

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE ABOU BEKR BELKAÏD – TLEMCEN –



**Faculté des Lettres et des Langues
Département des langues étrangères
Filière de Français**



Mémoire de Master Option : Littérature

Thème :

**De Perrault à Ben Jelloun :
Croisement des voix**

Présenté par :

M^{elle} BOUCHENAKI Adila

M^{me} KAZI AOUEL Amina

Sous la direction de :

Dr MEGNOUNIF

Membres de jury

D^r BRAHMI Fatima

D^r MEGNOUNIF AMARIA

D^r MANSOURI Asma

Président (e)

Rapporteur (e)

Examineur (e)

Année Universitaire 2017/2018

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE.....	1
CHAPITRE I : AUTOUR DU CONTE	
I.Tahar Ben Jelloun: De l'empathie à la quête identitaire.....	6
II. Le conte : Définitions.....	14
III. Petit aperçu sur les Mille et Une Nuits.....	21
IV. La moralité selon Ben Jelloun.....	23
CHAPITRE II : ECRITURE ET REECRICTURE.....	
I. La réécriture et ses stratégies.....	27
1. Etude titrologique.....	32
2. L'amplification du conte	34
3. Le sur-ancrage référentiel	35
4. Une intertextualité contée.....	36
5- L'interculturalité.....	50

6- Les voix de Ben Jelloun.....	56
CONCLUSION GENERALE.....	60
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	63

Remerciements

Nous tenons tout d'abord à remercier **Dieu** le tout puissant et miséricordieux, qui nous a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail ainsi que nos **familles** qui nous ont soutenues durant toute cette année.

En premier lieu, nous remercions vivement notre encadreur Docteur **Madame Megnounif**, pour l'orientation, la confiance et la patience qu'elle nous a constituées. Un apport considérable sans lequel ce travail n'aurait pas pu être mené à bon port. Qu'elle trouve dans ce travail un hommage vivant à sa haute personnalité.

Nous exprimons nos sincères remerciements à tous **les professeurs** qui nous ont enseignés et qui par leurs compétences nous ont soutenus dans la poursuite de nos études.

Sans oublier nos vifs remerciements **aux membres du jury** pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre recherche en acceptant d'examiner notre travail et de l'enrichir par leurs propositions.

Enfin nous remercions tous nos **proches** et nos **amis** pour leur aide et leur soutien qu'ils nous ont portés.

Dédicaces

Je dédie ce mémoire à :

Ma mère : Qui m'a beaucoup soutenue depuis mon jeune âge, et m'a orientée durant toutes mes études qui, sans elle, je ne serai pas arrivée là où je suis.

Reçois, ma chère mère, l'expression de mes sentiments les plus chers et mon éternelle gratitude.

Mon père : Qui m'a tout le temps conseillé. Son assistance et sa présence dans ma vie m'ont apporté tout le bonheur du monde. Que Dieu te bénisse cher père.

Mon frère : Que j'aime beaucoup et qui est pour moi, un frère idéal, exemplaire et généreux. Que Dieu exauce tous tes vœux.

Ma sœur : Qui est pour moi, un exemple de courage et de persévérance. Tu n'as jamais cessé de me soutenir tout le temps. Je te souhaite une vie pleine de bonheur et de réussite.

Mes amis (es) : Que j'aime énormément et qui m'ont beaucoup aidé et encouragé.

Mes professeurs : Que je respecte beaucoup, c'est grâce à eux que j'ai acquis tout ce savoir. Je leur souhaite beaucoup de courage dans leur carrière.

Bouchenaki Adila



Dédicaces

Je dédie ce mémoire

A : **Mes chers parents** pour tout leur sacrifice et soutien et leurs prières tout au long du chemin de mes études je vous aime.

Mon Mari pour son encouragement et soutien moral et d'être toujours présent et aussi à mon fils mon bonheur et ma force amine et à ma belle-mère pour son encouragement.

Mes Frères et à **ma Sœur** pour leurs appui et encouragement et à leurs petites familles.

A **Mes Belles Sœurs** et **Beau-Frère** pour leurs soutiens. Et a toute ma famille en générale.

Mon Binôme qui m'a vraiment aidée et soutenue par sa compréhension.

Et surtout à **notre encadreur** Docteur Madame Magnounif, par son aide et ses connaissances merci.

Je remercie **Dieu** de m'avoir donné la santé et la force pour réaliser ce modeste travail.

Kazi Aouel Amina



Contrairement à une idée souvent répandue, le renvoi intertextuel n'a pas pour fonction de signaler une source. Il permet, au contraire, de déclarer une différence et de situer son propre discours .

Jacques Geninasca

INTRODUCTION GENERALE

Dans la perspective de notre thème de travail : « *De Perrault à Ben Jelloun : croisement des voix* » se rencontrent une polyphonie. Notre objectif serait donc de comprendre et de saisir les nuances d'une lecture et d'une relecture de deux écrivains représentatifs de leur époque à savoir Perrault et Ben Jelloun.

Si nous avons opté pour cette trajectoire, c'est grâce à l'inspiration de quelques modules enseignés tout au long de notre cursus universitaire, le module de **Comparatisme et intertextualité**, entre autre. En effet, ce dernier a suscité en nous un esprit critique et un sens de la recherche sur les récits réécrits des contes de Charles Perrault et de Tahar Ben Jelloun dont il s'agit réellement d'une réécriture adaptée.

Le conte transcrit à partir du XVII^{ème} siècle devient objet littéraire. A ce nouveau produit, se greffe toujours des références culturelles plus ou moins conscientes (citation, imitation, transposition) issues d'autres époques, d'autres imaginaires. Alors que Charles Perrault introduisait les contes de fées occidentaux dans l'imaginaire universel, son contemporain Antoine Galland¹ faisait entrer les contes de fées orientaux dans l'imaginaire occidental. L'un comme l'autre fait rêver ses lecteurs. C'est le caractère universel et interculturel du conte. En revisitant les contes de Perrault et en les transformant, Tahar Ben Jelloun invite le lecteur dans le monde de la fiction pour lui parler de la réalité contemporaine. Dans son avant-propos ou il rend hommage à Charles Perrault, Tahar Ben Jelloun écrit :

J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre»²

L'intitulé de notre corpus « *Mes contes de Perrault* », introduit dans la notion d'intertextualité qui, selon la terminologie de Gérard Genette se définit comme : « **une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre** »³

¹ Orientaliste français et traducteur des *Mille et une nuits*, 18^{ème} siècle.

² BEN JELLOUN Tahar, Avant propos, « *Mes contes de Perrault* », éd. Points, 2014, p.9

³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 08.

Ce concept à valeur opératoire constitue un outil d'analyse destiné à cerner les relations entre les textes, cette notion revêt également une valeur définitoire ; elle définit la littérature d'un point de vue textuel. Cette approche est apparue vers les années 1960 est conçue par Julia Kristeva dans le groupe Tel Quel. Kristeva propose la définition suivante : « **Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double** »⁴

Notre corpus regroupe trois contes : « *La belle au bois dormant* », « *La petite à la burqa rouge* » et « *Hakim à la houppe* », choisis et tirés de l'œuvre « *Mes contes de Perrault* » de Tahar Ben Jelloun publiée en 2014 aux éditions Points. Et qui est un travail de réécriture, inspiré des histoires des *Mille et Une Nuits*, qui lui ont été racontées par « **une vieille femme du nom de Fadela** »⁵. Quand il était enfant, il orientalise les « *contes de Perrault* » en les situant dans un contexte arabe et musulman. En vue de montrer la parenté existante entre les deux récits dans un univers imaginaire. Et dont voici les résumés des trois contes :

1. La belle au bois dormant

Il était une fois un roi et une reine tristes et malheureux qui n'avaient pas d'enfants, ils sollicitèrent l'aide des médecins et des sorciers mais en vain. Grâce à l'aide d'une fée, naquit Jawhara, la princesse tant espérée. Un jour, une mauvaise fée leur annonça que la princesse dormira cent ans à cause d'un objet tranchant. Finalement, le prince Qais la libéra de son long sommeil et vécurent tous les deux heureux avec leurs deux enfants après la mort de la reine mère de Qais qui haïssait la princesse.

2. La petite à la burqa rouge

C'était l'époque de la secte des hypocrites qui avaient mis le pays à feu et à sang. Avant de mourir le père de Soukaina avait prédit à sa fille un destin exceptionnel. Un jour, sa mère la chargea de porter des provisions et des médicaments à sa grand-mère malade qui habitait à l'orée de la forêt. Enveloppée dans une burqa rouge, elle s'en alla et rencontra un jeune barbu qui tua d'abord sa grand-mère et voulu abuser d'elle. Mais Soukaina finit par vaincre le barbu qui mourut après que la police est arrivée.

⁴ KRISTEVA Julia, *sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 84,85.

⁵ *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014, p. 9

3. Hakim à la houppe

Il était une fois une reine qui accoucha d'un garçon qui ne ressemblait pas aux nouveaux-nés. Une fée rassura ses parents que cet enfant n'apportera que de bonnes nouvelles. Un jour, le jeune Hakim rencontra la princesse Jawhara qui a acquis de l'esprit et de la clairvoyance et finit par l'épouser. Jawhara ne voyait en lui que beauté et qualité, ils eurent plusieurs enfants tous beaux et intelligents. Enfin, elle a fini par comprendre que la beauté est une enveloppe de l'âme.

Lors de notre lecture des contes de Perrault et de Ben Jelloun, nous avons remarqué que les contes de ce dernier absorbent ceux de Perrault, et laissent transparaître des empreintes, des pistes de l'intertextualité. Pour mener à bien notre analyse, nous nous sommes inspirés principalement de la classification léguée par Gérard Genette, pour qui, l'intertextualité revêt plusieurs formes. Genette classe deux types de relations : les relations de coprésence qui englobent la citation, le plagiat, l'allusion et la référence ainsi que l'hypertextualité.

Les questionnements qui soutendent notre réflexion sont les suivants :

- Quelles sont les procédés auxquels Ben Jelloun a eu recours en réécrivant les contes de Perrault?
- Quelles sont les voix de Ben Jelloun? Comment elles s'y prennent pour s'accorder le plus harmonieusement possible afin de créer un nouveau récit cohérent?

Pour répondre à cette problématique, nous avons formulé les hypothèses suivantes;

- L'intertextualité dans l'oeuvre de Ben Jelloun est-elle fortement marquée?
- Le titre "*Mes contes de Perrault*" réunit plusieurs voix?

Ce travail ne peut être présenté sans tracer d'objectifs qui nous mènent à vérifier nos hypothèses et répondre à notre problématique. Notamment: les différents types d'intertextualité présents dans notre corpus ainsi que l'intensité de la polyphonie dans les récits de Ben Jelloun.

Pour se faire, nous avons opté pour une approche narratologique et discursive, c'est ce va et vient entre les deux approches qui nous permettra de montrer la richesse du texte Benjellounien.

Notre mémoire s'articule autour de deux chapitres:

Dans le premier chapitre intitulé: “**Autour des contes**”, nous avons tenté de présenter la biographie de Tahar Ben Jelloun. Ensuite nous avons abordé l’explication de tout ce qui se rapporte au conte : définition du conte- bref historique du conte- le conte populaire- le type du conte qui est le conte de fée- un aperçu sur les Mille et Une Nuits et pour conclure ce chapitre, nous allons identifier la moralité vue par l’auteur. Ce chapitre sert d’assise solide à notre mémoire puisqu’il nous a permis de construire sa charpente.

Le deuxième chapitre intitulé : « **Ecriture et réécriture** », nous avons essayé d’étudier les procédés de réécriture auxquels Ben Jelloun a eu recours, comme la titrologie des trois contes ainsi que les relations d’intertextualité qui sont fortement marquées. Nous avons également traité le phénomène de l’interculturalité, quoique bref, en abordant les traces d’orientalisation de « *Mes contes de Perrault* ». Et pour en finir, nous avons présenté les différentes voix de Ben Jelloun, ce qui nous permettra de révéler la face cachée de l’œuvre pour prendre conscience de sa véritable portée.

CHAPITRE I

Autour du conte

Dans ce premier chapitre, nous allons vous présenter la biographie de Tahar Ben Jelloun dont nous nous sommes inspirées par l'excellent travail présenté par docteur Madame Megnounif lors de sa thèse. Ensuite nous passons à l'explication de tout ce qui se rapporte au conte : définition du conte- bref historique du conte- le conte populaire- le type du conte qui est le conte de fée- ainsi qu'un aperçu sur les Mille et Une Nuits et pour conclure ce chapitre, nous allons identifier la moralité aperçue par l'auteur.

I. Tahar Ben Jelloun: De l'empathie à la quête identitaire

Par sa fonction d'essayiste, de poète, de nouvelliste et de romancier, Tahar Ben Jelloun est devenu à la suite de la parution de *La Nuit sacrée*⁶, une référence dans la littérature maghrébine de langue française. Ecrivain représentatif de son époque, Ben Jelloun est traduit et des études à la base de cette représentativité. Il est né à Fès, en 1944, dans une famille conservatrice sous le joug de la tradition, qui décide de quitter la ville de Fès, pour s'installer à Tanger. L'écrivain y fait ses études secondaires, au lycée français de la ville.

Il continue ses études, en philosophie, à l'Université de Rabat. Il enseigne la philosophie à Tétouan, en 1968, puis à Casablanca. C'est de cette époque que datent ses premiers écrits, ayant comme déclencheur « **un amour raté et les émeutes de mars 1965 brutalement réprimées** »⁷.

En 1966, il fut arrêté par la police marocaine et mis dans un camp disciplinaire⁸. Cette expérience a nourri beaucoup de ses écrits notamment un recueil de poèmes⁹. Dans l'immédiat, cette expérience l'a conduit à l'écriture du poème *La Planète des singes*¹⁰. C'est en 1971 que l'écrivain s'installe à Paris, en vue de préparer une thèse en psychiatrie sociale¹¹ qui traite les problèmes sexuels et psychologiques des travailleurs immigrés en France. En 1973, il publie

⁶Ce roman a valu le prix Goncourt à Tahar Ben Jelloun, en 1987.

⁷Cité par François Desplanques, « Autour du prix Goncourt 1987 : Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine », in *Écritures d'ailleurs, Autres Écritures : Afrique, Indes, Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 86

⁸Tahar Ben Jelloun fut considéré comme l'ennemi du roi Hassan II, pour avoir participé aux manifestations d'étudiants et de lycéens en 1965.

⁹ "*Homme sous Linceul du Silence*" édition Atlante, Casablanca, 1971

¹⁰ Publié dans les années 60 dans la revue *Souffles*.

¹¹ Il fit de cette thèse l'essai de sa future production romanesque, "*La Plus haute des solitudes*", édition Seuil, 1977.

son premier roman¹². Tout en continuant d'écrire des poésies, il s'initie au journalisme dans le journal "**Le Monde**"¹³.

Faire face aux valeurs archaïques et séculaires est une donnée commune à toute l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

Du coup Harrouda, La réclusion solitaire¹⁴, Moha le fou Moha le sage¹⁵, La Prière de l'Absent¹⁶ L'Enfant de sable¹⁷, La Nuit sacrée¹⁸, Jour de silence à Tanger¹⁹, Les Yeux baissées²⁰ L'Homme rompu²¹, Les Raisins de la galère²², La Nuit de l'erreur²³, L'Auberge des pauvres²⁴, Le Dernier ami²⁵, Sur ma mère²⁶, Au pays²⁷ et Le bonheur conjugal²⁸ regroupent des personnages qui acceptent d'adopter le point de vue des rebelles.

D'autre part, l'identité est un thème qui hante les récits de Ben Jelloun, sa récurrence est tellement importante qu'elle se transforme en un thème premier. Ce thème organise l'architecture de l'ensemble du récit, et lui transmet les bases de la contestation, et de la révolte. La série des questions suivantes qui essaient de trouver une réponse symbolique à l'identité du protagoniste rend compte de son courroux.

¹² *Harrouda*, Edition Gallimard, 1973.

¹³ Ce journal était une tribune de sensibilisation aux problèmes du Maghreb et du monde arabe.

¹⁴ Publié chez De noël, 1975

¹⁵ Publié chez Seuil, 1978

¹⁶ *Ibid*, 1981

¹⁷ *Ibid*, 1985

¹⁸ Publié chez Seuil, 1987.

¹⁹ *Ibid*, 1990

²⁰ *Ibid*, 1991

²¹ *BEN JELLOUN Tahar*, « *L'homme rompu* », Ed, Seuil, 1994

²² *Ibid*, 1996

²³ *Ibid*, 1997

²⁴ Publié chez Seuil, 1999

²⁵ *Ibid*, 2004

²⁶ Publié chez Gallimard, 2008.

²⁷ *Ibid*, 2009.

²⁸ *Ibid*, 2012.

Regardons à titre d'exemple ce passage de l'Enfant de sable:

[...] Qui suis-je ? se demande Ahmed. Et qui est l'autre ?
 Une bourrasque du matin ? Un paysage immobile ? Une feuille tremblante
 ? Une fumée blanche au-dessus d'une montagne ? Une giclée d'eau pure ?
 Un marécage visité par des hommes désespérés ? Une fenêtre sur un
 précipice ? Un jardin de l'autre côté de la nuit ? Une vieille pièce de
 monnaie ? Une chemise recouvrant un homme mort ? Un peu de sang sur
 des lèvres entrouvertes ? Un masque mal posé ? Une perruque blonde sur
 une chevelure grise ? »²⁹

Ce sont ces opprimés qui orientent la plume de Ben Jelloun dont nous étudierons la trace tout au long de ce mémoire.

1. L'homme qui parle de racines

Les œuvres de Tahar Ben Jelloun sont une clameur «*en faveur des hommes dépossédés de leurs racines, de leur être, de leur identité.*»³⁰ D'où ses thèmes portant sur l'émigration, la Palestine, les démunis. L'auteur se sert de l'imaginaire collectif et procède par un aller-retour entre le mythe populaire, à travers le personnage de *Djoha*³¹, dans *Moha le fou*, *Moha le sage*, alors que *L'Enfant de sable*³² est une reconstruction d'une mémoire populaire, et le mysticisme. Ainsi avec *La Prière de l'absent*, l'auteur évoque un pèlerinage initiatique vers le sud et l'Ancêtre en puisant dans la mystique musulmane. L'auteur puise ses racines dans le mysticisme en renonçant à l'Islam. Il affirme que : « **L'Islam que je porte en moi est introuvable, je suis un homme seul et la religion ne m'intéresse pas vraiment. Mais leur parler d'Ibn Arabi ou El Halladj aurait pu me valoir des ennuis** »³³ [...] « **Peut-être que nous sommes indignes de la noblesse de cette religion** »³⁴.

²⁹ Tahar Ben Jelloun, "L'Enfant de sable", *Op. Cit.*, p.54.

³⁰ Cheikh Mahamadou Diop, "Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi", L' Harmattan, 2008.

³¹ Djoha est un personnage mythique mis en place par l'écrivain, dans le roman, afin d'actualiser sa verve et l'orienter contre ceux qui veulent enterrer l'identité maghrébine.

³² L'évocation des personnages légendaires présents dans la superstition populaire en est témoin.

³³ Tahar Ben Jelloun, "La nuit sacrée", Paris, éd. Seuil, 1987, p. 146.

³⁴ *Ibid.*, p. 83.

De plus, l'auteur de *L'Écrivain public*, nous avoue : « **Au collège, j'apprends à des adolescents la poésie, l'amour de la poésie, la passion du mystère et du secret, je leur lis des pages du mystique Ibn Arabi et même d'Al-Halladj** ». Ce qui le relie à l'Islam « **n'est pas religieux mais culturel.** » et il ajoute je : « **m'intéresse dans l'Islam à ses saints et ses martyrs que furent les mystiques. Ainsi, j'ai une passion pour d'Al-Halladj [...]. J'aime aussi Ibn Arabi³⁵. C'est pour ce chemin mystique que j'ai aimé l'Islam. Mais un Islam qui n'est pas admis** »³⁶.

Dans cette conception, il semble que Ben Jelloun soit « **en rupture avec le monde, du moins avec [son] passé** »³⁷. Il se détache de ses racines, de son masque puisqu'il croit que la religion : « **doit être vécue dans le silence et le recueillement pas dans ce vacarme qui déplaît profondément aux Anges du Destin** »³⁸.

Nous pouvons croire que pour écrire *les contes*, l'écrivain s'est inspiré des Mille et une nuits. En effet, plusieurs caractéristiques sont similaires à ces œuvres que ce soit au niveau de la thématique, de la narration sous forme de rêve. La similitude est aussi apparente à travers les personnages³⁹, le mystère, les aventures et les expériences les unissent. Nous citerons à titre d'exemple l'enlèvement de Zahra, le soir de la mort de son père, par un chevalier. L'auteur se confesse à propos de ces affinités, dans le Magazine littéraire, il reconnaît : « J'ai lu bien sûr les Mille et une nuits, par petits bouts. Je sautais d'une nuit à l'autre et imaginais bien les

³⁵ Al-Hallaj, Abu-Mughit Al-Husain Ibn Mansûr Ibn Mahamma Al-Daïdawi. Poète mystique persan de langue arabe. Né vers 857 à Tûr (Iran) mort le 27 Mars 922 à Bagdad. Plusieurs textes, rédigés par les disciples nous donnent quelques poèmes et des passages des oeuvres en prose de Al-Hallaj. Son *divan* en arabe a été traduit en français par Louis Massignon en 931. (Cf. Yves Thraval, *Dictionnaire de civilisation musulmane*, Paris, éd. Larousse, 1995.)

Ibn Arabi, Abu Bakr Muhammad Muhyi d'Din, surnommé « Le plus grand maître » écrivain et Poète mystique arabe. Né le 28 Juillet 1165 à Muricie (Espagne) mort en Octobre 1240 à Damas (Syrie), membre de la tribu de Hâtim At-Ta'i. Un auteur prolifique, écrit 150 ouvrages et près de 150 autres perdus. Il a été fort attaqué par les théologiens musulmans pour sa théorie « L'unité de l'existence » et pour son interprétation des désirs (Turjûman Al-Ashwâg). (Cf. Yves Thraval, *Dictionnaire de civilisation musulmane*, Paris, éd. Larousse, 1995.)

³⁶ Tahar Ben Jelloun interview (in) *Panorama d'aujourd'hui*, Paris, n° 178, janvier 1984, p. 30.

³⁷ Tahar Ben Jelloun, "*La nuit sacrée*", *op. Cit.* p. 83.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ Jean Déjeux rapporte que T.B. Jelloun lui-même mentionnait en 1982 : « **Ce qui nous manque le plus dans le monde arabe, c'est une littérature de l'audace où l'écrivain puiserait dans sa mémoire immédiate, dans sa subjectivité rebelle, dans sa folie, même dévoilée, dissimulée dans ses rêves les plus indécents** », (in) *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, p. 223. Par ailleurs, Ben Jelloun en 1988, écrivait dans le Magazine littéraire que : « **L'esprit littéraire arabe est nourri de l'épopée, de la fantasmagorie, du communautaire et de l'irréel du folklore encore vivant aux contes des Mille et une nuits ; du défi de la simple réalité mondaine dans les temples, les églises et les mosquées à l'abstrait...** », p. 21.

conséquences du désordre que je provoquais »⁴⁰. Ce sont là, les prémisses d'une vision révoltée placée sur la frise séculaire sur laquelle l'écrivain, en tant qu'homme révolté, colle sa propre bande de vie.

2. Homme révolté : homme qui dit non

L'intitulé de l'œuvre d'Albert Camus *L'Homme révolté*⁴¹ semble correspondre à cette idée de révolte qui se greffe sur la vie et l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. En effet, nombreux sont les romans de l'écrivain où la parole dévoile la déchéance de certaines valeurs dominantes. Révolté contre l'hypocrisie du discours et de l'institution sociale, l'écrivain a recours à la subversion que nous analyserons à travers la subversion du rite. A cet effet, nous rapportons les propos de May Farouk qui pense que,

Le texte se livre à une opération (douloureuse) systématique de destruction des symboles valorisés par les "idéologies" et les mythologies dominantes du contexte social et historique maghrébin (et arabe en général). Déstabilisation salvatrice parce qu'elle est auto-analyse thérapeutique sans complaisance...Défi porteur d'espoir parce qu'il est totalement engagé dans la conquête de la lucidité nécessaire à la mise en place des germes d'un projet d'avenir »⁴²

Dans l'Ecrivain public, par exemple, Il y a lieu de parler d'une mise en abyme auctoriale dont la caractéristique serait la figure de l'Ecrivain au vrais sens du terme. Nous sentons une douleur, émanant du narrateur enfant, causée par une grande maladie. Mars 1965 est une date décisive dans la vie du narrateur comme dans la vie de l'homme. C'est à partir de cette date que les vociférations de l'auteur prennent forme, d'ailleurs il le dit dans l'Ecrivain public: **«Mes premières phrases ont surgi d'une blessure [...] peut-être que si je n'avais vécu ces journées de terreur et d'angoisse où se révélait à moi le visage banal, ordinaire, brutal de l'ordre et de l'injustice, peut-être que je n'aurais jamais écrit.»**⁴³ Parmi les sujets qui ébranlent Ben Jelloun et provoquent sa révolte les injustices que l'institution sociale fait subir à

⁴⁰ Tahar Ben Jelloun, *"La nuit sacrée"*, op. Cit. p. 146.

⁴¹ *"L'homme révolté"*, Gallimard, (1951), 1985.

⁴² May Farouk, *"Tahar Ben Jelloun: étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre"*, sous la direction de Mansour M'Henni, L'Harmattan, 2008, p.59.

⁴³ Tahar Ben Jelloun, *L'Ecrivain public*, Seuil, 1983, p.108.

la femme maghrébine. Ce sont ces personnages qui, dans la nuit sacrée et dans Harrouda se disent blessés et frustrés et dépossédés de leur identité dans L'Enfant de sable. Se transformer en homme leur permet de fuir leur statut "intrus" de femme. Sur ce sujet, Ridha Boukhris, nous apprend que « **Tahar Ben Jelloun est souvent abondant et explicite. Son langage de dénotation remplit pleinement sa fonction: il dit clairement les souffrances, les désirs inassouvis, la dignité bafouée et "la révolte" des femmes arabes traditionnelles**»⁴⁴. Par conséquent, Tahar Ben Jelloun a recours à différentes techniques pour exprimer sa colère, il puise dans le mythe de l'androgynie pour aiguïser sa contestation. Allons voir maintenant comment ce mythe sert l'auteur pour déjouer la réalité.

3. Ben Jelloun et le mythe de l'androgynie

Tahar Ben Jelloun insère le mythe dans sa littérature. Selon l'auteur, ce mouvement mythique « **Recourt à la légende, à la fantaisie, au conte populaire, tout en invoquant les thèmes, les scènes, et les caractères de la vie quotidienne, le tout soit dans un cadre contemporain, soit historique** »⁴⁵. Nous allons, à présent, montrer l'émergence de quelques mythes dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Mais d'abord une petite incursion dans l'histoire est nécessaire. Ainsi les trois mythes fondateurs qui existent dans l'histoire sont : le mythe d'Adam, l'androgynie de Platon, et l'Hermaphrodite⁴⁶ de Salmacis.

Il est à signaler que l'androgynie est une métaphore de la création littéraire efficace dans le traitement des problèmes sociaux. Il semble que Tahar Ben Jelloun a eu recours à ce mythe afin de délier des langues. Sur ce point, l'auteur paraît novateur et révolté. A ce sujet, Rym Kheriji dira que « **toute pensée innovatrice est souvent amenée à se placer dans une perspective contestataire face à la tyrannie du conformisme.**»⁴⁷ Ben Jelloun touche alors les fondements de la société par le biais de l'androgynie comme le dit si bien Abdullah Alghamdi « **Le bisexué suscite le scandale et connaît le déchirement car il se sent exclu de la société où il est perçu comme différent, c'est pourquoi il erre en quête d'identité, solitaire quoi qu'il en soit harmonie du masculin et du féminin.**»⁴⁸ Quant au dictionnaire des mythes

⁴⁴ Ridha Boukhris, *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée*, L'Harmattan, 1995, p.147.

⁴⁵ Edouard Al Kharat, «Tahar Ben Jelloun, romancier et critique »in *Le Magazine littéraire*, 1988, p.22.

⁴⁶ Pour Marie Delcourt « l'Hermaphrodite serait plutôt une idée qu'une personne ». Propos recueillis dans *"L'Hermaphrodite : Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique"*, Puf, 1958, p.6.

⁴⁷ Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundéra lectures à corps ouvert*, Thèse de Doctorat, Lyon, 2000, p.10.

⁴⁸ Abdullah Alghamdi, *" La littérature francophone du Maghreb: le figé et le mouvant"*, édition La Maghrébine, 2002, p.84.

littéraires, il le désigne comme « **un symbole par excellence de la totalité recherchée, la fusion des contraires** »⁴⁹ en d'autres termes il s'agit d'une cohabitation harmonieuse du masculin et du féminin.

Au regard de ce constat, considérons cette affirmation concernant l'androgynie dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun et qui va nous aider à comprendre L'Enfant de Sable en l'occurrence:

L'androgynie est souvent représenté comme un être double qui ne se borne pas à réduire les oppositions entre l'homme et la femme, mais intériorise également certains tabous liés à la différence, une sorte d'effacement partiel. Il nous faut rappeler que chacun de l'être humain est à la fois mâle et femelle, en corps et en esprit. La dualité ne concerne pas seulement l'androgynie ; cependant, ce dernier essaye de vivre sa masculinité autant que sa féminité. »⁵⁰

La dualité de l'androgynie ne laisse pas indifférent Marc Eiglander. En effet, ce dernier pense que c'est un « **acte de réciprocité et de l'aimantation totale** »⁵¹ c'est l'épreuve de l'amour qui le met en relief. C'est à travers cette épreuve amoureuse que l'on retrouve le monde originel « dans un présent atemporel et cyclique », comme le signale aussi Eiglander.

Par ailleurs, le travestissement d'une femme qui s'habille en homme ou vice-versa amène à dire qu'il s'agit d'une androgynisation. L'explication de Marie Delcourt concernant ce phénomène, dont voici les propos, est révélatrice:

⁴⁹ Dictionnaire des mythes littéraires *Op, Cit*, p.67.

⁵⁰ Abdullah Alghamdi, " *La littérature francophone du Maghreb: le figé et le mouvant*", *Op. Cit*, p.84.

⁵¹ Marc Eiglander, cité par Abdullah Alghamdi dans " *La littérature francophone du Maghreb: le figé et le mouvant*", *Op. Cit*, p.85.

Une image frappante se détache de toute une série de rites et de légendes : celle d'un être viril en habits féminins (et accessoirement), celle d'un être féminin revêtu d'habits viril). Cette image apparaît parfois curieusement dédoublée en deux figures complémentaires ; un garçon en robe de fille en face d'une femme armée et combattante »⁵²

Cette citation est en parfaite harmonie avec le rite vestimentaire « **la djellaba** » ce vêtement que tout maghrébin doit posséder, car elle représente l'homme.

Ces différentes figures qu'engendre l'être double nous permettent d'aboutir à L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun. Cet aboutissement semble logique puisque le personnage choisi emprunte des visages différents. En revanche on reconnaît à Tahar Ben Jelloun le fait de verser dans l'étrangeté comme le précise Jean Déjeux «**Les romans de Tahar Ben Jelloun montrent d'étranges destinées de personnages à la sexualité ambiguë, des doubles, des images troubles dans le miroir des (êtres privés d'eux-mêmes) au point de départ de la blessure et la perte** »⁵³.

C'est par le biais de cette androgynisation Tahar Ben Jelloun semble contester la perversion de ce rite que nous étudierons plus loin.

4. Tahar Ben Jelloun, une plume engagée

Tahar Ben Jelloun proclame tout haut son engagement social. Pour lui, participer aux combats pour la libération, physique, morale et spirituelle des hommes, est un devoir d'honneur. Il rejoint de la sorte, Paul Éluard qui nous apprend que « **c'est vers l'action que les poètes à la vue immense sont, un jour ou l'autre, entraînés. Leur pouvoir sur les mots étant absolu, leur poésie ne saurait jamais être diminuée par le contact plus ou moins rude du monde extérieur. La lutte ne peut que leur rendre des forces** »⁵⁴. Par l'écriture Ben Jelloun tente de comprendre le rapport de l'homme au temps et à l'histoire. C'est un acte volontaire qui défend la décence humaine. Son engagement est contenu dans le roman, il souligne « **Le roman est**

⁵² Marie Delcourt, "Hermaphrodite, Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique", Op. Cit, p.6.

⁵³ J. Déjeux, "Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française", Paris, édition Karthala, 1984, p. 44.

⁵⁴ Paul, Éluard, préface de *L'Honneur des poètes* [1945]. Paris : Éditions de Minuit, 1964.

donc pour moi comme l'outil qui me permet d'interroger la complexité des relations entre les individus et le réel. C'est là mon engagement et le sens de mon œuvre, et je ne la conçois qu'ancrée dans la société marocaine, ses problèmes, ses violences.»⁵⁵

Dans ses écrits l'auteur confronte la subversion et la révolte à la morale conservatrice et sclérosée. Il met en place des moyens fictionnels comme les personnages du fou, de l'enfant, de l'immigré, de la prostituée, des vagabonds, dans le but de dénoncer une société close, submergée de tabous et d'interdits qui mutilent l'affirmation de l'identité et de révéler un réseau complexe de victimes du monde, de la société et de soi. Des êtres privés de pouvoir et de parole dénoncent un mal ancestral et réclament la liberté de sortir du groupe et du conformisme.

C'est ce côté fortement subversif, rencontré dans ces contes, qui nous permet de prétendre que le texte de Tahar Ben Jelloun est à la fois miroir et reflet de la société.

II. Le conte : Définitions

Il était une fois... Ces quatre mots ont à jamais un pouvoir magique à nos yeux, à tous, enfants comme adultes, le pouvoir de nous transporter dans l'imaginaire, dans un ailleurs temporel, spatial (*dans un pays lointain*), merveilleux...L'ouverture du conte, c'est d'abord l'ouverture à tous les possibles. Il s'adresse à nous tous, au groupe comme à l'individu, et bien sûr à l'enfant. »⁵⁶

Plus difficile est de définir le conte dont la caractéristique essentielle est d'être un genre de discours protéiforme, hétérogène, une forme ouverte, que sa variabilité rend insaisissable. En d'autres termes, il semble impossible de trouver des dénominateurs communs entre des sous genres aussi éloignés que le conte merveilleux, le récit étiologique, ou le conte de randonnée, si ce n'est, justement, leur ouverture et leur variabilité. En effet, tout conteur peut les arranger à sa manière dans la limite de la reconnaissance du type de récit par les énonciataires, le public. Ce dernier apprécie la performance de l'énonciateur, à la fois conformité et innovation, signes de sa compétence orale et discursive. La variabilité et l'ouverture des contes traditionnels ne

⁵⁵ Georgia Makhoulf, Entretien avec Tahar Ben Jelloun, Journal L'orient Le jour, 2008.

⁵⁶ <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2002-2-page-15.htm>, consulté le 04/04/2018

sont pas seulement dues à leur capacité à produire des variantes et des versions, mais bien dans leur pouvoir d'accueillir en leur sein des éléments étrangers, exogènes : d'autres contes, ou d'autres cellules, ou d'autres motifs, tout en maintenant la cohérence discursive et le respect du type ; en d'autres termes, l'originalité du conte oral réside dans sa capacité à convoquer des éléments narratifs migratoires eux-mêmes définitoires de l'oralité, ce dont se réjouissait d'ailleurs le public avide de surprise. Par exemple, la version Sébillot⁵⁷ du *Petit Chaperon rouge* commence par le conte-randonnée de *La mort du rat*. L'énonciataire actuel, auditeur ou lecteur, n'est plus habitué à ces récits aux multiples enchâssements éventuels parce qu'il est formaté par les contes-de-Perrault-Grimm qui ont fini par stéréotyper le genre à leur façonnement. La faute en revient également aux folkloristes collecteurs qui ont recherché ce type de récits et négligé les autres, ceux qui ne correspondaient pas à leurs attentes sur le modèle Perrault-Grimm. Un autre exemple significatif est la formule d'ouverture typifiée par Perrault : « Il était une fois... », devenue le signe indubitable de l'entrée dans le conte, alors que les formules d'ouverture et de clôture du conte traditionnel étaient bien plus nombreuses et plus variées, comme je l'ai montré ailleurs⁵⁸

En somme, nous pouvons cerner le conte sans arriver à le définir vraiment. D'ailleurs, toutes les définitions données actuellement ne sont pas satisfaisantes et pourraient s'appliquer à d'autres genres proches comme la légende, l'anecdote, etc., d'autant que les frontières entre eux sont perméables et qu'un récit peut passer de l'un à l'autre (cas de *Mélusine*). Ceci étant, si la mouvance du conte est commune à tous les genres traditionnels qui admettent aussi des variantes, le conte semble le seul qui accepte les enchâssements d'autres récits ainsi que des prolongements et d'indispensables formules d'ouverture et de clôture. Il est le seul qui accepte ou qui puisse supporter (mais jusqu'à quel point ?), autant de manipulations, autant de réécritures diverses allant jusqu'à contester sa propre axiologie.

Enfin, le conte ainsi que les autres genres traditionnels, les autres ethno-textes, ensemble discursif auquel il appartient, relèvent de l'ordre du sociolecte et non de l'idiolecte comme le roman, la nouvelle ou le conte littéraire. En effet, les premiers sont anonymes dans le sens où aucun auteur ne revendique leur paternité, contrairement aux seconds qui sont la propriété de

⁵⁷ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, t.1, Erasmé, 1957, vs 15, p. 377.

⁵⁸ Thierry Charnay, « Aux limes du conte les formules d'ouverture », *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2004, p. 73-86 et Thierry Charnay, « Les formules de clôture de contes de tradition orale : de l'énoncé à l'énonciation », *L'espace euro-méditerranéen : Une idiomaticité partagée*, Salah Mejri (dir.) Tunis, C.E.R.E.S. 2004, p. 75-92.

l'écrivain. En conséquence, les valeurs du conte sont partagées par l'énonciateur et l'énonciataire, de même que les mondes possibles qui y sont narrés, ce qui n'est pas le cas pour les œuvres signées dont les fabricants, les littérateurs, proposent au lecteur de partager momentanément un monde possible de leur invention, qui leur est propre (l'originalité étant encore un critère de littéarité), avec ses valeurs particulières. Ce qui pose problème dans le cadre de la réécriture du conte : quel est le degré d'appropriation du réécrivain ? Tahar Ben Jelloun dans *Mes contes de Perrault*, parle de « cette envie de m'approprier à ma façon certains contes de Charles Perrault »⁵⁹ On peut d'ailleurs se poser la même question à propos de Perrault et des frères Grimm ; on sait qu'ils ont effectué la même démarche que Ben Jelloun et qu'ils ont puisé à des sources livresques variées qu'ils ont combinées à des sources orales diverses. En somme, ils ont camouflé les noms des auteurs antérieurs dans les œuvres desquels ils ont pioché des éléments, ils ont effacé les noms des auteurs de référence, mais les éléments narratifs les trahissent encore pour qui est attentif à la genèse de l'œuvre. Perrault est un cas très particulier parce que ses contes, affublés de moralités finales ré-informant, re-sémantisant tout le récit rétroactivement, n'ont guère eu de succès auprès des classes lettrées qu'il visait, mais ont eu un grand succès posthume auprès des classes populaires qui se sont réapproprié les contes en les débarrassant des moralités et de la versification⁶⁰

Étymologiquement « conte » vient du latin *computare* qui signifie « dénombrer », « tenir une liste »⁶¹. Traditionnellement, le conte est un récit qui se transmet au fil du temps grâce à l'oralité. Le mot **conte** désigne à la fois un récit de faits ou d'aventures imaginaires⁶² et le genre littéraire (avant tout oral) qui relate les dits récits. Le conte, en tant que récit, peut être court mais aussi long. Qu'il vise à distraire ou à édifier, il porte en lui une force émotionnelle ou philosophique puissante. Depuis la Renaissance, les contes font l'objet de réécritures, donnant naissance au fil des siècles à un genre écrit à part entière. Cependant, il est distinct du roman, de la nouvelle et du récit d'aventures par l'acceptation de l'in vraisemblance. Il y a deux pratiques du genre littéraire qu'est le conte: orale et écrite. Ces deux pratiques se différencient par leur mode de création et de diffusion comme par leur contenu, il convient de les distinguer.

Le conte est un objet littéraire difficile à définir étant donné son caractère hybride et polymorphe. Le genre littéraire comme les histoires elles-mêmes font

⁵⁹ Tahar Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault*, Seuil, 2014, p. 11.

⁶⁰ <http://Lijos-recherche.fr/perrault-tahar-ben-jelloun-metissage-voix/>

⁶¹ Littré, le dictionnaire de la langue française.

⁶² Deuxième sens du mot *conte*, Petit Robert, 1967

l'objet d'études convoquant des savoirs connexes, à la lumière des sciences humaines, tels que l'histoire littéraire, la sémiologie, la sociologie, l'anthropologie ou la psychanalyse.⁶³

Il faut noter que le terme de « conte » est utilisé parfois pour désigner l'activité de conter, quel que soit le type d'histoires (épopée, légende, histoire de vie, nouvelle...)⁶⁴.

Dans sa version orale, le conte peut être raconté à haute voix par les parents ou grands-parents qui partagent un moment convivial. Dans ce cas il s'agit d'un partage où le récepteur interagit avec le conteur. C'est une des fonctions essentielle du conte d'être voué à la transmission.⁶⁵

Toutefois, dans les cas qui nous intéressent, le récepteur devient lecteur puisqu'il se trouve en face d'une oeuvre littéraire écrite.

1. Bref historique du conte

“ Jusqu’au XVIIe siècle, les contes étaient racontés, parteurs d’une tradition orale bien vivante qui avait aussi fonction de pratique sociale”⁶⁶. Le conte est né de l'oubli progressif du caractère religieux du récit. Il nous introduit dans un univers enchanté dont la magie stimule notre imagination. Le conte apparaît comme le miroir de l'homme ; il dévoile ses défauts et ses haines mais il dit la force de ses idéaux. Dans toutes les civilisations, à travers les siècles, cette littérature orale se transmet de génération en génération dans toutes les sociétés. Que ce soit par la voix d'une nourrice ou celle d'un griot africain, le conte nous transmet un savoir (une initiation au monde), un espoir d'avenir meilleur car son dénouement est presque toujours heureux. Cet espoir si nécessaire à l'homme fait l'universalité du conte. Si sa forme dépend de son lieu géographique, sa matière est bien souvent la même. Merveilleux ou philosophique, le conte est une façon de voir la vie. Le conte est lui aussi un récit court qui se distingue de la nouvelle en ce qu'il n'est pas soumis aux contraintes de la vraisemblance. Il appartient à l'univers de la poésie. A partir de l'époque romantique, le conte s'est scindé en deux tendances : le registre du merveilleux et à partir du début du 19^{ème} siècle le registre du fantastique. Le conte aime les décors fabuleux ou terrifiants. Dans les contes de fées, la magie intervient à tout moment. Ils sont peuplés de dragons, de licornes, de génies et d'elfes. Ils séduisent notre imagination mais nous ne nous sentons nullement inquiétés car d'emblée nous

⁶³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Conte>, consulté le : 20.03.2018

⁶⁴ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Conte>, consulté le 20.03.2018

⁶⁵ <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00439451/document>, consulté le 01.04.2018

⁶⁶ Mercier et Beulaigne, 2012, p.24

presentons un dénouement heureux. Le conte nous emmène dans des contrées fabuleuses où le temps n'existe pas. Dans les contes fantastiques, l'irrationnel fait une apparition brutale dans notre univers cohérent. La mort, les fantômes, les vampires dans un climat d'angoisse font que le récit aboutit parfois à un dénouement fatal. Le rôle du conteur est de tenir son public constamment en haleine car il ne s'adresse pas à un public impassible. Il prend son auditoire à témoin, le fait se ressaisir et au besoin l'apostrophe. Il ne coupe pas le fil de son débit.⁶⁷

2. Qu'est-ce qu'un conte populaire ?

Appartenant à la littérature orale, le conte populaire est une forme littéraire dont on trouve déjà trace au III^e millénaire avant J.-C. en Orient. On peut donc le considérer comme une des premières créations spontanées à l'intérieur du langage humain et comme le moyen d'expression populaire par excellence. De ce fait, il recoupe d'innombrables mythes et légendes.⁶⁸

La transmission orale du conte à travers les âges a permis de véhiculer les valeurs sociales des peuples qui les ont produits. Le plus souvent anonymes, les contes sont restés rattachés au nom de celui qui les a retranscrits (*les Contes* de Grimm par exemple). Selon Lafforgue (2002), le conte populaire est défini comme :

Il semble que les contes populaires sont nés pendant la préhistoire en même temps que l'utilisation de l'outil et du langage. Il s'appuie sur la constatation de la présence de deux types de foyers près des habitats. Si le premier avait une fonction culinaire, le second avait un rôle social, sans résidu alimentaire, foyer pour éloigner les bêtes sauvages la nuit et pour discuter en groupe en réchauffant, lié à l'idée qu'avec l'apparition de la maîtrise du feu et de l'outil, la vie imaginaire a émergé. (p.6)

2.1. Le conte de fées (type du conte)

Le conte de fées où il est transmis oralement : « **le merveilleux imprègne la littérature médiévale, présentant déjà quelques éléments féériques** »⁶⁹. Le conte de fées trouve ses origines dans des mythes et des légendes aux motifs universels. Resté longtemps dans la

⁶⁷ <http://feeclochette.chez.com/Theorie/mythe.htm>, consulté le 04.04.2018

⁶⁸ Cité dans un mémoire de recherche intitulé : *Aladin et la lampe merveilleuse*, présenté par la COMPAGNIE MYRIADE

⁶⁹ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/>. Consulté le : 10/04/2018

tradition orale, il se transmet de bouche à oreille par des générations de conteurs lors de veillées populaires et familiales. Le merveilleux imprègne la littérature médiévale, présentant déjà quelques éléments féeriques. Si les premiers contes écrits apparaissent en Italie à la Renaissance, c'est avec Charles Perrault que naît un véritable genre littéraire. Les fées sont à la mode dans les salons : les "contes de bonnes femmes" deviennent "contes de précieuses". Cette vogue connaît un renouveau au XVIII^e siècle avant que le chevalier de Mayer ne dresse le "tombeau" des fées à la veille de la Révolution française. Parallèlement à la collecte scientifique des contes populaires allemands entreprise par les frères Grimm, la création littéraire même se renouvelle au XIX^e siècle avec Andersen et le romantisme, culminant à la suite de Lewis Carroll dans de véritables romans féeriques.⁷⁰

a) Définition du genre

Souvent absentes du récit, les fées, ne suffisent pas à définir le conte de fée. Cette expression désigne en fait un genre littéraire français correspond à ce que les folkloristes appellent le conte merveilleux. Il se définit généralement par sa structure narrative, mise en lumière par les travaux de Vladimir Propp : un héros ou une héroïne, subissant un malheur ou un méfait, doit traverser un certain nombre d'épreuves et de péripéties, qui souvent mettent un radicalement en cause son statut ou son existence, pour arriver à une nouvelle situation stable, très souvent le mariage ou l'établissement d'une nouvelle vie. Selon les cas, le conte peut combiner de très nombreux éléments, se répéter, et peut être aussi complexe que long. Ce schéma correspond souvent, pour les personnages, ou passages de l'enfance à l'âge adulte, et notamment à la découverte de la sexualité. Les psychanalystes y voient l'expression organisée de fantasmes, et des récits de transformations du héros permettant d'atteindre une conscience supérieure, aidant à la construction de la personnalité. Le conte de fée se définit aussi par le pacte féérique passé entre le conteur et son auditoire ou ses lecteurs. Ces derniers acceptent de croire à l'univers merveilleux et à ses lois, d'entrer avec le conteur dans un monde second sans rapport avec le nôtre. Ce monde où les héros sont comme anonymes, figures plus qu'être, où les distances et le temps varient, où toutes sortes de créatures peuvent se manifester, où tout, de la forêt et à la clef, peut se révéler Fée.⁷¹

Le conte de fées est un récit merveilleux peuplé de personnages imaginaires bons (fées, lutins, elfes...) ou mauvais (ogres, sorcières...) et d'animaux fabuleux (licorne, dragons, ...)

⁷⁰ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm> . Consulté le: 10/04/2018

⁷¹ <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm> consulté le : 13/04/2018

souvent doués de parole. En général, le récit s'organise sous la forme **d'une quête**, laquelle est généralement motivée par le désir de délivrer une princesse ou un prince charmant d'un mauvais sort. Tours de magie, envoûtements et sortilèges scandent le récit, qui, la plupart du temps, **se finit bien**. Les contes de fées fleurissent dans la littérature à partir de la fin du XVII^e siècle mais le succès rencontré dès le XVI^e, par un recueil de contes italiens intitulé les Facétieuses Nuits (1550-1553) de Straparola avait déjà prouvé qu'il existait bien un public pour ce genre de récit.⁷²

b) Perrault et la vogue des contes de fées

Les contes de fées sont entrés progressivement dans la littérature. Les premiers d'entre eux sont apparus sous la forme de courts récits insérés à l'intérieur d'un roman. Ainsi, M^{me} d'Aulnoy, avant de publier de nombreux recueils de contes (les Fées à la mode et les Illustres Fées, 1698) semble s'y essayer en introduisant un conte à l'intérieur de son roman Hippolyte, comte de Douglas (1690). De la même manière, on trouve dans le roman Inès de Cordoue, nouvelle espagnole (1696) de Catherine Bernard un texte qui est probablement la version originale de l'histoire de Riquet à la Houppe conte devenu célèbre sous la plume de Charles Perrault.

C'est pourtant bien à Perrault que revient le mérite d'avoir rendu le conte de fées populaire. En 1697, il fait paraître ses fameuses Histoires ou Contes du temps passé (précédemment publiées sous le titre Contes de ma mère l'Oye), puisant sa matière dans la tradition orale. En fixant par écrit des récits qui avaient jusque-là été transmis oralement, il a su donner **du crédit** à un genre alors oublié de la littérature. Séduits par l'exercice auquel Perrault s'était livré, beaucoup cherchèrent à l'imiter et le conte suscita dès lors un engouement généralisé. Une mode était née, et entre 1696 et les premières années du siècle suivant, les recueils de conte de fées parurent en grand nombre.

À l'origine du conte de fées, on trouve souvent une femme-écrivain. La comtesse d'Aulnoy et M^{lle} Bernard sont en effet loin d'être les seules à s'enthousiasmer pour ce genre ; M^{mes} de Murat et d'Auneuil, M^{lles} L'Héritier de Villandon et de La Force contribuèrent à mettre le conte de fées en vogue en laissant de nombreuses histoires destinées aux enfants. En passant de l'oral à l'écrit, le conte de fées, qui, à l'origine, s'adressait aux adultes, changea ainsi subrepticement de destinataires en privilégiant **la cible enfantine**. En marge de cette production

⁷² <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566>, consulté le : 15/04/2018

littéraire majoritairement féminine, il convient de citer un autre livre, le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes (1670) de l'abbé Villars, dont l'inspiration, proche de celle des contes de fées, fut surtout essentielle sur le développement de la littérature fantastique.

La vogue des contes de fées se prolonge tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle. En 1730, Antoine de Hamilton publie un conte de fées intitulé Histoire de Fleur d'Epine et plusieurs autres contes inspirés des Mille et une nuits : le Bélier, l'Enchanteur Faustus, les Quatre Facardins, Zénétyde. Peu de temps après, le Comte de Caylus fait paraître des Féeries (1741-1745). Parallèlement, les femmes continuent à cultiver le genre. Parmi les conteuses les plus célèbres, citons Marie-Antoinette Fagnan (Minet-Bleu et Louvette, 1750) et surtout M^{me} Le Prince de Beaumont, auteur d'une série de recueils pédagogiques et littéraires, le Magasin des enfants, destinés à éveiller **l'esprit des enfants en les divertissant**. Elle y insère un certain nombre de contes de sa composition, qui seront regroupés en 1757 dans un recueil à part. Le plus célèbre d'entre eux, la Belle et la Bête, passa à la postérité.

L'enthousiasme pour le conte de fées décline progressivement à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. C'est pourtant à cette époque que Charles-Joseph Mayer a l'idée de rassembler dans un seul ouvrage la plupart des contes féeriques connus à cette époque afin d'établir une sorte d'anthologie du genre. Publiés entre 1785 et 1789 sous le titre du Cabinet des fées, les 41 volumes de ce recueil constituent un excellent témoignage du développement considérable qu'avaient connu les contes de fées en un peu moins d'un siècle.⁷³

III. Petit aperçu sur les Mille et Une Nuits

La première version des Mille et Une Nuits, révélée par l'orientaliste Antoine Galland, offre au monde un réservoir inépuisable de la culture arabo-musulmane. Depuis cette première version, les contes arabes ne cessent plus d'être un bien universel ; traduits dans presque toutes les langues du monde, ils sont devenus l'un des textes arabes les plus connus. Composé entre les IX^e et XVI^e siècles, ce recueil rassemble des récits de provenances et de façons très diverses. Les plus anciens ont certainement pour origine des légendes perses et indiennes traduites, puis,

⁷³ Du même site : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566>, consulté le : 15/04/2018

islamisées au VIII^{ème} siècle dans la région de Bagdad. De nouveaux récits ont été alors ajoutés, notamment ceux relatant les aventures du personnage historique, le Calife Haroun Al Rachid.

À partir du XII^{ème} siècle, les récits merveilleux issus de la tradition orale égyptienne sont venus enrichir peu à peu cet ensemble qui accueillit tout au long des quatre siècles suivants, un grand nombre de contes d'origines diverses (Arabie préislamique, Byzance, antiquité mésopotamienne ou biblique...). On trouve dans les Mille et une nuits aussi bien des contes merveilleux que des épopées, des romans d'amour, des tableaux humoristiques consacrés aux différentes professions et classes sociales, mais aussi des anecdotes qui relatent les faits des personnages célèbres, ou encore des contes à vocation morale⁷⁴

Point de rencontre entre l'Occident et l'Orient, creuset de multiples influences persanes, turques, indiennes, africaines, qui ont traversé la société arabe, l'une des « **pièces maîtresses du dispositif imaginaire de la civilisation arabo-islamique au moment de son apogée** »⁷⁵, les Nuits exercent une influence considérable sur l'imaginaire et font toujours rêver ; ils parlent à chacun de leurs lecteurs, selon son imagination, ses fantasmes, son désir, son besoin d'exotisme. Les raisons de cette fascination incontournable ne peuvent ainsi être que des plus diverses. Goethe écrivait à ce propos :

Le caractère des Mille et Une Nuits est de n'avoir aucun but moral et, par suite, de ne pas ramener l'homme sur lui-même, mais de le transporter par-delà le cercle du moi dans le domaine de la liberté.⁷⁶

Les contes arabes séduisent par leurs grandes libertés, celles des héros toujours disponibles à s'offrir à l'aventure, celles des conteurs qui brouillent indéfiniment les limites du réel et du surnaturel, celles qui soustraient les protagonistes à toutes les hiérarchies sociales, à toutes les contraintes sexuelles.

⁷⁴ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948/document> consulté le: 26.05.2018

⁷⁵ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 226.

⁷⁶ Cité par Jamel Eddine Bencheikh, « Les Mille et Une Nuits », in *Encyclopaedia Universalis*, pp.151-152.

IV. La moralité selon Ben Jelloun

*Les diamants et les pistoles
Peuvent beaucoup sur les esprits
Cependant les douces paroles Ont encore plus de force, et sont d'un
plus grand prix*⁷⁷.

La moralité : Correspond à *moral* Caractère de ce (ou de celui) qui peut être apprécié (ou jugé) selon les notions de bien et de mal. *Si le hasard de la naissance et de l'éducation décidoit de la moralité d'un homme, comment pourroit-on l'accuser de ses actions?*⁷⁸ *Ni la science, ni l'art, ne franchissent d'eux-mêmes le seuil de la moralité*⁷⁹

Dès ses origines littéraires dans la dernière décennie du Grand Siècle, le conte de fées et la morale ont entretenu des rapports très étroits. Sans doute plus que ses consœurs, et dès la publication de tous les premiers contes, Perrault a insisté sur l'importance de la morale qui légitime et justifie à elle seule le corpus moderne du conte. Certes, Perrault avait publié des contes en vers dès 1691 avec « La Marquise de Saluces ou La Patience de Grisélidis », « Les Souhais ridicules » dans *Le Mercure Galant* deux ans plus tard, et « Peau d'Âne » l'année suivante encore. La même année, dès 1694 donc, alors que les contes paraissent séparément, se cristallise déjà l'idée d'un corpus homogène de « contes en vers » que Perrault va rassembler dans un même recueil qui portera comme titre *Grisélidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne, et celui des Souhais ridicules*.⁸⁰ Cependant nous posons la question suivante:

L'auteur a-t-il tiré une moralité en réécrivant les contes de Charles Perrault?

Pour répondre à la question ci-dessus, nous donnons le point de vue de l'auteur sur ce qu'il a dit à propos de la moralité.

Nous montrons à travers le passage indiqué ci-dessous que contrairement à Perrault, Tahar Ben Jelloun ne rajoute pas une moralité à chaque conte. Il précise dans l'introduction de son recueil que l'homme ne changera jamais dans son comportement, peu importe s'il est bon ou méchant. L'auteur se contente d'une seule morale: “ **Je n'ai pas cherché à tirer de chaque conte une moralité. Notre époque ne s'y prête guère, et l'effet menaçait d'être contre-productif. Je m'en suis donc tenu à un simple constat, qui trace un fil de Socrate à Cioran en passant par Spinoza: l'être humain persévère dans son être, et rien jamais ne le**

⁷⁷ Contes de ma Mère l'Oye (1697), Les Fées de Charles Perrault

⁷⁸ STAËL, *Allemagne*, t.4, 1810, p.44.

⁷⁹ L. BRUNSCHVICG, *Le Progrès de la conscience*, Paris, Alcan, 1927, p.741

⁸⁰ La désignation générique que nous avons retenue de « Conte de fées » naîtra sous la plume de Julie-

changera, ni dans son extrême brutalité ni dans son infinie bonté.⁸¹ Explique-t-il encore : « **Finalement, l'unique morale de l'histoire, c'est qu'il faut, partout et en toute circonstance, garder sa lucidité et sa vigilance bien en éveil.** »⁸²

Ainsi l'auteur de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* côtoie la tradition des contes et légendes. Il puise dans les rites et les mythes ancestraux qui représentent une bonne partie de sa matière romanesque. C'est ainsi qu'il a entrepris de réécrire dix contes de Perrault en vers (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*, *Les Fées*, *Barbe-Bleue*, *Le Chat botté*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Peau d'Âne*, *Riquet à la houppe*, *Les Souhaits ridicules* et *Cendrillon*) en les installant dans un contexte « arabe et musulman », et en les orientalisant dans un style des Mille et Une Nuits. C'est en ce sens que l'auteur a conservé la structure du conte original et s'est éloigné du texte dans le but de « **Prendre la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires**⁸³. »

⁸¹ *Mes contes de Perrault, Op.cit.*, p. 10/11

⁸² *Ibid*, p11

⁸³ *Mes contes de Perrault*, résumé du livre, Ed, Points, 2014

Conclusion

Au terme de ce premier chapitre, nous avons pu connaître l'auteur Tahar Ben Jelloun. Nous avons aussi défini le conte ; Comme nous le savons tous, tous les contes s'adressent aux enfants, alors que les contes de Ben Jelloun s'adressent à un public beaucoup plus âgé. Nous avons aussi présenté l'historique du conte ; et nous avons remarqué que le conte est né de l'oubli progressif, c'est donc à partir du XVII^{ème} siècle que les contes sont racontés. En ce qui concerne le conte populaire, nous avons constaté qu'il est né pendant la préhistoire en même temps que l'utilisation de l'outil et du langage.

Aussi ses récits sont des contes de type de fée qui sont à l'origine des contes oraux qui se transmettent de bouche à oreille par des générations de conteurs lors de veillées populaires et familiales. L'auteur s'est inspiré aussi par les récits des Mille et Une Nuits qui sont originaires d'une culture arabo-musulmane, des contes arabes traduits dans toutes les langues du monde. Cela a donné un style oriental à ses écrits.

Il nous a été possible de vérifier que l'auteur n'a pas tiré une moralité de ses contes à travers son point de vue que nous avons pu éclaircir. Contrairement à Perrault, il les a tout simplement transformés.

Enfin nous concluons que dans le style de Tahar Ben Jelloun se mélange d'un côté le besoin de parler de la réalité et de l'autre, fuir dans une réalité parallèle. Dans ses récits, il mélange aisément les traditions marocaines avec la réalité quotidienne et les problèmes sociaux. L'onirisme va de pair avec la réflexion sur la réalité. Nous étudions ensuite dans le prochain chapitre les procédés de réécritures auxquels Ben Jelloun a eu recours.

CHAPITRE II

Écriture et réécriture

Dans le second chapitre, nous nous proposons d'étudier les procédés de réécriture auxquels Ben Jelloun a eu recours, pour élaborer son corpus à savoir « *La belle au bois dormant* », « *La petite à la burqa rouge* » et « *Hakim à la houppe* ». Pour se faire, nous avons jugé utile de dresser un inventaire des différents modes de réécritures qui existent en questionnant certains critiques littéraires qui se sont penchées sur notre question. Ensuite, nous nous basons essentiellement sur l'étude des titres de chaque conte choisi. Nous étudions également l'amplification et le sur-ancrage référentiel. Et pour en finir, l'approche intertextuelle fait son entrée, dans ce chapitre. En effet, notre réflexion s'inspire d'une pratique effective d'écriture littéraire fondée sur la réécriture et l'intertextualité. Notre objectif serait alors de démontrer que l'intertextualité « **peut fonder une pratique féconde de l'écriture littéraire** »⁸⁴. Propos empruntés à **Violaine Houdart- Merot**.

Pour mieux atteindre nos objectifs, nous étudions aussi le phénomène de l'interculturalité qui est fortement présent dans les contes de Ben Jelloun, nous citons à ce titre : la religion, la symbolique des noms, les coutumes ainsi que la langue utilisée, nous accorderons aussi un intérêt particulier aux voix Benjellounienne.

I. La réécriture et ses stratégies

La réécriture est un processus qui est au fondement de la littérature. Depuis sa genèse, la littérature se répète par cycles et se caractérise généralement par un éternel recommencement. A partir d'un texte « mère » s'est articulé tout un réseau de textes, *inter-indépendants*, se réalisant seuls mais toujours inscrits dans une filiation textuelle, liés à l'entrée qu'est la littérature. Une recherche sémantique s'appuyant sur différentes entrées dictionnairiques démontre que réécrire revient à écrire un texte à nouveau, en améliorant la forme ou l'adaptant pour l'intégrer à d'autres textes⁸⁵

La réécriture désigne aussi bien l'acte de réécrire que le produit textuel qui en résulte. On peut également observer que des notions telles que transposition, métamorphose, déplacement, détournement ou encore réinvention lui sont souvent associées. La réécriture correspond donc à la modification d'un texte source, d'un « déjà-là textuel », établissement de ce fait un lieu entre ce dernier et le texte qui le réécrit. Ainsi, quand certains réorganisent leur

⁸⁴ Violaine Houdart- Merot, *L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire*, Le Français Aujourd'hui, 2, n°153, pp- 25-32, 2006.

⁸⁵ Cité dans un centre de recherche Textes et Francophonies, intitulé : journée d'étude jeunes. chercheurs les réécritures en littérature.

propre partition relevant de la pratique génétique, d'autres réinventent à partir d'un autre texte. La réécriture tend dès lors vers le Moi et vers l'Autre, rappelant les différents rapports intertextuels possibles qui peuvent lier un texte à un autre⁸⁶

Les champs des possibles de la réécriture sont variés. En effet, cette pratique peut prendre d'autres formes : la traduction ; l'adaptation ; l'adaptation intermédiale. Par ailleurs, si la réécriture peut être considérée comme une écriture seconde suivant une écriture première, les pratiques anctoriales montrent bien que, dans le cadre de la transposition fictionnelle du réel, les récits historiques et les faits divers représentent des sources de réécriture. Enfin, le mythe se voit fréquemment réapproprié par les auteurs, il est à l'origine d'une langue tradition littéraire de transcription et de réécriture qui se poursuit à ce jour.⁸⁷

Dans *La réécriture*, A.C. Gignoux note que « la réécriture est un soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une réflexion sur l'écriture »⁸⁸.

Cela sous-entend que lors d'une réécriture, l'auteur met en valeur, modifie ou supprime des éléments et bien souvent propose une réflexion méta-textuelle sur l'écriture littéraire. La réécriture est polyphonique dans la mesure où l'on entend plusieurs voix qui s'entremêlent, celle du texte-source et celle du texte réécrit ; c'est en fait un dialogue avec plusieurs textes. L'image du parchemin sur lequel plusieurs textes se superposent a été employée par Gérard Genette pour parler de ces réécritures qu'il nomme « *palimpsestes* »⁸⁹.

Tout livre renvoie à des textes antérieurs, plus ou moins visibles selon la volonté de l'écrivain. La réécriture est une reprise de certains thèmes ou d'une structure qui ajoute du sens. Le texte passe d'une époque, d'un pays, d'une langue, d'un point de vue et d'un genre à l'autre.⁹⁰ C'est parfois un mythe qui est réécrit, une scène, une description ou dans les cas qui nous intéressent, un conte. La réécriture entraîne un changement de registre de langue puisque le milieu social de l'auteur est différent, tout comme la situation d'énonciation, le lexique et la syntaxe. Lorsque la réécriture s'éloigne beaucoup du texte-source on parle d'une adaptation.

⁸⁶ Passage cité dans un centre de recherche Textes et Francophonies, intitulé : journée d'étude jeunes chercheurs les réécritures en littérature.

⁸⁷ Cité dans un centre de recherche Textes et Francophonies, intitulé : journée d'étude jeunes chercheurs les réécritures en littérature.

⁸⁸ Anne Claire Gignoux, *La réécriture*, « formes, enjeux, valeurs », Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2003, P.7

⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpseste*, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, cf, titre

⁹⁰ Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p 3

L'adaptation est une modification très profonde du texte. La transformation peut être opérée sur la langue, le genre ou le registre de langue. Le pastiche, la parodie, le résumé, la glose, la transformation ludique ou l'effort de perfectionnement sont différentes formes de réécritures.

Ainsi l'auteur de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* côtoie la tradition des contes et légendes. Il puise dans les rites et les mythes ancestraux qui représentent une bonne partie de sa matière romanesque. C'est ainsi qu'il a entrepris de réécrire dix contes de Perrault « *La Belle au bois dormant* », « *Le Petit Poucet* », « *Les Fées, Barbe-Bleue* », « *Le Chat botté* », « *Le Petit Chaperon rouge* », « *Peau d'Âne* », « *Riquet à la houppe* », « *Les Souhais ridicules* » et « *Cendrillon* », en les installant dans un contexte « arabe et musulman », et en les orientalisant dans un style des Mille et Une Nuits. C'est en ce sens que l'auteur a conservé la structure du conte original et s'est éloigné du texte dans le but de « **Prendre la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires**⁹¹. »

Comme le note Catherine Durvy, qu'elle soit visible ou implicite, « **toute création procède d'une réécriture** »⁹². L'œuvre renvoie presque toujours à d'autres œuvres et dialogues avec ses sources antérieures. La réécriture est toujours une innovation, une création neuve et personnelle.

La réécriture est souvent liée au service d'une réflexion sur l'écriture, la lecture est mise en abîme, ce qui crée un effet de miroir et de remise en cause du genre littéraire parodié, ou du statut de lecteur. La réflexion peut aussi porter sur le thème repris et généralement actualisé. L'auteur modernise son texte et l'adapte à son nouveau lectorat pour que celui-ci s'interroge sur la question soulevée.⁹³

La réécriture peut aussi être un moyen de recherche. Pour mettre au jour une connaissance ou une signification nouvelle, l'auteur réécrit un texte préexistant. Dans ce cas elle n'a pas un caractère satirique mais elle est un support pour des hypothèses innovantes. Elle peut aussi correspondre à un souci de perfectionnement de l'écrivain. Pour fonder sa propre conception de l'art et donner sa vision du monde, l'auteur peut rechercher une forme adéquate pour mettre en évidence son mode de pensée. Il cherche à améliorer le texte existant pour

⁹¹ Ben Jelloun, Tahar, « Mes contes de Perrault », édition du Seuil, 2014

⁹² Catherine Durvy, Les réécritures, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p 131

⁹³ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01141486/document>, consulté le : 16/04/2018

donner son point de vue personnel ou pour rendre au texte initial toute sa profondeur et sa valeur. Selon Myriam Rigaud,

L'écriture ne porte pas nécessairement un jugement sur l'hypotexte, elle peut être un moyen de renseigner et d'instruire le lecteur ou d'expliquer le texte original dans une autre version. Ainsi, la réécriture revêt un caractère didactique. De même, elle peut servir à donner une nouvelle interprétation, en résumant ou développant une idée ».⁹⁴

C'est dans cette perspective que Tahar Ben Jelloun a élaboré son récit.

Les modifications liées à la réécriture peuvent être légère (un changement de ponctuation, une inversion des temps verbaux, des substitutions de mots...) ou au contraire importantes (changer le contexte du texte source. Le style du récit...). Au cours du travail de réécriture le fond et la forme se modifient et changent le sens de l'œuvre originelle. Les variantes peuvent toucher au contenu, à la forme, mais aussi aux intentions de l'auteur. Les transformations par la réécriture varient énormément. La réécriture peut se manifester comme un jeu sur un thème, sous forme de transformations stylistiques, ou d'un travestissement plus général. La reprise permet de s'adapter au nouveau public et à l'époque. La subversion, l'humour et la dérision permettent de donner des significations et un regard nouveaux sur les textes initiaux et permettent de renouveler leur lecture.⁹⁵

Certains auteurs emploient des références anachroniques où mélangent plusieurs modèles traditionnels pour faire une œuvre nouvelle. Tous les procédés de transformations cités ci-dessus sont récurrents dans les réécritures de contes traditionnels.

Notre période moderne est très riche en nouvelles versions de contes traditionnels, revus et corrigés par des auteurs contemporains. Ces grands « classiques » sont considérés comme un réservoir d'inspiration dans lequel puise sans scrupule.

⁹⁴ Myriam Rigaud, Deux réécritures contemporaines de contes traditionnels : *Peau d'âne* de Christine Angot, et *le Vaillant petit tailleur* D'Eric Chevillard, Mémoire de Master, Grenoble, France, 2008-2009.

⁹⁵ Passage cité dans un mémoire de recherche intitulé : « deux réécriture contemporaines de contes traditionnels : peau d'âne de Christine Angot et le vaillant petit tailleur d'Eric Chevillard, master1 « lettre et arts », Spécialité « Imaginaire, écriture, Idéologies », présenté par : Myriam RIGAUD, 2008/2009.

C'est ce que Denise Escarpit mentionne dans son livre *La littérature d'enfance et de jeunesse* :

Le plaisir de récrire les contes traditionnels semble avoir été particulièrement vif ces dernières années, parallèlement aux nombreuses rééditions des contes traditionnels, on voit se développer une production contemporaine extrêmement intéressante, qui présente des caractéristiques parfois dérangeantes, en tout cas tout à fait nouvelles »⁹⁶.

Source d'inspiration, le conte fait l'objet de nombreux et profonds remaniements. Mais les publications actuelles pour enfants offrent des contes parfois altérés qui perdent leur valeur ou leur force. La transmission transforme et adapte évidemment le conte en l'enrichissant ou en l'appauvrissant. Le conte de base se transforme au fil du temps et en fonction des réécritures qui lui redonnent vie.

Certains parlent de « contes à rebours » ou des « classiques relookés » pour désigner les réécritures des contes traditionnels. Pour les trois textes qui nous intéressent, *La Belle au bois dormant*, *La Petite à la burqa rouge* et *Hakim à la houppe*, il s'agit bien de réécriture.

Tahar Ben Jelloun s'est servi du texte original de Perrault pour créer un autre texte plus enrichi plus proche au lecteur moderne, en injectant à ses récits des éléments de sa propre culture qui constitueront des déclencheurs exotiques chez le lecteur.

A travers cette réécriture, Tahar Ben Jelloun laisse aux lecteurs la liberté d'interprétation. Il traite des sujets proches du quotidien en exposant des problèmes de la société moderne. Il dévoile la vérité telle quelle, ce conte est réécrit pour contester la société et mettre en évidence la situation de la femme dans la société arabo-musulmane.

Selon Antoine Compagnon, la réécriture est synonyme du rassemblement d'éléments coupés et de leur transformation en un ensemble homogène et ordonné : « **le travail de**

⁹⁶ D. Escarpit et al, « Le conte permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Etat des lieux, Paris, Hachette, « Hachette jeunesse », 1988, p. 184

l'écriture est une réécriture des lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent.»⁹⁷

Notons que la réécriture de ce conte reflète : « **un processus de lutte contre tout type de restriction et d'autoritarisme.** »⁹⁸ Car il traite un thème concernant les conditions de vie de l'homme et de la femme dans leur société.

1. Etude titrologique

Dans le cadre de notre étude sur les contes de Ben Jelloun, nous nous attelons à mener une analyse titrologique des trois contes comme objet de notre travail. Pour Gérard Genette, le titre est un seuil de l'œuvre d'art faisant partie de ce qu'il appelle « le paratexte » nous entendons par ce dernier ce qui entoure et prolonge le texte. Alors que pour Claude Duchet, le titre se présente comme étant élément d'entrée dans le texte, en d'autres termes un incipit romanesque, c'est une passerelle qui accroche le lecteur et lui permet d'accéder au texte. Il existe donc une connivence entre le titre et le contenu textuel. Dans son étude intitulée « *Eléments de trilogie romanesque* », ce dernier définit le titre comme :

Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman »⁹⁹

Quant à Vincent Jouve, il attribue au titre trois fonctions ; d'abord une fonction d'identification, il permet de nommer d'identifier l'œuvre, ensuite, une fonction descriptive ; le titre donne des informations sur le contenu du texte et enfin une fonction séductrice visant à accrocher l'attention du lecteur. Pour effectuer cette analyse, nous allons nous inspirer des travaux des critiques cités.

Dans « *Mes contes de Perrault* », Tahar Ben Jelloun entreprend une réécriture de dix contes de Charles Perrault inspirés des histoires des Mille et Une Nuits que sa tante Fadéla lui

⁹⁷ Antoine, Antoine, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32

⁹⁸ ZIPES Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, P. 225

⁹⁹ DUCHET Claude, « *Eléments de trilogie romanesque* » in *Littérature* n12, décembre 1973

contait. Il orientalise les contes de Perrault en les réadaptant à la culture maghrébine. C'est ce que nous allons vérifier dans les points qui suivent.

a- La belle au bois dormant

Dans « *La belle au bois dormant* », Tahar Ben Jelloun laisse le titre original, son but semble viser « la belle Jawhara » qui, « dormant »¹⁰⁰ dans la forêt¹⁰¹. Par le biais de ce titre, le lecteur est beaucoup plus accroché par la lecture de cette histoire. L'emploi d'un éventail comme de mots comme « belle » et « bois » termes à valeurs appréciatives et paradoxale en même temps, puisque « dormant » évoque la « passivité », pourrait déclencher, chez le lecteur, une grande attraction.

Une autre stratégie, à laquelle, l'auteur semble se réfugier, dans le but de susciter de l'admiration chez le lecteur, c'est le jeu de sonorités « b ». En effet, ce croisement des sonorités « b » dans « belle » et « bois » ne fait qu'accentuer l'effet que Ben Jelloun tente de produire sur son lecteur. En ce sens que ces mots connotent des échos suggestifs. Ce titre hérité de Charles Perrault dénote l'intertexte du titre, à ce sujet Henri Mitterrand écrit : « Il existe à une époque déterminée, des modèles hérités, des contraintes de rhétorique ou de mode, des interdits de censure, ou au contraire des marges d'innovation. »¹⁰²

b- La petite à la burqa rouge

Dans le deuxième conte, « *Le petit chaperon rouge* » de Charles Perrault devient « *La petite à la burqa rouge* ». L'adjectif « petite » substantivé, humain, animé, présente le protagoniste. Le mot « burqa » emprunté à l'arabe est d'origine afghan, évoque la religion. L'adjectif « rouge » symbolise le danger qui pèse sur les enfants.

Ce titre, par sa valeur symbolique, dénote la prise de position de l'auteur par rapport au terrorisme. Il transgresse l'esprit du conte par l'argumentation implicite contenue dans l'énoncé. L'intitulé de ce conte a une valeur informative ; Tahar Ben Jelloun fait référence à un code moral celui de : l'obligation de porter le voile dans les pays du Maghreb. La puissance de ce titre réside dans les mots « burqa » et « rouge », l'un symbolise une idéologie venue d'ailleurs et l'autre traduit les effets de cette idéologie. (A creuser)

¹⁰⁰ Etat

¹⁰¹ Lieu

¹⁰² MITTERRAND, Henri, in « *Les titres de Guy des cars* », sociocritique, Nathan, 1979, p. 92

c- Hakim à la houppe

Le troisième conte de Tahar Ben Jelloun, nous fait remarquer que l'auteur effectue un changement partiel du titre : Ainsi « *Riquet à la houppe* » devient « *Hakim à la houppe* », changement du prénom du personnage du conte.

Le nom « Hakim » d'abord est un nom arabe qui signifie un « sage », qui a de l'esprit.

Le mot « Houppe » est synonyme de « Touffe », l'auteur fait allusion dans ce conte au garçon qui avait au milieu du crane une touffe de cheveux très noirs, ce qui le rendait « hideux » et « laid ».

À propos, le titre témoigne de ce que G. Genette appelle : « L'allusion parodique (qui) en s'attachant volontiers (...) à des titres ou clichés caractéristiques et aisément reconnaissables. »¹⁰³

Donc, le titre possède deux noms opposés : un enfant sage, qui a de l'esprit et en même temps moche et hideux physiquement.

De ce conte, on tire une morale qui montre que « la beauté est une enveloppe de l'âme et qu'il faut toujours se méfier des apparences. »¹⁰⁴

Les deux titres intitulés : « *La petite à la burqa rouge* » et « *Hakim à la houppe* », relèvent le travail de l'orientalisation des contes de Perrault.

2. L'amplification du conte

Ce conte, est régi par une amplification qui selon Jenny est :

«Une transformation d'un texte originel par développement de ses virtualités sémantiques »¹⁰⁵. Le phénomène est courant et caractérise l'immense majorité des réécritures. Il consiste formellement en une surenchère stylistique du récit d'origine qui conduit à son expansion¹⁰⁶

¹⁰³ GENETTE, Gérard, « *Palimpsestes* », La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 54

¹⁰⁴ *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014, p. 159

¹⁰⁵ JENNY Lzurent, op, cit, p. 276

¹⁰⁶ <http://lijos-recherche.fr/perrault-tahar-ben-jelloun-metissage-voix/> consulté le : 20/04/2018

Pour cela on va aborder brièvement, l’allongement du récit qui est une autre caractéristique de la réécriture. Nous entendons par là l’ajout de séquences, d’épisodes, de motifs par rapport à la structure narrative du texte matrice. Pour se faire, on va comparer le nombre de page de chaque conte choisis : « *La Belle au Bois dormant* » de Perrault tient en 9 pages¹⁰⁷, tandis que celle de Ben Jelloun n’est pas moins de 44 pages. « *Le petit Chaperon rouge* » qui fait 2 pages chez Perrault en fait 11 pages chez Ben Jelloun Alors que « *Riquet à la Houppe* » qui fait 12 pages chez Perrault, en occupe 18 pages chez Ben Jelloun.

3. Le sur-ancrage référentiel

Le conte oral traditionnel a cette caractéristique de se situer au degré zéro de l’ancrage référentiel : les personnages n’ont pas de nom, ou rarement, ou s’ils en ont il est très courant comme Jean, ils s’appellent la petite ou la grand-mère ; pas de date, la temporalité reste dans un passé indéfini ; pas de lieux précis : il y a le bois, le château, la fontaine, la maison de la mère, etc. Mais cela n’empêche pas les conteurs d’avoir la possibilité de situer l’action dans leur environnement immédiat et donc plus précisément notamment dans les récits à faire peur). Chez Perrault, dont les contes sont vraiment intermédiaires entre le traditionnel et le littéraire, pas de lieux précis non plus, la temporalité est identique à celle des contes traditionnels au point que Perrault, par l’usage qu’il en fait, va typifier la formule d’ouverture « Il était une fois... », Mais les héros et plus souvent les héroïnes portent un nom, parfois un sobriquet, ce sera Blanche-Neige, Cendrillon, le petit Chaperon rouge, la Barbe bleue¹⁰⁸, jamais il ne s’agit d’un vrai prénom sauf dans le cas de la sœur Anne¹⁰⁹...

Quant à lui, Ben Jelloun annonce dès son avant-propos sa volonté « d’orientaliser ces contes »¹¹⁰ et « de les situer dans des pays arabes et musulmans »¹¹¹. Ceci même si la temporalité reste floue puisqu’il ouvre systématiquement ses récits par la formule figée : « Il était une fois... », En référent ainsi à Perrault, alors que les contes arabes traditionnels ont d’autres formules d’ouverture plus variées comme celles reproduites par Najima Thay Thay qui

¹⁰⁷ Libro est notre édition de référence pour sa fidélité au texte d’origine.

¹⁰⁸ C’est ainsi que l’écrit Perrault.

¹⁰⁹ <http://lijos-recherche.fr/perrault-tahar-ben-jelloun-metissage-voix/> consulté le : 20/04/2018

¹¹⁰ *Ibid.* p. 11.

¹¹¹ *Ibid.* loc. cit.

recueille des contes marocains, formules certainement connues de la tante conteuse de Ben Jelloun qui l'a hanté tout au long de son écriture :

Il y avait, ô que n'y avait-il pas ! Jusqu'au moment où tante poule caqueta et dit à oncle coq : donne-moi ma dot ! J'achèterai de belles parures que je porterai pour me pavaner dans les rues.¹¹²

Ou encore cette formule plus courante :

Il y avait, ô que n'y avait-il pas ! Jusqu'à ce que Dieu fut dans tous les lieux, jusqu'à ce que fleurissent le basilic et le lys dans le giron de notre Prophète sur lui la bénédiction et la paix de Dieu. »¹¹³

Mais Ben Jelloun a préféré Perrault à la tradition marocaine de sa vieille tante. Cependant dans la réécriture des trois textes choisis « La Belle au bois dormant », « La petite à la burqa rouge » ainsi que « Hakim à la houppe » le conte s'ouvre bien avec le « Il était une fois ».

4. Une intertextualité contée

A la fin des années 60, Julia Kristeva propose, dans le cadre d'une théorie générale de l'intertexte inspirée de M. Bakhtine, le terme d'« **intertextualité** ».

Elle entend par là, le tissu des relations qui unissent un texte à d'autres textes. La citation, comme les faits d'allusion, en font partie. Elle note dans *Séméiotiké* que : « **Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte** »¹¹⁴. En effet, tout auteur s'inspire inévitablement de ses lectures et son œuvre est empreinte d'autres œuvres antérieures. Lorsque nous évaluons les liens entre un texte initial et une nouvelle version qui s'en inspire, nous utilisons le terme d'« **hypertextualité** ». Cette

¹¹² Najima Thay Thay, *Au pays des ogres et des horreurs*, L'Harmattan, 2000, p. 29. Les contes sont aussi transcrits en arabe dans la seconde moitié du livre.

¹¹³ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁴ J. Kristeva, *Séméiotiké*, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », critique, avril 1967, cf. <http://www.expositions.bnf.fr>. Consulté : le 25/04/2018

notion représente les relations entre deux textes dont l'un est une réécriture de l'autre, que ce soit un pastiche, une parodie, une transposition ou une initiative.

Ainsi, le texte est toujours en relation et au croisement d'autres textes. De son côté Barthe affirme que :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante, pour dire que « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »¹¹⁵.

Michaël Riffaterre ne considère plus l'intertextualité comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : C'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Ainsi dit-il¹¹⁶ : « **L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédées ou suivies. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.** » Elle nécessite du lecteur une participation active, il doit détecter l'intertexte et faire un effort de mise en relation. Par ailleurs, cela induit également une autre conséquence : « **cette relation n'a pas nécessairement une logique chronologique : l'intertextualité n'est donc limitée ni par les lectures de l'auteur, ni par la chronologie.** »¹¹⁷ Une œuvre ancienne peut ainsi être éclairée par une œuvre récente.

Dans *Palimpsestes*, Genette envisage la notion d'intertextualité dans une optique différente : elle n'est plus considérée comme un élément central, mais comme une relation parmi d'autres. Il intègre cette notion dans un système de relation qui définit la littérature dans sa spécialité : « **la transtextualité**¹¹⁸ ». Le préfixe « **trans** » signifie bien le déplacement d'un texte vers l'autre. Il propose cinq types de relation transtextuelle ; l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

¹¹⁵ BARTHES Roland, dans un article de synthèse (« texte « Théorie du »), Encyclopédia Universalis, 1973.

Citation tirée du site : <http://www.fabula.org/er/173.plp> . Consulté le : 01/04/2018.

¹¹⁶ Piégay-Gros, N. Introduction à l'intertextualité, cite p 16 Riffaterre, M. « La Trace de l'intertexte », La pensée, n 215, octobre 1980.

¹¹⁷ *Op. cit.* p. 6

¹¹⁸ RABAU, Sophie, *Op. cit.*, p.68.

De ce fait Genette définit l'intertextualité comme : « **la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) présence effective d'un texte dans un autre** »¹¹⁹

L'intertextualité est donc cette pratique qui réunit tout type de relations entre deux ou plusieurs objets issus d'activité de communication. En se basant sur les travaux de Gérard Genette, on peut distinguer d'une manière générale deux types de relations : le premier type est fondé sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes tel que : la citation, l'allusion, le plagiat et la référence. Et le deuxième type est fondé sur les relations de dérivation qu'il appelle hypertextuelle unissant un texte à un autre tel que la parodie, le pastiche.¹²⁰

Dans le cadre de notre étude, nous mettrons l'accent sur ces indicateurs pour les identifier et les classer afin de dégager ce croisement d'imaginaires contenu dans les contes de Tahar Ben Jelloun. Pour analyser et classer ces éléments, qui traduisent cette relation textuelle, nous appliquerons la théorie de Gérard Genette contenue dans *Palimpsestes* et quelques autres théoriciens.

Notre objectif est de dégager les différents types d'intertextualité présents dans notre corpus vu le nombre important et varié d'approches centrées sur cette notion, nous allons nous référer aux travaux de G. Genette, tout en se basant sur deux formes de relations intertextuelles, l'une hypertextuelle et l'autre sur les relations de coprésences.

4.1. Titre matrice

« *Mes contes de Perrault* » ce titre matrice, est un élément significatif, en ce sens que Ben Jelloun l'accorde à ses contes afin de motiver la lecture. L'utilisation suggestive d'un tel titre, dirige le lecteur vers les contes de Perrault. De ce fait, cette lecture du titre révèle un lien explicite avec les contes du premier propriétaire. Cela nous amène à affirmer dès le départ que l'auteur tisse avec les contes perraultiens des rapports intertextuels. Cette appropriation est revendiquée par l'emploi du possessif « Mes », ainsi donc la voix de Ben Jelloun domine celle de Perrault.

¹¹⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 08

¹²⁰Passage cité dans un mémoire de Master, Option : Langue, littérature et culture d'expression française intitulé : La Transculturalité : de l'intertextualité à la réécriture mythique dans ainsi parle la tour CN de HEDI BOURAOUI, présenté par Soltani Wassila, année universitaire : 2012/2013

4.1.1. La Belle au bois dormant

Dans le conte de « *La belle au bois dormant* », le titre fait référence et allusion directe à celui de Charles Perrault, par définition l'allusion est: « **un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable** »¹²¹. Le titre du conte suffit à créer un lien hypertextuel. Gérard Genette explique cette relation d'hypertextualité. Un hypertexte (texte B) entretient avec un hypotexte (texte A) : « **tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple(...) ou par transformation indirecte** »¹²². Cette dernière se caractérise par deux modes de dérivation ; la transformation d'un texte et l'imitation d'un style. Ce qu'il convient d'identifier si le conte de « *la belle au bois dormant* », relève d'une transformation ou d'une imitation. Gérard Genette nous affirme que: « **la parodie dont la fonction, est de, détourner la lettre d'un texte (...), le pastiche, dont la fonction est d'imiter la lettre** »¹²³. La lecture attentive de nos contes, nous dévoile que la relation intertextuelle unissant les contes de Perrault et ceux de Ben Jelloun relève de la transformation et non de l'imitation.

Il s'agit donc d'analyser les procédés de transformations contenus dans l'hypertexte « *la belle au bois dormant* ». Alors on a fait recours aux règles théorisées par G. Genette dans *Palimpsestes*. Ce qui nous a poussés à remarquer que dans ce conte, l'auteur a gardé le même titre que Perrault, toutefois, il a fait des modifications qui le conduisent à une expansion. *La belle au bois dormant* de Perrault s'étale sur 09 pages tandis que celui de Ben Jelloun n'en fait pas moins de 44 pages.

Nous nous baserons ensuite sur un procédé hypertextuel qui concerne ce conte à savoir « **la transposition** » que Genette pense que: « **sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles** »¹²⁴. Il s'agit donc d'un travail de réécriture. De même la transformation du conte de Perrault est une transposition thématique diégétique qui modifie l'époque de l'hypotexte, Tahar Ben Jelloun situe le conte dans une époque contemporaine. Ceci est observable dans le tableau ci-dessous :

¹²¹ RAYMONDE Robert, « La parodie du conte merveilleux au XVIIe siècle » in *Dire la parodie*, colloque de Cerisy, éd. Par Clive Thomson ET Alain Pagès, New York, Peter Lang, « American University Studies, Series II Romance, languages and literature », 1989, p. 183.

¹²² GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, p.16

¹²³ *Ibid.* p.102

¹²⁴ *Ibid.* p. 291

Hypotexte de Perrault	Hypertexte de Ben Jelloun
<ul style="list-style-type: none"> - Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants. - Ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages. - Enfin la reine devint grosse et accoucha d'une fille. 	<ul style="list-style-type: none"> - Il était une fois un roi et une reine tristes et malheureux, ils n'arrivaient pas à avoir d'enfants. - Ajouts : <ol style="list-style-type: none"> 1- Quelques temps plus tard, face à un nouvel échec, le fameux Hamza, vizir très âgé..... 2- Ils se remirent à consulter des médecins d'Orient et d'Occident.... 3- Un jour, c'était un vendredi, juste au moment de la prière de midi..... 4- Le roi attendit quelques semaines pour fêter l'évènement.... 5- Alors que les sept fées reprenaient leur place auteur de la table, apparut Kandisha 6- Ce jour-là dès qu'elle s'approcha du palais, Jawhara se mit à pleurer à chaudes larmes en devenant toute rouge. 7- Tandis qu'elle parlait, le roi était pétrifié.

Comme nous le constatons dans le tableau, Ben Jelloun effectue la transformation de l'hypotexte de Perrault par un changement qui consiste à introduire plus d'ajouts et d'actions à la diégèse qui est différent de ceux qu'on trouve chez Perrault.

Genette souligne que : « **la transposition hétérodiégétique, insistant sur l'analogie thématique entre son action et celle de son hypotexte** »¹²⁵. A travers notre analyse, nous avons remarqué que la transposition du conte est mise en valeur par des ajouts et des variantes, exemples: le désir d'enfant et la venue de la grossesse occupent quatre lignes dans l'hypotexte (Perrault) tandis que chez Ben Jelloun tiennent quatre pages.

L'hypertexte de Ben Jelloun est orné de détails orientalisants. Nous citons comme exemple les personnages suivants : le prince Qaïss, la princesse Jawhara, la vieille Mandouba et la fée Wallada... D'autres éléments importants sont cités comme la couleur de peau de la princesse qui est devenue noire après un long sommeil.

¹²⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsests*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, P. 440

-Relations de coprésence

Les relations de coprésence sont : « **des rapports évidents qui unissant un ou plusieurs textes (A étant à l'intérieur de B), tel que la citation, l'allusion et le plagiat** »¹²⁶. Dans le conte de « *La belle au bois dormant* » l'auteur évoque deux formes de relations intertextuelles qui sont : l'allusion et la citation.

a- L'allusion

« **Juste au moment de la prière de midi** »¹²⁷, « **appel à Dieu et à ses prophètes** »¹²⁸

Ces deux passages cités font allusion à la culture arabo-musulmane de l'auteur et à la sunna du prophète (paix et salut sur lui). Selon G. Genette l'allusion est : « **un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telles ou telles de ses inflexions** »¹²⁹. Nous citons ainsi un autre passage dont l'auteur évoque le pèlerinage dans ce conte : « **chacune d'entre elles reçut un étui d'or massif contenant une cuillère, une fourchette et un couteau, en or sertis de diamants et de rubis ainsi qu'une lettre royale de remerciements accompagnée d'un billet de bateau pour se rendre en pèlerinage à la Mecque** »¹³⁰ Ces passages extraits du récit renvoient à la religion de l'auteur qui est l'Islam.

b- La citation

Dans ce conte, Tahar Ben Jelloun cite des mots arabes qui se situent dans un contexte arabo-musulman, dont nous citons les mots suivants : « **wallou, dine, mella, hench, qalam, qabr, jamal, ghina** »¹³¹. Gérard Genette constate que la citation est : « **une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans références précises** »¹³². L'emploi des mots est significatif, ceci donne une empreinte particulière à ces contes. C'est ce qui sépare le conte de Ben Jelloun du conte de Perrault.

¹²⁶ GIGNOUX Anne Claire, *initiation à l'intertextualité*, Edition, Ellipses, Paris, 2005, p. 47.

¹²⁷ BEN JELLOUN, Tahar, « *la belle au bois dormant* », Mes contes de Perrault », ED, points, p.14

¹²⁸ *Ibid.* p.14

¹²⁹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, p.8

¹³⁰ *Ibid.* p.15

¹³¹ BEN JELLOUN Tahar, « *La belle au bois dormant* », Mes contes de Perrault, points, 2014, p.30

¹³² *Ibid.* p.08

4.1.2. La petite à la burqa rouge

« *Le petit chaperon rouge* » est un conte issu de la tradition orale, cette histoire racontée de génération en génération a fait l'objet de réécriture et a donc été transformée. Tahar Ben Jelloun, entreprend de réécrire ce conte. Il le réécrit en détournant les caractères des personnages. Le personnage référentiel du « *petit chaperon rouge* » est : une petite fille portant une burqa rouge. L'héroïne du conte porte un nom arabe : Soukaina, ce prénom est symbolique et signifie la sérénité.

« **Les hommes qui ne fréquentaient pas la mosquée** »¹³³, « **Elle eut juste le temps de prononcer la formule attestant qu'il n'y a qu'un Dieu et que Muhammad est son prophète** »¹³⁴. Dans ces deux passages l'auteur fait référence à l'Islam et la religion musulmane.

Nous avons constaté que dans ce conte, il y a une transformation. L'hypotexte de Perrault se limite à deux pages, quant à l'hypertexte de Ben Jelloun s'étale sur onze pages. Ce qui a incité Ben Jelloun à faire une œuvre nouvelle. Cette réécriture a mené l'auteur à enrichir l'hypotexte et à prolonger l'histoire du récit par l'ajout de nouveaux éléments.

Les travaux menés par G. Genette sur l'hypertextualité s'appliquent sur notre recherche. La lecture attentive de la petite à la burqa rouge nous montre une « **caractéristique dominante** »¹³⁵ qu'est « **la transposition** ». Citons à ce propos: « **Le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, social) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son public** »¹³⁶. L'auteur traite des sujets proches de la réalité en exposant des problèmes de la société moderne. Il a réécrit ce conte pour démontrer la situation difficile à laquelle vit la femme maghrébine dans la société arabo-musulmane. Tahar Ben Jelloun s'est servi du texte original de Perrault pour créer un autre texte plus enrichi, en ajoutant à son récit des éléments de sa propre culture.

¹³³ BEN JELLOUN Tahar, « *Mes contes de Perrault* », Ed, Seuil, P.49

¹³⁴ *Ibid.* p.53

¹³⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, p. 292

¹³⁶ *Ibid.* p. 431

Nous proposons un tableau qui permet de représenter et d'illustrer les éléments narratifs des deux versions des contes :

Hypotexte de Perrault	Hypertexte de Ben Jelloun
<p>Introduction</p> <ul style="list-style-type: none"> - Il était une fois, il y a très longtemps, une petite fille qui vivait dans un village. <p>Développement du récit</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grand-mère est malade. Apporte-lui cette galette et ce petit pot de beurre. Alors le Petit Chaperon rouge est partie chez sa grand-mère qui habitait un peu loin. - Le Petit Chaperon rouge devait traverser la forêt et le Petit Chaperon rouge a rencontré Monsieur le Loup. Le loup était tout noir. Il avait les yeux jaunes et il avait l'air très méchant. - Le loup a ouvert la porte, il a sauté sur la grand-mère et l'a mangée. - Le Petit Chaperon rouge a ouvert la porte. - Elle s'est déshabillée et s'est couchée. Elle a trouvé que sa grand-mère était un peu bizarre. <p>Conclusion</p> <p>Elle lui a dit :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grand-mère, vous avez de grandes dents. - C'est pour te manger. <p>Alors, le loup a mangé la petite fille.</p>	<p>Introduction</p> <ul style="list-style-type: none"> - Il était une fois une petite paysanne d'une beauté éblouissante, qui s'appelait Soukaina. <p>Ajouts :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- C'était l'époque où les hommes barbus, vêtus de la loi et persécutaient les hommes qui ne fréquentaient pas assidument la mosquée... 2- Le pays souffrait en silence sous cette dictature. <p>Développement du récit</p> <ul style="list-style-type: none"> - Un jour, sa mère apprit que la grand-mère de la petite, qui habitait en dehors de la cité, à l'orée d'un bois, était malade. - La mère s'empara alors d'un drap rouge enroula sa fille dedans. - Mais lorsqu'elle parvint à l'orée du bois qui menait vers la maison de sa grand-mère, un jeune barbu, hirsute et entreprenant, lui barra le chemin. - Soukaina eut le pressentiment que quelque chose de mauvais venait d'avoir lieu. - A ce moment, le barbu qui n'en pouvait plus, se souleva comme un tigre et sauta sur Soukaina, qui l'évita de justesse. - Le barbu gisait dans son sang. Il agonisait tout en continuant d'insulter Soukaina. - On apprit le lendemain qu'une opération de la police et de l'armée avait abouti à l'arrestation de plusieurs membres de la secte des Hypocrites. <p>Conclusion</p> <p>Soukaina reprit ses études, son professeur considérée qu'elle était non seulement très intelligente mais également dotée d'une sagesse et d'un bon sens qu'il admirait.</p>

Nous remarquons que les deux contes : « *Le petit chaperon rouge* » de Perrault et « *La petite à la burqa rouge* » de Ben Jelloun ont des rapports de ressemblances et d'analogie. Ainsi nous distinguons que le loup a été remplacé par le barbu. Nous remarquons aussi des ajouts dans l'introduction de l'hypertexte de Ben Jelloun à titre d'exemple : « C'était l'époque des barbus qu'on appelait les hypocrites et qui prétendaient agir au nom de la religion et faisaient souffrir le pays par leur dictature » (p. 49) Ben Jelloun expose dans ce conte des séquences et des épisodes beaucoup plus réels que fictifs. La narration des deux récits est dans un rapport de transformation : « *Le petit chaperon rouge* » finit mal car la petite fille a été mangée par le loup alors que « *La petite à la burqa rouge* » a une fin heureuse parce que le barbu est mort et que la police et l'armée avaient abouti à l'arrestation de plusieurs membres de la secte des hypocrites (barbus). Le mot « **burqa** » que l'auteur a employé dans le titre est très significatif car il rappelle l'obligation de porter le voile dans les pays musulmans. Nous constatons enfin que l'auteur a prolongé l'histoire en introduisant des nouveautés dans la structure narrative de son hypertexte.

-Relations de coprésences

a- La citation

La citation comme le précise Tiphaine Samoyault : « **est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distingue les fragments empruntés** »¹³⁷.

L'auteur dans ce conte cite des mots arabes, qui sont précis et formels typographiquement : « **les hypocrites** »¹³⁸, « **émir** »¹³⁹, « **imams** »¹⁴⁰ qui enrichissent le conte de la culture arabo-musulmane. Partant du principe de Julia Kristeva que : « **tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption** »¹⁴¹

¹³⁷ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 134

¹³⁸ BEN JELLOUN Tahar, *Mes contes de Perrault*, p. 49

¹³⁹ Ibid

¹⁴⁰ Ibid

¹⁴¹ KRISTEVA Julia, *Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1978, p. 84

4.1.3. Hakim à la houppe

Pour Antoine Compagnon : « **écrire (...) c'est toujours récrire** »¹⁴², les œuvres réécrites subissent des transformations et prouvent que l'époque littéraire et culturelle a évolué. Donc cette réécriture est une progression, une innovation ce qui donne une œuvre personnelle et nouvelle de l'auteur. Tahar Ben Jelloun dans sa réécriture de « *Hakim à la houppe* » effectue une transformation importante de l'hypotexte.

Nous remarquons que le conte original de Perrault est écrit en 12 pages tandis que celui de Ben Jelloun s'étale sur 18 pages. Nous distinguons à travers notre lecture de ce conte que Ben Jelloun a allongé son récit en introduisant des variantes et des ajouts à son conte qui lui permettent de faire une œuvre nouvelle, par cette réécriture, l'auteur s'est complètement éloigné du texte source : l'adaptation de ce récit consiste à une modification profonde du texte. Les personnages du récit ont des noms arabes : Hakim, Shama, Jawhara, Jamila.

L'auteur a introduit des éléments nouveaux par rapport à la trame narrative du conte source, nous citons à ce propos :

Il était une fois, une reine appelée Shama. Son esprit et son élégance étaient diversement appréciés. Certains, des courtisans, ne tarissaient pas l'éloge sur sa beauté et sa « grande intelligence », comme ils le disaient volontiers. D'autres trouvaient que sa beauté était superficielle, juste un vernis qui cachait une laideur naturelle. Ils ne s'exprimaient pas en public mais ne se privaient pas de dire ce qu'ils pensaient en ajoutant : « Surtout ne le répétez pas ! » Son mari avait d'autres préoccupations, qui l'absorbaient presque entièrement. Il l'appelait « mon petit cœur » et elle aimait cela. Parfois, il s'interrogeait : « Quand est-ce que mon petit cœur me donnera un héritier ? » Elle répondait toujours : « La réponse est entre les mains de Dieu ».¹⁴³

Ce mode de transformation du conte démontre selon Gérard Genette une transposition diégétique, il note à ce sujet : « **la transposition est sans nul doute la plus importante de**

¹⁴² COMPAGNON Antoine, op, cit, p. 34

¹⁴³ BEN JELLOUN Tahar, *Mes contes de Perrault*, p. 143

toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que (...) par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent »¹⁴⁴

Comme nous l'avons constaté, Tahar Ben Jelloun en transformant son conte, il l'a enrichi par des détails orientalisants. Il annonce sa volonté : « **de situer les contes dans des pays arabes et musulmans** » (p.09). Nous citons aussi que le personnage principal de l'hypotexte subit une réelle transformation dans l'hypertexte. Par cette méthode de transformation, l'auteur valorise le héros en lui donnant un prénom à connotation méliorative. Dans l'hypotexte de Perrault le personnage s'appelle : Riquet par contre dans l'hypertexte de Ben Jelloun le personnage principal se nomme : Hakim qui signifie « **sage** ». Gérard Genette à propos de cette valorisation écrit : « **la valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et / ou plus « sympathique » dans le système des valeurs de l'hypertexte** »¹⁴⁵

¹⁴⁴ GENETTE Gérard, « *la littérature au second degrés* », *palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 p. 291

¹⁴⁵ Ibid, p. 483

A l'aide du tableau suivant, nous exposons les éléments narratifs des deux versions des contes :

Hypotexte de Perrault	Hypertexte de Be Jelloun
<p>- Introduction :</p> <p>Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait une forme humaine.</p> <p>- Développement :</p> <p>Au bout de sept ou huit ans, la reine d'un royaume voisin accoucha de deux filles...</p> <p>A mesure que ces deux princesses devinrent grandes, leurs perfections crûrent aussi avec elles, et on ne parlait partout que de la beauté de l'aînée, et de l'esprit de la cadette.</p>	<p>- Introduction :</p> <p>Il était une fois une reine appelée Shama. Son esprit et son élégance étaient diversement appréciés.</p> <p>- Ajouts :</p> <p>1- Le jour où elle tomba enceinte, elle organisa une grande fête dans le palais.....</p> <p>2- Quelques mois plus tard, la reine accouchait d'un enfant qui ne ressemblait pas aux nouveau-nés....</p> <p>- Développement :</p> <p>Au pays voisin du Nord, une reine accoucha de jumelles. L'une éblouissante de beauté...</p>

<p>Un jour, qu'elle s'était retirée dans un bois pour y plaindre son malheur, elle vit venir à elle un petit homme fort laid et fort désagréable, mais vêtu très magnifiquement.</p> <p>" Si la chose est ainsi", dit la princesse, " je souhaite de tout mon cœur que vous deveniez le prince du monde le plus beau et le plus aimable; et je vous en fais le don autant qu'il m'est possible."</p> <p>Conclusion :</p> <p>Dès le lendemain les noces furent faites, ainsi que Riquet à la houppe l'avait prévu, et selon les ordres qu'il en avait donnés longtemps auparavant.</p> <p>Fin.</p>	<p>Autant la reine était fière de Jamila, autant elle était gênée et fâchée par la stupidité de Jawhara.</p> <p>Un jour, qu'il se promenait dans une clairière, il rencontra Jawhara, la belle idiote. Elle était triste et d'humeur profondément mélancolique. Elle avait tout le temps envie de pleurer.</p> <p>Elle répéta ces mots, puis s'appuya sur le bras de Hakim et lui murmura à l'oreille :</p> <p>« Vous avez gagné ! Je ferai de vous le prince le plus beau du monde ! »</p> <p>Conclusion :</p> <p>Le lendemain, elle informa son père de sa décision. Le roi donna alors des ordres pour la célébration d'un grand mariage.</p> <p>Elle tirait de cette histoire une morale : « méfiez-vous des apparences ; la beauté est une enveloppe de l'âme ; elle ne se confond pas toujours avec la bonté et la vertu. »</p> <p>Fin.</p>
--	--

Nous remarquons qu'il y a une forte ressemblance dans les deux contes. Tahar Ben Jelloun a enrichi son hypertexte en introduisant de nouvelles séquences qui ont allongé l'histoire et lui donné plus de valeur. Tandis que dans l'hypotexte de Perrault, le texte est simple et court.

-Relations de coprésence

a- L'allusion

L'allusion comme le précise Charles Nodier cité par Nathalie Piégay-Gros : « **une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune, mais une belle allusion est quelque fois le sceau d'un génie** »¹⁴⁶

Pour rendre claire cette allusion, nous avons décelé un passage qui renvoie au coran :

Autrefois, on ne laissait vivre que les naissances mâles et quelques femelles quand elles étaient protégées par la famille. Mais depuis l'arrivée de l'islam, depuis que le Prophète Muhammad a interdit cette pratique, je suis dans l'obligation de vivre sous mon toit avec deux femelles dont l'une, parait-il, aurait de l'esprit »¹⁴⁷.

Ainsi ce passage fait allusion au hadith et à la sunna du Prophète (paix et salut sur lui). Il en résulte donc un conte qui fait référence à la culture arabo-musulmane enrichi de détails orientalisants.

b- Le plagiat

Gérard Genette définit le plagiat comme une « **présence effective d'un texte dans un autre** »¹⁴⁸ la distinction des autres types de réécriture procède pour chaque cas d'espèce, à une analyse du mode de fabrication de l'œuvre et des intentions qui l'ont marquée. Voici quelques passages du conte de Charles Perrault repris par Tahar Ben Jelloun :

¹⁴⁶ PIEGAY-GROS Nathalie, p, 52.

¹⁴⁷ BEN JELLOUN Tahar, Hakim à la houppes, « *Mes contes de Perrault* », Ed, Points, 2014, P. 149

¹⁴⁸ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/plagiat/4-plagiat-parodie-pastiche/> consulté le 06/05/2018

Riquet à la houppe	Hakim à la houppe
- « Le prince du monde le plus beau »	- « le prince le plus beau du monde »
- « La beauté reprit : Riquet à la houppe est un si grand avantage »	- « La beauté reste un avantage »
- « J'aimerais mieux, dit la princesse être aussi laide que vous et avoir de l'esprit »	- «J'aurais aimé être aussi laide que vous et avoir votre esprit »
- « Apporte-moi cette marmite »	- « Donne-moi cette marmite »
- « Donne-moi cette chaudière »	- « Apporte-moi cette chaudière »
- «J'ai le pouvoir, madame, dit Riquet à la houppe de donner de l'esprit »	- «J'ai le pouvoir de donner de l'esprit »

On remarque que dans le tableau ci-dessus, Ben Jelloun reprend les mêmes phrases que celles de Perrault dans ses contes c'est ainsi qu'on l'appelle : relation du Plagiat que Bayard définit comme étant « **des passages plagiés par anticipation** »¹⁴⁹

5- L'interculturalité

Tahar Ben Jelloun réussit sans heurt un fort ancrage des contes de Perrault dans un univers oriental. Aussi, écrit-il dans son avant-propos :

J'ai pris la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires. Et j'ai choisi de les situer dans des pays arabes et musulmans (...) j'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un

¹⁴⁹ Bayard, 2009, p37-38

autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui. »¹⁵⁰

L'orientalisation de ces contes laisse entrevoir un dialogisme interculturel. C'est ce que nous tentons d'examiner :

L'interculturel est-ce : « **qui concerne le contact entre différentes cultures** »¹⁵¹, c'est cette étude qui a abouti à des échanges culturels, ce mot comprend « **inter** »¹⁵² et « **culturel** »¹⁵³.

La notion d'interculturalité, pour avoir sa pleine valeur, doit en effet, être étendue à toutes situations de ruptures culturelles- résultats, essentiellement, de différences de codes et de significations, les différences en jeu pouvant être liées à divers types d'appartenance (ethnie, nation, région, religion, genre, groupe social, organisationnel, occupationnel, en particulier). Il y'a donc situation interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes d'expression de ces significations, ces écarts pouvant faire obstacle à la communication.¹⁵⁴

Todorov note que : « **l'interculturel est constitutif du culturel** »¹⁵⁵, c'est ce métissage culturel qui constitue l'identité culturelle. Donc l'interculturalité est omni présente dans les textes de Tahar ben Jelloun qui en réécrivant les contes de Perrault. La représentation inhérente à la version originale, en particulier par l'insertion de stéréotypes propres à la culture orientale.

5.1. La religion

Les contes de Ben Jelloun pullulent d'indices propres à sa culture, qui est arabo-musulmane comme l'indique le passage suivant: « **Un jour, c'était un vendredi, juste au moment de la prière de midi** »¹⁵⁶. C'est ainsi que l'auteur rappelle dans le passage ci-dessus les traditions et les cultures arabo-musulmane dont il cite quelques mots: « **les hypocrites (...)**

¹⁵⁰ BEN JELLOUN Tahar, « Mes contes de Perrault », France, Points, 2014, p. 09

¹⁵¹ Le petit Larousse, p. 545

¹⁵² Entre

¹⁵³ Culture

¹⁵⁴ MARANDON Gérard, CICOB-mai-juin, 2003, citation tirée du site :

<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Interculturalite.htm>, consulté le: 28/03/2018

¹⁵⁵ TODOROV Tzvetan, « le croisement des cultures », in *Communications*, n° 43, 1986, p. 16, cité par: SERGHINI Jaouad, Université Mohammed Premier, Oujda, Maroc, citation tirée du site : <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/SERGHINI.pdf>, consulté le: 01.04.2018

¹⁵⁶ BEN JELLOUN Tahar, *Mes contes de Perrault*, p. 15

émirs (...) imam »¹⁵⁷, « lapidations d'épouses accusées d'adultère »¹⁵⁸, « burqa »¹⁵⁹, « l'école coranique »¹⁶⁰, « elle eut juste le temps de prononcer la formule attestant qu'il n'y a qu'un seul Dieu et que Muhammad est son Prophète »¹⁶¹

En introduisant un vocabulaire arabo-musulman qui reflète la culture maghrébine : l'auteur a pu donner une valeur originale à ses contes. Ainsi Ben Jelloun effectue un brassage¹⁶² culturel. Où se croisent plusieurs traditions liées à la société maghrébine. Cette coutume de la communauté musulmane comme le baptême et l'attribution des noms au nouveau-né.

Ben Jelloun fait allusion à la religion et aux musulmans, et que l'islam nous demande d'accepter tout ce que Dieu nous donne ; l'auteur se réfère au Hadith et à la sunna du Prophète Mohamed qui dit que tout être humain quel qu'il soit est un don de Dieu, sinon, pourquoi on est musulman ! Comme il est indiqué dans ce passage: « **Nous devons accepter ce que Dieu nous donne. Cet enfant est un don de Dieu, tu n'as pas le droit de le refuser, et surtout, de ne pas le nommer** »¹⁶³

Dans le conte de Ben Jelloun, l'islam et la religion sont toujours présents car il défend l'être humain quel qu'il soit en donnant une valeur importante aux relations humaines tout en rejetant les haines, les injustices et le racisme envers les sociétés car « Jawhara » dans le conte de « *La belle au bois dormant* » est de couleur noire.

5.2. La symbolique des prénoms

Dans le conte traditionnel, les personnages en général n'ont pas de noms et s'ils sont nommés ils s'appellent : la princesse, le prince, la grand-mère...etc. Tahar Ben Jelloun, dans sa réappropriation des contes de Perrault attribue des prénoms à consonance arabo-musulman : Jawhara, Wallada, Mandouba, Soukaina, pour mieux les adapter au contexte oriental, ainsi le lecteur imbu d'orientalisme et d'exotisme ne se sentirait point dépaysé. Les autres ingrédients liés à l'Orient concourent à faciliter l'adoption de ces contes ancrés dans un nouvel univers

¹⁵⁷ BEN JELLOUN Tahar, « *La petite à la burqa rouge* », Mes contes de Perrault, p. 49

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 10

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 51

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 52

¹⁶¹ *Ibid.* p. 53

¹⁶² Un mélange de culture

¹⁶³ BEN JELLOUN Tahar, « *Hakim à la houppes* », Mes contes de Perrault, p. 145

culturel. Tel sont les transformations nécessaires à l'adaptation et l'adoption dans la culture d'accueil.¹⁶⁴

Bochra Charnay note que : « (...) **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.** »¹⁶⁵ Cette transformation atteint la dénomination des personnages. Ce nouveau récit oriental réécrit adoptera une nouvelle signification des textes transférés. Pour plus de détail, on va vous présenter la signification des prénoms des personnages de chaque conte choisi :

Dans le conte de « *La belle au bois dormant* » :

« **Jawhara** » : est un prénom féminin, d'origine arabe qui signifie : « une perle, un joyau ».

« **Qaïss** » : est un prénom masculin, d'origine coranique. Signifie : « fier, distingué »

Dans le conte de « *La petite à la burqa rouge* » :

« **Soukaina** » : est un prénom féminin, d'origine arabe symbolise « la paix profonde et le calme »

Dans le conte de « *Hakim à la houppe* » :

« **Hakim** » : est un prénom masculin, d'origine afghan symbolise : « la justice et sagesse » aussi une personne qui a de l'esprit »

« **Jawhara** » : est un prénom féminin, d'origine arabe qui signifie : « une perle, un joyau ».

« **Jamila** » : est un prénom féminin, vient de l'arabe Jamîla qui veut dire: « belle »

Les prénoms des personnages des contes de notre corpus sont issus de la culture Maghrébine de l'auteur et représentent aussi l'univers arabo-musulman.

5.3. Les coutumes

Dans les contes de Tahar Ben Jelloun, on remarque que l'auteur a évoqué les coutumes et les mœurs, ainsi il joue avec les traditions européennes et orientales dans le conte de « *La belle au bois dormant* ». Il nous a donné un aperçu de la célébration de la naissance de la

¹⁶⁴ CHARNAY Bochra, *Le conte facteur de l'interculturalité*, Multilinguales, N°3, premier semestre, 2014, p. 56

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 55,56

princesse « Jawhara » tant attendue par le roi comme le montre le passage suivant : « **Les personnes qui avaient été consultées par le roi furent invitées le septième jour après la naissance, jour du baptême, et assistèrent au sacrifice du mouton égorgé par le roi lui-même, la princesse fut nommée selon le rite et la tradition des ancêtres** »¹⁶⁶

Le conte de « *La petite à la burqa rouge* », c'est l'histoire des barbus, l'époque où ces hommes armés faisaient la loi et persécutaient les personnes qui ne fréquentaient pas régulièrement la mosquée et obligeaient les femmes à porter le voile. On le précise dans le passage suivant :

Ma fille adorée, tu apporteras tout cela à ta grand-mère(...), Soukaina lui fit remarquer qu'elle n'avait pas de burqa pour sortir et que les affreux barbus pourraient trouver là un prétexte pour s'en prendre à elle. La mère s'empara alors d'un drap rouge et enroula sa fille dedans. Ainsi enveloppé de la tête aux pieds dans cette burqa de fortune, l'enfant s'en alla chez sa grand-mère. »¹⁶⁷

Dans le conte de « Hakim à la houppe », l'auteur a évoqué la répudiation et la polygamie lorsqu'un roi consterné, dont l'épouse a accouché de deux jumelles, avait confié :

Autrefois, je les aurais enterrées tout de suite. Autrefois, on ne laissait vivre que les naissances mâles, et quelques femelles quand elles étaient protégées par la famille. Mais depuis l'arrivée de l'islam, depuis que le prophète Muhammad a interdit cette pratique, je suis dans l'obligation de vivre sous mon toit avec deux femelles [...] »¹⁶⁸

¹⁶⁶ BEN JELLOUN Tahar, « *La belle au bois dormant* », Mes contes de Perrault, p. 15

¹⁶⁷ BEN JELLOUN Tahar, « *La petite à la burqa rouge* », Mes contes de Perrault, P. 50. 51

¹⁶⁸ BEN JELLOUN Tahar, « *Hakim à la houppe* », Mes contes de Perrault, p. 149

5.4. La langue utilisée

Dans ses récits, Ben Jelloun a recouru à deux codes linguistiques différents à savoir : le français et l'arabe dont on cite les expressions suivantes tirées de ses contes : (« **lumière, merci, grace, karama, karima, amina, wallou, dine, mella, hench, qalam, sabr,...etc.** »)¹⁶⁹, « **la petite à la burqa rouge** »¹⁷⁰, (**Quant à elle, je suggère, si vous me le permettez, que vous l'appeliez Nour, « lumière », « clarté »**)¹⁷¹ Dans les contes de Tahar Ben Jelloun, les langues se rencontrent, ce contact est entre le français et l'arabe.

L'auteur Tahar Ben Jelloun a effectué une vraie traduction dans sa réécriture du conte où il a utilisé des mots arabes ; la langue parlée dans les pays des récits réécrits. Il a ainsi cité quelques mots (proverbes et expressions) et ont été traduits en français pour donner au récit une image arabe et s'éloigne beaucoup plus du récit de Perrault. Dont voici quelques exemples relevés de ses récits : « **Oui, un homme est un homme** »¹⁷², « **le fameux Hamza, vizir**¹⁷³ **très âgé** »¹⁷⁴, « **Pendant ce temps-là, la reine mère fit appeler El Ghoul, l'ogre le plus méchant du pays** »¹⁷⁵, « **Un être mauvais finit toujours étranglé par le mal qu'il porte en lui** »¹⁷⁶, « **L'homme est un loup pour l'homme** »¹⁷⁷ ainsi « **L'homme est un homme pour l'homme** »¹⁷⁸

Nous avons constaté d'après notre étude et recherche que Ben Jelloun a franchi un grand pas en se faisant passer entre les langues et les cultures. Il a pu établir un mélange entre les deux cultures par un renouveau du conte. Comme l'indique le passage suivant de Decourt : « **Ce mélange est une des spécificités du renouveau du conte, (...), par les publications foisonnantes d'une littérature de jeunesse en pleine expansion (...), la question de la traduction dans ce contexte, est tout à fait cruciale.** »¹⁷⁹

Les contes étudiés au niveau de notre corpus sont des passeurs de cultures différentes : occidentale et arabo-musulmane. Ils verront un autre monde, une autre culture. D'après Decourt

¹⁶⁹ BEN JELLOUN Tahar, « La belle au bois dormant », Mes contes de Perrault, p. 30

¹⁷⁰ BEN JELLOUN Tahar, *Mes contes de Perrault*, p. 49

¹⁷¹ *Mes contes de Perrault*, Ibid. p. 148

¹⁷² *Mes contes de Perrault*, Ibid. p. 154

¹⁷³ Ministre

¹⁷⁴ Ibid. p. 13

¹⁷⁵ Ibid. p. 41

¹⁷⁶ Ibid. p. 47

¹⁷⁷ Ibid. p. 57

¹⁷⁸ Ibid. p. 58

¹⁷⁹ DECOURT Nadine, CREA, Université Lyon 2, texte de la communication présentée à Saint-Gilles (Gard) le 17 mars 2014, p. 1

c'est : « **un jeu du même et de l'autre** »¹⁸⁰. C'est ainsi que les contes de Ben Jelloun sont arrivés à fournir et à apporter un répertoire arabo-musulman très riche en matière de réécriture.

6- Les voix de Ben Jelloun

« *Mes contes de Perrault* » est le titre du livre qui annonce les deux premières voix, celle de Perrault et celle de Tahar Ben Jelloun. L'auteur, en employant le possessif « *Mes* » sa voix revendique sa possession et sa domination à celle de Perrault. Ainsi le titre qui est placé sous le nom de l'auteur, occupe la moitié haute de la couverture du livre comme pour inciter le lecteur à entrer dans une scène. De plus, l'avant-propos est un « **Hommage à Charles Perrault** »¹⁸¹ afin « de déclarer la différence qui existe entre les contes et de situer son propre discours » mieux que d'être fidèle à Perrault. De plus, Ben Jelloun étant enfant a découvert les contes écrits de Perrault et racontés par l'institutrice française après avoir écouté les contes traditionnels et les Mille et Une Nuits arrangés par la vieille tante Fadéla et que Tahar Ben Jelloun a remarqué que l'institutrice est moins douée que Fadéla :

Notre institutrice, Mlle Pujarinet, se plaisait, une fois par semaine, à nous lire des histoires tirées d'un livre illustré par Gustave Doré et intitulé *Les contes de Perrault*. Elle écrivait toujours au tableau les noms de l'auteur et de l'illustrateur du volume. [...] elle était certes moins convaincante que Fadéla, moins talentueuse qu'elle aussi. Cependant, je ne pouvais m'empêcher d'établir des liens entre les *Milles et Une Nuits* et ces contes lus dans un contexte scolaire »¹⁸².

De plus, la polyphonie constitutive des récits de Tahar Ben Jelloun est désormais à quatre voix ; celle de Perrault, celle de sa liseuse (qui est l'institutrice), puis celle de la vieille Fadéla, tout en mélangeant le tout à celle de l'auteur. La voix de Perrault même minime est essentielle, parce que tout part de lui : Tahar Ben Jelloun en relisant, retrouve la voix de « **sa vieille tante mythomane, si sympathique et tellement humaine** »¹⁸³. Ainsi, « **grâce à**

¹⁸⁰ DECOURT, N et RAYNAULD, M, centre régional de documentation pédagogique, *contes et diversité des cultures*, p. 196

¹⁸¹ *Ibid.* p. 7

¹⁸² *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014, p. 08

¹⁸³ *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014p. 09

Charles Perrault, elle revivait, en quelque sorte »¹⁸⁴. Donc, Tahar Ben Jelloun reprend à son compte tous les titres des contes de Perrault dans l'ordre en précisant :

J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chaire et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre. »¹⁸⁵

Ainsi, Fadéla est la voix primordiale de la polyphonie de ses récits pour Tahar Ben Jelloun. Puisqu'il a « **imaginé [...] les contes de Perrault racontés par Fadéla** »¹⁸⁶ et qu'elle les aurait mélangés « **aussi à ceux venus d'un Orient improbable** »¹⁸⁷ c'est ce qui ajoute des voix improbables en nombre indéfini... et insaisissables. Il imagine ses récits faits par Fadéla : « **Bref, je me suis glissé dans son cerveau et j'ai pris la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires** »¹⁸⁸. Il insiste sur le rôle vital pour son écriture tenu de la tante Fadéla :

« **Le visage ridé et les petits yeux enfoncés de Fadéla planaient au-dessus de moi tandis que j'écrivais. Non seulement elle sortait alors de sa nuit noire, mais j'attendais sa voix qui me dictait ce je devais écrire** »¹⁸⁹. Pour Tahar Ben Jelloun, la conteuse Fadéla est toujours présente dans son esprit car elle a laissé une empreinte indélébile sur l'enfant. Tahar Ben Jelloun écrit donc sous l'emprise de la nostalgie d'une voix perdue à jamais et qu'il a incorporée des souvenirs qui surgissent à travers Perrault, la Cinquième et dernière voix est multiple, venue « **d'un Orient improbable** »¹⁹⁰. L'auteur Tahar Ben Jelloun, dans ses contes, n'a pas repris les Moralités de Perrault qui ne sont que des ajouts par rapport à la narration permettant à l'auteur de donner le bon sens et les clés de la lecture, reste le récit, qu'il s'il s'est débarrassé de l'humour de Perrault, peut s'unir avec les contes de la vieille tante Fadéla.

¹⁸⁴ *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014p. 09

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 09

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 08

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 08

¹⁸⁸ *Mes contes de Perrault*, éditions du Seuil, 2014, p. 11

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 09

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 08

Conclusion

Dans le deuxième chapitre, nous avons pu relever les procédés de réécriture auxquels l'auteur s'est référé pour réécrire ses récits et principalement ceux que nous avons choisis. Ainsi, nous avons présenté une liste de différents types de réécriture. Nous avons aussi vérifié le sens des titres des contes réécrits par Ben Jelloun qui ont une ressemblance à ceux de Charles Perrault et occupent les mêmes fonctions dont ont parlé « *Gérard Genette, Claude Duchet et Vincent Jouve* ». Nous avons encore fait l'étude de l'amplification qui nous a permis de montrer la transformation des textes réécrits par l'allongement du récit. De même, nous avons aussi étudié le sur-ancrage référentiel qui nous a prouvé que Ben Jelloun a préféré l'ouverture de l'introduction de Perrault « *Il était une fois* » que par une version marocaine. Par la suite, nous avons élaboré l'analyse intertextuelle grâce aux propos recueillis par Gérard Genette où nous avons pu dégager le mécanisme de transformation des contes et que l'auteur Tahar Ben Jelloun en réécrivant les contes de Perrault a réussi à transposer les contes en les situant dans un monde propre à lui et en ajoutant de nouvelles variantes aux textes réécrits. Cela nous a montré qu'il s'agissait vraiment d'une adaptation.

Enfin, notre étude s'est achevée sur le phénomène de l'interculturalité dont nous avons relevé les indices de la culture arabo-musulmane que l'auteur Tahar Ben Jelloun a utilisés dans sa réécriture des contes. Nous avons donc remarqué la présence de la religion musulmane et les traditions. Il a aussi utilisé les deux langues : arabe et française ainsi que la symbolique des noms qui a une dénomination arabe des personnages. Ainsi nous avons répondu à la question posée sur les voix de Ben Jelloun. Nous avons compris que ce don de conteur l'auteur le tient d'abord de Fadéla et ensuite de mademoiselle Pujarinet, l'institutrice qui leur enseignait Perrault à l'école. Ces deux personnages ont tellement marqué l'auteur qu'il s'est glissé dans la peau de Fadéla pour écrire ses récits, en prenant la liberté de les orientaliser et de les situer dans des pays arabes et musulmans. Nous concluons que le titre "*Mes contes de Perrault*" réunit plusieurs voix: celle de Fadéla, de son institutrice, de Charles Perrault et celle de Ben Jelloun lui-même.

CONCLUSION GENERALE

Tout au long de notre étude, notre objectif était de démontrer comment Ben Jelloun a orientalisé les contes de Charles Perrault en les réadaptant à sa culture qui est arabo-musulmane.

A travers notre étude, nous avons essayé de répondre à des questionnements: Quelles sont les procédés auxquels Ben Jelloun a eu recours en réécrivant les contes de Perrault? Quelles sont les voix de Ben Jelloun? Comment elles s'y prennent pour s'accorder le plus harmonieusement possible afin de créer un nouveau récit cohérent?

Pour cela, nous avons appliqué le mécanisme de l'intertextualité et l'hypertextualité comme instruments d'analyse.

Dans le premier chapitre, partant du principe que les contes sont universels, ils ne cessent de voyager à travers le temps et l'espace. À travers notre étude nous avons montré ce que le conte nous transmet. « **Conter est un acte naturel. C'est raconter quelque chose qui vous intéresse et que vous voudriez faire partager comme une bonne nourriture. Cela se fait simplement depuis que l'homme parle**¹⁹¹. »

Conter c'est donc réécrire, chaque individu peut le reformuler, le réécrire, ou l'adapter à sa propre culture. Dans son adaptation de réécriture des contes de Perrault, Tahar Ben Jelloun a inséré un imaginaire oriental, ce qui donne une spécificité à ses contes.

Dans le deuxième chapitre, il nous a été possible d'aboutir aux conclusions suivantes : Dans « *Mes contes de Perrault* », Tahar Ben Jelloun revendique l'appropriation de ses contes par l'emploi du possessif « *mes* » ainsi la relation intertextuelle est manifestée à partir du titre. Les titres des contes sont donc révélateurs d'intertextualité. L'analyse menée de l'intertextualité nous a permis de vérifier que les contes de Ben Jelloun regorgent de relations intertextuelles et hypertextuelles. Certaines sont produites d'un travail de transformations et de transpositions. D'autres sont issues de relations de coprésence, nous citons à ce titre : la citation, l'allusion, et le plagiat. Dans cette perspective, nous avons dégagé tous les éléments qui renvoient à la culture musulmane. Ceci d'une part et de l'autre, nous avons détecté quelques passages qui renvoient allusivement aux contes de Perrault. Nous avons donc démontré que notre corpus est marqué par le phénomène de l'interculturalité dont nous avons relevé des indices extraits de la culture arabo-musulmane : noms des personnages, coutumes et traditions, la religion (musulmane) ainsi que les deux langues utilisées. Les voix que nous avons évoquées s'entrelacent et se perdent mais se retrouvent sans cesse ne serait-ce que Ben Jelloun les rappelle à l'ordre du récit.

¹⁹¹ P. Lafforgue, 1995, p. 50.

Mais la sienne est bien prépondérante, d'autant plus qu'il subvertit le genre conte en rompant avec le merveilleux et en tournant en dérision les personnages de Perrault.

Pour conclure ce modeste travail, nous avons montré que le récit de Ben Jelloun est dans un rapport de transformation avec celui de Perrault. Ainsi Tahar Ben Jelloun en supprimant les moralités contenues dans l'hypotexte de Charles Perrault donne libre cours à une interprétation dans un caractère universel des contes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages

Alghamdi Abdullah, " *La littérature francophone du Maghreb: le figé et le mouvant*", édition La Maghrébine, 2002.

Al Kharat Edouard, « Tahar Ben Jelloun, romancier et critique » in *Le Magazine littéraire*, 1988.

BARTHES Roland, dans un article de synthèse (« texte « Théorie du »), *Encyclopédia Universalis*, 1973.

Ben Jelloun Tahar, *L'Ecrivain public*, Seuil, 1983.

Ben Jelloun Tahar, " *La nuit sacrée*", Paris, éd. Seuil, 1987.

BEN JELLOUN Tahar, « *L'homme rompu* », Ed, Seuil, 1994.

BRUNSCHV CG L, *Le Progrès de la conscience*, Paris, Alcan, 1927.

CHARNAY Bochra, *Le conte facteur de l'interculturalité*, Multilinguales, N°3, premier semestre, 2014.

Charnay Thierry, « Aux limes du conte les formules d'ouverture », *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2004, p. 73-86 et Thierry Charnay, « Les formules de clôture de contes de tradition orale : de l'énoncé à l'énonciation », *L'espace euro-méditerranéen : Une idiomaticité partagée*, Salah Mejri (dir.) Tunis, C.E.R.E.S. 2004.

Compagnon Antoine, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DECOURT Nadine, CREA, Université Lyon 2, texte de la communication présentée à Saint-Gilles (Gard) le 17 mars 2014.

Déjeux Jean, " *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*", Paris, édition Karthala, 1984.

Delarue Paul, préface de *L'Honneur des poètes* [1945]. Paris : Éditions de Minuit, 1964.

Delarue Paul, *Le conte populaire français*, t.1, Erasme, 1957.

Delarue Ridha, " *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée*", L'Harmattan, 1995.

Delcourt Marie, « l'Hermaphrodite serait plutôt une idée qu'une personne ». Propos recueillis dans " *L'Hermaphrodite : Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*", Puf, 1958.

Diop Cheikh Mahamadou, " *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*", L' Harmattan, 2008.

DUCHET Claude, « *Eléments de trilogie romanesque* » in *Littérature* n12, décembre 1973.

- Dupont-Escarpit Denise et al, « Le conte permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Etat des lieux, Paris, Hachette, « Hachette jeunesse », 1988.
- Durvye Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Seuil, Paris, 1982.
- GIGNOUX Anne Claire, *initiation à l'intertextualité*, Edition, Ellipses, Paris, 2005.
- Gignoux Anne Claire, *La réécriture*, « formes, enjeux, valeurs », Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2003.
- Houdart- Merot Violaine, *L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire*, *Le Français Aujourd'hui*, 2, n°153, pp- 25-32, 2006.
- Kheriji Rym, *Boudjedra et Kundera lectures à corps ouvert*, Thèse de Doctorat, Lyon, 2000.
- Kristeva Julia, *Séméiotiké*, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », critique, avril 1967.
- May Farouk, "*Tahar Ben Jelloun: étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre* ", sous la direction de Mansour M'Henni, L'Harmattan, 2008.
- MITTERRAND, Henri, in « *Les titres de Guy des cars* », sociocritique, Nathan, 1979.
- Piégay-Gros, N. Introduction à l'intertextualité, cite p 16 Riffaterre, M. « La Trace de l'intertexte », *La pensée*, n 215, octobre 1980.
- RAYMONDE Robert, « La parodie du conte merveilleux au XVIIe siècle » in *Dire la parodie*, colloque de Cerisy, éd. Par Clive Thomson ET Alain Pagès, New-York, Peter Lang, « American University Studies, Series II Romance, languages and literature », 1989.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- ZIPES Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986.

Essai

- Il fit de cette thèse l'essai de sa future production romanesque, "*La Plus haute des solitudes*", édition Seuil, 1977.
- Chebel Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002 p. 226

Dictionnaire

Cf. Yves Thraval, Dictionnaire de civilisation musulmane, Paris, éd. Larousse, 1995

Dictionnaire des mythes littéraires *Op, Cit*, p.67.

Dictionnaire, Le petit Robert, 1967.

Bencheikh Jamel Eddine, « Les Mille et Une Nuits », in Encyclopaedia Universalis, pp.151-152.

Interviews

Makhlouf Georgia, Entretien avec Tahar Ben Jelloun, Journal L'Orient-Le jour, 2008.

Ben Jelloun Tahar, interview (in) *Panorama d'aujourd'hui*, Paris, n° 178, janvier 1984, p. 30.

Thèses

Passage cité dans un mémoire de Master, Option : Langue, littérature et culture d'expression française intitulé : La Transculturalité : de l'intertextualité à la réécriture mythique dans ainsi parle la tour CN de HEDI BOURAOUI, présenté par Soltani Wassila, année universitaire : 2012/2013

Myriam Rigaud, Deux réécritures contemporaines de contes traditionnels : *Peau d'âne* de christine Angot, et *le Vaillant petit tailleur* D'Eric Chevillard, Mémoire de Master, Grenoble, France, 2008-2009.

Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundéra lectures à corps ouvert*, Thèse de Doctorat, Lyon, 2000, p.10.

Site web

<http://www.fabula.org>

Articles électroniques

<http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/>

<http://feeclochette.chez.com/Theorie/mythe.htm>

<http://lijos-recherche.fr/perrault-tahar-ben-jelloun-metissage-voix/>

<http://www.expositions.bnf.fr>. Consulté : le 25/04/2018

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566>

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00439451/document>

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Conte>

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01141486/document>

<https://www.cairn.info/revue-dialogue-2002-2-page-15.htm>

MARANDON Gérard, CICOB-mai-juin, 2003, citation tirée du site :

<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Interculturalite.htm>

TODOROV Tzvetan, « le croisement des cultures », in *Communications*, n° 43, 1986, p.

16, cité par: SERGHINI Jaouad, Université Mohammed Premier, Oujda, Maroc, citation tirée du site : <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/SERGHINI.pdf>.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS ET DEDICACES	
INTRODUCTION GENERALE	1
CHAPITRE I : AUTOUR DU CONTE	
I. Tahar Ben Jelloun: De l'empathie à la quête identitaire.....	6
1. L'homme qui parle de racines.....	8
2. Homme révolté: homme qui dit non.....	10
3. Ben Jelloun et le mythe de l'androgynie.....	11
4. Tahar Ben Jelloun, une plume engagée	13
II. Le conte : Définitions.....	14
1. Bref historique du conte.....	17
2. Qu'est-ce qu'un conte populaire ?.....	18
2.1. Le conte de fées (type du conte).....	18
a) Définition du genre.....	19
b) Perrault et la vogue des contes de fées.....	20
III. Petit aperçu sur les Mille et Une Nuits.....	21
IV. La moralité selon Ben Jelloun.....	23
Conclusion.....	25

CHAPITRE II : ECRITURE ET REECRICTURE.....	
I. La réécriture et ses stratégies.....	27
1. Etude titrologique.....	32
a- La belle au bois dormant.....	33
b- La petite à la burqa rouge.....	33
c- Hakim à la houppe.....	34
2. L'amplification du conte	34
3. Le sur-ancrage référentiel	35
4. Une intertextualité contée.....	36
4.1. Titre matrice.....	38
4.1.1. La Belle au bois dormant.....	39
-Relations de coprésence.....	41
a-L'allusion	41
b-La citation.....	41
4.1.2. La petite à la burqa rouge.....	42
-Relations de coprésences.....	44
a- La citation.....	44
4.1.3.Hakim à la houppe.....	45

-Relations de coprésence..... 49

a- L'allusion..... 49

b- Le plagiat..... 49

5- L'interculturalité..... 50

5.1. La religion..... 51

5.2. La symbolique des prénoms..... 52

5.3. Les coutumes..... 53

5.4. La langue utilisée..... 53

6- Les voix de Ben Jelloun..... 56

Conclusion..... 58

CONCLUSION GENERALE..... 60

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES..... 63

TABLE DES MATIERES.....