



Scan to know paper details and
author's profile

The Rifian Oral Tales: Cultural Specificities and Narrative Characteristics

Rachid Belhadi

ABSTRACT

The Rifian oral tale, like any literary text, possesses distinctive characteristics that define its unique nature. This narrative universe is deeply influenced by elements that enrich its literary dimension and enhance its narrative and discursive diversity. By closely examining Rifian oral tales, we can uncover the particularities that give them their singularity and richness. In essence, this article aims to provide a thorough understanding of the specifics of the Rifian oral tale, revealing the richness of its narrative universe and the elements that contribute to its diversity and cultural significance¹.

This article focuses on several crucial aspects of Rifian oral tales. On one hand, it explores how these narratives incorporate cultural and historical motifs specific to the Rif region, revealing the influences and cultural exchanges that have shaped their evolution. On the other hand, it examines the narrative and stylistic structure of the tales, highlighting recurring patterns, unique stylistic techniques, and rhetorical methods that contribute to their impact and memorability.

Keywords: tale, characteristics, Amazigh, literary, diversity.

Classification: LCC Code: GR350

Language: English



Great Britain
Journals Press

LJP Copyright ID: 573347

Print ISSN: 2515-5784

Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities & Social Science

Volume 24 | Issue 13 | Compilation 1.0



The Rifian Oral Tales: Cultural Specificities and Narrative Characteristics

Le Conte Oral Rifain: Spécificités Culturelles et Caractéristiques Narratives

Rachid Belhadi

ABSTRACT

The Rifian oral tale, like any literary text, possesses distinctive characteristics that define its unique nature. This narrative universe is deeply influenced by elements that enrich its literary dimension and enhance its narrative and discursive diversity. By closely examining Rifian oral tales, we can uncover the particularities that give them their singularity and richness. In essence, this article aims to provide a thorough understanding of the specifics of the Rifian oral tale, revealing the richness of its narrative universe and the elements that contribute to its diversity and cultural significance¹.

This article focuses on several crucial aspects of Rifian oral tales. On one hand, it explores how these narratives incorporate cultural and historical motifs specific to the Rif region, revealing the influences and cultural exchanges that have shaped their evolution. On the other hand, it examines the narrative and stylistic structure of the tales, highlighting recurring patterns, unique stylistic techniques, and rhetorical methods that contribute to their impact and memorability.

In summary, this article aims to provide a comprehensive understanding of the specifics of the Rifian oral tale, unveiling the richness of its narrative universe and the elements that fuel its diversity and cultural importance.

Keywords: tale, characteristics, Amazigh, literary, diversity.

Author: Docteur en linguistique et traduction
Laboratoire Société, Discours et Pluridisciplinarité,
Faculté Pluridisciplinaire de Nador.

RÉSUMÉ

Le conte oral rifain, comme tout texte littéraire, possède des caractéristiques distinctives qui définissent sa nature unique. Cet univers narratif est profondément influencé par des éléments qui enrichissent sa dimension littéraire et renforcent sa diversité narrative et discursive. En examinant de près les contes oraux rifains, nous pouvons dévoiler les particularités qui leur confèrent leur singularité et leur richesse. En somme, cet article vise à fournir une compréhension approfondie des spécificités du conte oral rifain, en dévoilant la richesse de son univers narratif et les éléments qui alimentent sa diversité et son importance culturelle.

Cet article se concentre sur plusieurs aspects cruciaux des contes oraux rifains. D'une part, elle explore la manière dont ces récits intègrent des motifs culturels et historiques spécifiques à la région rifaine, en révélant les influences et les échanges culturels qui ont façonné leur évolution. D'autre part, elle s'intéresse à la structure narrative et stylistique des contes, en mettant en lumière les schémas récurrents, les techniques stylistiques uniques, ainsi que les techniques oratoires qui contribuent à leur impact et leur mémorabilité.

En somme, cet article vise à fournir une compréhension approfondie des spécificités du conte oral rifain, en dévoilant la richesse de son univers narratif et les éléments qui alimentent sa diversité et son importance culturelle.

Mots-clés: conte, caractéristiques, amazigh, littéraire, diversité.

¹ Il s'agit d'un corpus de contes oraux en amazigh du Rif marocain que nous avons collecté, transcrit et traduit en français.

I. INTRODUCTION

Les contes existent depuis bien avant leurs conteurs. Ces récits oraux se situent dans l'espace indistinct de la voix. La forme orale est plus incisive favorisant un contact humain direct. L'objet de cet article est d'aborder la question du conte en tant que produit littéraire qui émane de l'oralité amazighe. Par ce travail, nous visons à voir les différentes caractéristiques de ce patrimoine culturel qui jusqu'à présent, est, à notre connaissance, peu abordé. S'inscrivant dans le cadre de la narratologie, cette étude s'appuie sur les travaux de Galand-Pernet, Paulette (1998), Belmont (1999), et Genette (1982) entre autres. Nous illustrerons nos propos par des exemples relevant du contexte contique. De même, nous ferons appel aux exemples tirés de notre corpus rifain en vue de rendre compte de certaines caractéristiques que le conte oral partage avec les autres cultures dans le cadre de l'interculturalité. Dans cette étude, nous essaierons de décrire les propriétés essentielles de l'art de conter en rifain à savoir la performance du conteur en tant que détenteur du fait contage. Seront énumérées, dans cet article, les différentes caractéristiques du conte rifain en tant que récit sobre et destiné à divertir. A cet égard, quelques traits internes seront discutés:

II. ANONYMAT, SOBRIÉTÉ ET VARIATION

Le conte est un récit présenté avec un style simple et sobre qui véhicule avec souplesse dans la société, cet élément trouve facilement sa place dans la mémoire collective par le biais de son accessibilité. Il est en fait gravé dans la mémoire des enfants en évoquant un monde traditionnel qui s'adapte à la communauté dans laquelle il est conçu.

Ce qui caractérise le plus le conte oral d'un côté, c'est son but pédagogique : ce sont des histoires créées pour prodiguer des conseils, éduquer, mettre en garde contre les conduites à éviter et guider le public visé, tant les enfants que les adultes, à bien se comporter dans la société. Schiller a déjà avancé: « je trouvais plus de sens profond dans les contes de fées qu'on me racontait dans mon enfance que dans les vérités

enseignées par la vie »². De l'autre côté, le conte vise à la distraction et au passe-temps dans les veillées de l'hiver et au cours des fêtes. Le conte est « un récit en prose d'événements fictifs et donnés pour tels, faits dans un but de divertissement »³. Ce divertissement ne vise pas seulement les enfants, mais aussi les adultes, à travers des récits qui ne visent pas nécessairement à provoquer le rire. Ahmed Kharbouch distingue trois aspects définissant ce récit populaire à savoir:

- l'aspect syntactique: « récit », c'est-à-dire une composition faite selon certains canons discursifs; c'est l'aspect étudié par Propp, par exemple;
- l'aspect sémantique : « événement fictifs »
- l'aspect pragmatique: le conte a pour fonction sociale de divertir⁴.

Les récits constituent le patrimoine du peuple et appartiennent à la communauté. Ils sont anonymes et ouverts au changement. Le conte oral n'a pas d'auteur connu⁵, sa transmission devient parfois une création du conteur, qui peut ajouter ou supprimer des éléments, conduisant à la transformation de l'histoire pour l'adapter au public.

Il s'avère particulièrement ardu de restituer fidèlement la forme originale de diverses versions d'un conte à caractère oral. L'empreinte du conteur imprègne le déroulement de la narration, celle-ci se façonne à sa propre manière. Ainsi, il peut altérer les noms des personnages, certains lieux, voire quelques événements. À cet égard, « le texte du conte transmis oralement est perpétuellement ouvert, expansif et imparfait »⁶. En effet, une multiplicité de versions d'un même conte se déploie à travers le monde, chaque conteur adaptant cet héritage de la tradition orale à sa propre culture. Néanmoins, le schéma

² Bettelheim, B. (1999) psychanalyse des contes de fées, Paris, édition Pocket., p.19

³ Simonsen, M. (1984), Le conte populaire, P.U.F, paris, p.13

⁴Kharbouch, M. (2007), Les modes d'existence du conte populaire: le texte et le vécu, forum d'Imerqan, actes du premier colloque des cultures immatérielles méditerranéennes de Nador- juillet 2007.p.197

⁵BELMONT, N. (1999), Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale, Gallimard, Paris, p. 18.

⁶ Ibid, p.41

narratif conserve sa constance, arborant une structure immuable malgré la diversité des récits. Les contes, par leur nature, se révèlent singuliers, perpétuellement en mouvement : bien qu'un récit puisse être conté à maintes reprises, il demeurera toujours distinct, insaisissable dans sa fixité. Présenté par un conteur à un public captivé et curieux, le récit prend vie et se prête à des variations incessantes, seuls les éléments fondamentaux demeurant invariants.

III. INTERTEXTUALITÉ

Le concept d'intertextualité issu de la théorie bakhtinienne est extrêmement riche en implications pour l'analyse de la narration. Etant donné que la théorie de l'intertextualité telle qu'elle est présentée dans les écrits de M. Bakhtine sous le terme de dialogisme est : « l'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. »⁷

L'étude de l'intertextualité est l'un des domaines les plus explorés au sein des études littéraires et des sciences du langage, suscitant l'intérêt de critiques et de théoriciens de la littérature. Cependant, le concept d'intertextualité peut également être analysé en dialogue avec d'autres disciplines humanistes, telles que l'histoire, la philosophie, l'anthropologie et la mythologie, entre autres.

L'intertextualité se manifeste dans le contexte de la sémiotique et du structuralisme français, qui établissent dès le départ un lien entre la linguistique et les sciences de la communication. Ce concept a été introduit par Julia Kristeva dans "Semiotics".

Kristeva identifie la relation entre un texte et un autre comme le produit de l'établissement d'un dialogue. Selon cette auteure « *tout texte se*

*construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »*⁸. Kristeva étudie les textes théoriques du linguiste soviétique Mikhaïl M. Bakhtine, considéré comme l'un des précurseurs de l'étude du discours et de la relation entre les différents genres discursifs. Dans cet essai, l'auteure commence par affirmer que la tâche de la sémiotique, en tant que science des significations, est de chercher un modèle pour la construction du sens poétique, de telle sorte que l'influence de Bakhtine sur la théorie et la critique des années 1960 et 1970 est évidente, en particulier dans les domaines de la sémiotique et du structuralisme.

À partir du concept d'intersubjectivité, proposé par Bakhtine, Kristeva propose le concept d'intertextualité, qui est repris par d'autres auteurs, tels que Gérard Genette. Le dernier, étant structuraliste, consacre une étude approfondie à l'intertextualité littéraire dans son ouvrage *Palimpsestes*⁹. Il y établit une série de catégories intertextuelles englobées dans le concept de transtextualité c'est-à-dire l'œuvre « considérée dans sa structure d'ensemble ».¹⁰ A ce sujet, Genette reconnaît que toute référence transtextuelle est en fait hypertextuelle, puisque tout texte, suivant Bakhtine et Kristeva, se connecte à d'autres textes. Ainsi, Genette fait la distinction entre deux catégories de textes : l'hypotexte, qui représente le texte original ou source, et l'hypertexte, qui est le texte dérivé de l'hypotexte.

Dans le domaine de l'orature, et spécialement dans l'univers contique, le conteur ne cesse de projeter dans son discours des indices intertextuels provenant de sources diverses, notamment du monde arabo-musulman. À ce sujet, Paulette Galand-Pernet déclare :

Aucun texte littéraire berbère traditionnel ne se construit donc sans le recours à des éléments préétablis dans la mémoire de

⁷ Bakhtine, Mikhaïl, (1984), *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, p.102

⁸ Kristeva, J. (1969): «Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè*, cité par Roux-Faucard, G. (2006). *Intertextualité et traduction*. *Meta*, 51(1), p. 99, Consulté le 12 avril 2024 sur <https://doi.org/10.7202/012996ar>.

⁹ Genette, G. (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p.9.

¹⁰ Ibid

l'auteur ou du remanieur et dans celle du récepteur, constitués en un stock de données littéraires, formulations anciennes ou contemporaines, moulées mas toujours malléables et qui ménagent à tout texte nouveau une liberté de choix entre les possibles et l'action créatrice.¹¹

Ces éléments socio-culturels (œuvres antérieures ou contemporaines) dont le conteur puise des citations, des fragments d'historiettes, ne sont pas nécessairement issus de la même langue ni de la même culture. La source du conteur étant son environnement culturel musulman, par la simple raison que le conte demeure et reste nomade par nature, il se teinte des couleurs de la localité « source » de sa diffusion. Nous examinerons dans ce qui suit trois exemples issus de notre corpus, dont voici les passages:

Le conte de Muhamed nous sert comme premier exemple, examinons ce qui suit:

Di rweqt nni tuya lhujjaj trahen thijjan xef idaren, kkin d senni tlata n lhujjaj yezri ten d weqzin nnes yehwa d yarsen itazzel itzu itzu uca ad yedwel, yegga amenni eawed yegga amenni. Ijj zi lhujaj nni yenna sen:

- *Lla aharsi ya war yelli labas ?*

Ruhen dfaren t aqzin itazzel netni yar warna as arami iwden ufin t din icarf merra iyzem. Isi t ijj zi lhujjaj nni. Netta d weqzin xef uyis nnes yenna asen:

Necc war zemrey ad jjeɣ bnaɣem a ad yemmet ! inneɣni kemlen abrid nsen ad hijjen. Umi yiweɣ yer taddart yenna asen i tarwa nnes meneem d icarri nni ameqran yersem as uca yeks as ddunt icemei t zayes marra uca ixeyɣ as iyezzimen nni, inety it deg ijdi uca itean as cwa itegg as dwa yalleh yalleh, edun wussan uca itaca aked ixef nnes mlih yeggenfa.

A cette époque-là, les pèlerins partaient au pèlerinage à pieds. Certains voyageurs se rendirent à la Mecque, quand ils aperçurent le chien de Mohamed qui courut vers eux en

aboyant puis retourna, le chien refit cela plusieurs fois. Un des pèlerins dit:

- *Ce chien n'est pas à l'aise !*

Ils suivirent alors ce chien. À leur arrivée, ils découvrirent là Mohamed ligoté baigné dans le sang de son corps qui était plein plaies.

Un de ces pèlerins le porta sur son cheval en compagnie du chien et leur dit:

- *Je ne peux pas laisser mourir cet homme !*

Les autres voyageurs continuèrent leur chemin et repartirent au pèlerinage. Regagnant son logis, l'homme demanda à ses fils de choisir le meilleur mouton, de l'égorger et avec sa graisse, il mit du suif à toutes les plaies. Puis l'enterra dans le sable. Il lui prépara de méchoui et lui donna du remède, les jours passèrent et petit à petit, il se rétablit et recouvrit ses forces, il fut enfin guéri.

L'univers contique amazigh en général et rifain en particulier est fortement imprégné par la culture arabo-musulmane. En effet, nous trouvons dans cette tradition une histoire similaire où le conteur a recours à un motif religieux. Il s'agit de pèlerinage se résumant comme suit:

Abdullah bin Al-Mubarak¹², avait l'intention d'accomplir le pèlerinage chaque année. Il alla dire adieu à ses compagnons lorsqu'il rencontra une femme qui changea complètement son itinéraire. Il la vit penchée sur les ordures, cherchant jusqu'à ce qu'elle trouve un poulet mort. Elle le prit et partit le cuisiner pour ses enfants. Ibn Al-Mubarak fut stupéfait par cette scène. La femme l'informa qu'elle était veuve, pauvre et mère de quatre filles, personne ne l'aidant. Elle ajouta qu'elle était sortie chercher le dîner pour ses filles qui souffraient de la faim. À ce moment, Abdullah ibn Al-Mubarak pleura et lui donna tout l'argent qu'il avait prévu pour son pèlerinage. Il retourna chez lui et y resta tout au long de la période du pèlerinage.

¹² L'Imam Abdullah ibn al-Mubarak, l'un des plus éminents savants des Tabi'ins, Abd Allāh ibn al-Mubārak (118/726-797 AH/CE; arabe: 1 عبد الله بن المبارك) est né sous le règne de Hisham ibn Abd al-Malik. Il était un des premiers musulmans pieux connu pour sa mémoire et son zèle pour la connaissance, collectant des hadiths (muhaddith) et dont on se souvenait pour son ascèse.

¹¹ Galand-Pernet, P. (1998), littératures berbères des voix des lettres, P.U.F, Paris, p.201

Cependant, il fut surpris lorsque les pèlerins le remercièrent, à leur retour, pour son aide et les provisions qu'il leur avait fournies pendant le pèlerinage. Il s'étonna, mais ne révéla pas son secret. En effet, Allah avait chargé un ange de pèleriner à sa place et d'accompagner les habitants de sa ville pendant le pèlerinage. Allah le récompensa d'un voyage qu'il n'avait pas parcouru.

uca yuyar d netta d tamyart nnes yer wargaz nni yufa iwdan qqan as:

- *A lħaj aqqa tweqfed akiney!*

Yenna asen:

- *Qa necc war ruħey ca yar lħij*
- *Lla! Nezz ic din!*

Netta umi yegga lxir nni di Muħemed idwel axmi ihij

Après cela, Mohamed quitta le lieu avec sa femme. En chemin, il passa devant la maison du vieil homme qui l'aidait lorsqu'il était blessé, il trouva les gens lui dirent:

- *O haj ! Tu as été avec nous à la Mecque !*
- *Mais, je ne suis pas allé au pèlerinage ! s'exclama l'homme.*
- *Nous t'avons vu là-bas ! ajoutèrent les gens*

Un autre exemple issu du conte intitulé « *tenni yeccin mmis* », traduit littéralement par « celle qui a mangé son fils », où le pronom démonstratif « *tenni* », signifiant « celle », renvoie à la mère. De même, dans sa version « *ajdjid d tayya* » (le roi et l'esclave), il s'agit de l'histoire de l'esclave qui a jeté l'enfant dans la rivière. Cette évocation nous renvoie immédiatement au motif de fond du récit de Moïse, « Moussa »

Nettat tayya nni teksu tñayen nni n wacniwen tggı ten dg ıjı n uşnduq, tendar iten deg yıyzar, trıh temne d ıjı n uyazıd tyars as, temne d idammn nni tegga s ten xef uqmmum d ifassen i tmyart n ugellid. İhenjıren nni ıwyı ten ıyzar, ıwyı ten aramı d ıjt n tmurt tıggwej, dınnı ıjı n ufdjah tuya ıwezıu dı tmurt nnes, ıttwala ıjı n uşenduq zı laggwej days lħess n ıhenjıren syuyyun, yuzzel ıjbedı ten d, yarzem asnduq nni

yufa dayes icniwen nni, yufa yarsen ccamet ccamet dı tenyart, inna:

- *Bismillah... sidarebbı ıwy ayı d arzeq ınu.. necc d tamyart ınu war nettıru.. d yına d tarwa ınu zı nhar a.*

yeksi ıhenjıren nni ıwy iten yar temyart nnes, farħen zaysen, ucin asen ad ccen ad swen, ggin ten d tarwa nsen.

L'esclave porta ces deux jumeaux, les mit dans un coffre, les jeta dans la rivière puis égorga un coq et versa son sang sur la bouche et les mains de la femme du roi.

Les deux jumeaux furent trainés par la rivière jusqu'à une contrée lointaine, il y avait là, un paysan qui était en train de labourer son champs, il voyait ce coffre de loin et entendit les cris des enfants, il courait, les tira et ouvrit la caisse pour trouver deux jumeaux qui furent marqués par une trace sur le front de chacun.

Au nom de Dieu qui m'a apporté des enfants, ma femme et moi sommes stériles! Dès ce jour, ces deux jumeaux seront mes enfants adoptés. Le paysan porta ces enfants à la maison pour sa femme, ils étaient très heureux à tel point qu'ils les adoptaient et leur donnaient de la nourriture et du lait.

D'une autre part, le conteur s'inspire de la figure du corbeau pour donner valeur à son discours et enrichir ses propos au profit de son auditoire. En fait, nous ne pouvons pas réciter le conte de « Lounja et sa sœur » sans percevoir le motif de l'enterrement dans l'histoire de Qabil (Caïn) qui a tué son frère Habil (Abel). *Qabil s'est pas repentit et s'est retrouvé seul avec sa dépouille. Dieu dépêcha un corbeau qui gratta la terre pour lui montrer comment couvrir le cadavre de son frère.*¹³

Il s'agit d'un conteur créateur qui sait donner vie à une histoire en puisant dans son imagination, tout en introduisant de nouvelles figures pour enrichir le récit. Voici le récit de cette séquence narrative, accompagné de notre traduction : *Yegga s min das yenna, kemlen xef webrid nsen, war din min*

¹³ Coran, 5:31

uyaren arami ufin tnayen ifunasen nethen aya uya, umas n Lunja yexs a ten ifekk maca war t tejji ca. Umi tuya gg^{ar} ad awden ufin deg ubrid tnayen n rebtuz tmenyan, yextutter umas iruh ifekkiten am terha nettat war t tezri uca isard it ijj zi rebyuz nni, tennexre^e teqqim tarzem aqemmum. Tufa yamenni tkemmer xef webrid nnes tseqsa xef taddart n babas d yemmas arami tiwed, yerqa tt id babas d yemmas d temyart n babas s ict n refrahet d tamqrant maca nettat rbar nnes yerha akd umas tenna asen:

- Uma aqa isard it rbaz, iruh a ten ifekk maca ijj zzaysen isardit yekmer !

Yekkar babas iruh ya ijj n lmujarreb i^eawed as marra min imsaren, lmujarreb nni yenna as:

- Ruh yares i yejj n icarri yemyar, cwa t tkettared dayes tamellaht uca tegg t xeftama n urimam ad asen rebyuz ad ccen uca ad dwen marra ad yekkim illa wenni yeccin memmic

Babas n uhenjir nni yegga marra min das yenna lmujarreb, usin d rbyuz nni ccin alami jjiwnen uca dwin, yeqqim din illa wenni isarden ahenjir nni war izemmar ad idu, ruhen as marra tizemmar nnes uca i^euq it id yekmer maca idewwex war yelli di rbar nnes. Babas itwara din ijj n tnayen tzermmumiyin tmenyant ict ssaysent tewta tenneyni tesdewx itt, tekkar tzezzumect nni teks id ict n r^eecbet thekk as tt i wanzaren uca tfaq d. Amenni yegga iruh yeks id r^eecbet nni ihekk itt i wanzaren i memmis uca ifaq d ra d netta yerr d rbar nnes.

Il fit de l'avis de sa sœur et continuèrent leur route, après quelques temps, ils aperçurent deux bœufs qui se battaient l'un contre l'autre à coups de têtes et de cornes. Le frère voulut les séparer

mais sa sœur refusa de nouveau. Quand ils furent sur le point d'arriver chez eux, ils croisèrent dans leur chemin deux aigles qui se battaient, le frère se faufila sans être vu par Lounja et tenta de les séparer mais fut avalé par l'un des deux aigles. Choquée, Devant cette situation, Lounja eut peur et resta bouche bée. Devant cela, Louja continua son chemin en interrogeant les gens sur le logis de son père de de sa mère. Arrivée, son père, sa mère et sa belle-mère l'accueillirent chaleureusement avec beaucoup de bonheur mais Lounja ne pensa qu'à son frère, elle leur dit:

- Un aigle a avalé mon frère, il a tenté de séparer deux aigles qui se battaient mais il fut englouti par l'un deux.

Le père alla voir un sage et lui raconta tout ce qui fut arrivé, ce sage lui recommanda:

- Va et égorge un grand mouton, grille-le et mets-y beaucoup de sel puis pose-le au bord du lac, des aigles viendront et s'envoleront après avoir en manger sauf celui qui a avalé ton fils mangera et ne pourra s'envoler.

Le père exécuta exactement ce que lui dicta le sage, les aigles arrivèrent au lieu, ils mangèrent jusqu'à ce qu'ils furent rassasiés et s'envolèrent sauf celui, qui avala le garçon, ne put s'envoler, il perdit toutes ces forces et vomit aussitôt le garçon mais celui-ci s'était évanoui et n'était pas conscient.

Le père aperçut tout à coup deux lézards qui se dispute, l'un d'eux assomma l'autre et prit une herbe et la frotta à son nez et se ranima aussitôt, le père fit le même manège en cueillant l'herbe la frotta au nez de son fils qui se réveilla aussitôt de son sommeil.

Nous utilisons dans ce tableau le lexique narratologique de Gérard Genette

	Figure	action	Sujet
Texte contique (hypertexte)	Deux lézards	Frotter le nez par une herbe	Habil
Texte source (hypotexte)	Corbeau	Enterrement	Le père de Lounja

Un dernier exemple renforce ce phénomène fait du conte un récit où se mêlent des indices

religieux qui appuient les propos du conteur au bénéfice de l'auditoire. Il est à souligner que tous

les exemples cités s'inspirent de la culture musulmane pour persuader l'auditoire de l'importance de ces fragments. Voici donc le dernier passage à titre illustratif:

Iwa teddar d εanen tt di tesraft, ggint xafes sennej tasirt uca haryent xafes. Iwa teqqim di tesraft nni, xerqen yares tnayen ihenjiren d acniwen lhasan d lhusyen. Tinudin nnes haryent nettat teqqar:

- *Hella hellararu, lhasan d lhussayen tarwa ugellid s tnayen, lhasan d lhussayen tarwa ugellid s tnayen.*

Inada tt id lmunadi yanna as: aqqa m areddu n tifa, ecc it ccem d tarwa nnes. Iwa tarwa nnes tetten ayi nni n uyeddu, nettat tettet afar nnes.

Elle descendit quand soudain, les coépouses la poussèrent dans un silo qui fut couvert par un moulin à bras et s'apprêtèrent à broyer. Elle restait là, et donna vie à deux enfants jumeaux, Hassan et Hussein dans le silo. Tandis que ses rivales broyaient, la femme chantait:

Dodo, enfants do, Hassan et Hussein Tous les deux fils du souverain.

Un appel lui ordonna de manger les plantes, alors que ses enfants se nourrissaient de son lait pendant que la mère se nourrissait de ses feuilles. Cette séquence présente des similitudes avec la situation suivante tirée du récit coranique dont le résumé ci-dessous:

Le Coran relate que Marie était au milieu du désert, allongée sous un palmier lorsque les douleurs de l'accouchement commencèrent. Marie a alors crié de douleur et s'est accrochée à un palmier. À ce moment-là, elle entendit une voix en dessous d'elle. Cette voix lui ordonna de secouer le palmier afin de faire tomber des dattes pour qu'elle puisse les manger. « Une voix l'appela, d'au-dessous d'elle: « Ne t'afflige pas. Ton Seigneur a mis une source à tes pieds. Et secoue vers toi le tronc du palmier; il en tombera des dattes fraîches et mûres. Mange et bois, et réjouis-toi. Si tu vois quelqu'un d'entre les humains, dis-lui: « J'ai fait vœu de jeûne, à mon

Seigneur; je ne peux donc parler à aucun être humain, aujourd'hui. »¹⁴

IV. ENCHÂSSEMENT

Il s'agit dans ce volet de parler de l'enchâssement en tant que technique utilisée par le conteur pour donner la parole à l'un des personnages-acteurs de ce conte. Ainsi, Todorov écrit:

La structure formelle de l'enchâssement coïncide (et ce n'est pas là, on s'en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement.¹⁵

Cette propriété de conjonctions causales est empruntée à la syntaxe et à la grammaire générative pour la première fois par le sémiologue et critique littéraire bulgare-français, Tzvetan Todorov. Dans une phrase complexe, telle qu'une subordination par exemple, il se peut qu'il y ait dans un énoncé phrastique des propositions, dont l'une est enchâssée dans l'autre.

C'est alors un procédé de rupture syntaxique consistant à insérer dans une phrase un ensemble de mots ou de phrases. Ainsi, le récit enchâssé est une technique littéraire qui consiste à inclure une ou plusieurs histoires au sein d'un récit principal. La séquence de l'histoire principale est interrompue pour introduire une situation différente, et pour revenir au texte après. Cette séquence d'enchâssement peut impliquer les mêmes personnages ou de nouveaux personnages. Habituellement, les récits enchâssés apparaissent lorsque l'un des personnages, qui n'est pas le narrateur de l'action, assume temporairement ce rôle. Lorsque le récit enchâssé se termine, le narrateur principal reprend la parole et l'histoire principale continue.

D'une manière générale, deux usages du récit enchâssé peuvent être distingués. Dans le premier cas, le récit principal en occupe la majeure partie et le récit enchâssé est bref. Tandis que dans le second type, le récit principal fonctionne comme

¹⁴ Coran, 19:24-26

¹⁵ Todorov, T. (1971), « Les hommes-récits », Poétique de la prose, Paris, Seuil, « Poétique », p. 82.

un contenant de divers récits enchâssés, qui occupent la majeure partie de l'espace dans l'univers contique. Dans ce dernier cas, le récit se compose généralement d'un personnage ou d'un groupe de personnages qui se réunissent pour raconter et écouter un conte. Examinons l'extrait suivant du conte « *sebza n tawmatin* », (les sept sœurs):

Ruhen ussan usin d inneyni arami d ijj wass yekk d senni umas nettat taeqr it maca, netta ur tt ieqir, yender d xas fram yetta difllah, tenna asen i tarwa nnes:

- *xmi ya neqqim inim ayi εawd aney thajit a yemma uca ad awem εawdey thajit inu!*

Iwa umi qqimen tebda tεawad asen thajit nnes netta itesla. Tεawd asen marra min xafes yekkin ifhem umas marra min tenna ultmas rumi ya tkemmer thajit qqimen tarwa nnes sqan ya xezzen deg immatsen, tessemr asen tenna-asen:

- *Aqqa xalitwem d wanita qibar nwem.*

Rami yares d yzaren, ufin t yudef di tmurt iqqim ya uecmir nnes, teks it id tendar it xef idura, tenna as:

- *Ruḥ ad ac yegg abbi d ari xed reerawat.*

Les jours passèrent jusqu'au jour où son frère passa par là. Sa sœur le reconnut mais lui ne se rappela plus d'elle. A la tombée de la nuit, le frère demanda être hôte de Dieu. Elle ordonna à ses enfants de lui demander de leur raconter une histoire, et qu'elle leur raconta la sienne. Lorsqu'ils furent assis ensemble, la femme commença à raconter sa propre histoire, son frère écoutait. Elle leur raconta tout ce qu'elle lui fut arrivé, le frère se rendit compte de tout. Ayant terminé de conter, ses fils restèrent ébahis en regardant leur mère. La mère leur désigna son frère en disant:

- *Voici votre oncle en face de vous !*

A peine qu'ils s'apprêtèrent à le regarder, ils le trouvèrent enfoncé dans le sol. Il ne resta que sa barbe en surface. La mère la saisit et la jeta sur les montagnes en disant:

- *Va ! Que ta barbe soit du jonc germé sur les montagnes !*

On le voit tout de suite, dans la séquence narrative de ce conte, le conteur, instance d'origine cède la voie au protagoniste du récit, personnage principale, c'est-à-dire, il s'efface pour exposer sa propre histoire à travers la voix du conteur. Selon Bezzazi:

[N]2 est un énonciateur de statut de particulier car il délègue n1 en le chargeant de rapporter son discours : la voix absente de n2 (la mère se fait présente par le discours qu'elle énonce à son propos en empruntant la voix de son représentant n1). Ici, n2 parle à travers n1 ; ce n'est pas ce dernier qui qualifie ce qu'il dit de la thajit, c'est n2 par la voix de n1 qui est en fait responsable de cette dénomination¹⁶.

Sur le plan discursif, on distingue deux narrateurs du conte en question, là où n1 désigne le récitant du conte englobant, n2 indique la voix de la mère. En effet, le conteur-n1- s'initie de quelques procédés pour faire connaître à son auditoire que le protagoniste prendra la parole à raconter à sa place parce qu'elle la connaît mieux que lui. Le passage suivant est un préambule « rituel intra conte »:

- *xmi ya neqqim inim ayi εawd aney ijt n thajit a yemma uca ad awem εawdey thajit inu!*

Cette phrase montre que la mère est une deuxième instance qui cherche à raconter sa propre histoire vécu « *thajit inu* » par le biais de la voix du conteur pour dévoiler son identité personnelle « une voix qui consiste à dire sa position ou à la déclarer vis-à-vis du narré qu'il cherche à rendre compte de son identité personnelle. »¹⁷ L'expression « *xmi ya neqqim* » annonce le temps du contage de la mère à ses enfants (auditoire), La proposition principale « *inim ayi, εawed aney ijt n thajit* » (demandez-moi de vous raconter un conte) révèle l'intention de la

¹⁶ Bezzazi, A. (1996), la thajit (conte) et son énonciation: éléments de définition, Sémiotique, phénoménologie, discours, du corps présent au sujet énonçant, l'Harmattan, paris. P. 136 (135-142)

¹⁷ Ibid

mère de faire connaître son histoire à son « hôte », (le père).

Dans le livre des Mille et une nuits, Shéhérazade raconte une série de contes fantastiques à son mari, le sultan, pendant de nombreuses nuits. Beaucoup de ces contes sont, à leur tour, des récits enchâssés. Le récit principal sert simplement à introduire les petits récits et à les relier entre eux. À une époque où les histoires et les traditions étaient couramment transmises et où les livres étaient récités, la forme de l'histoire enchâssée offrait un avantage. Les récitants pouvaient sélectionner les histoires qu'ils préféraient, omettre celles qu'ils n'aimaient pas et ajouter de nouvelles séquences. C'est ce qui s'est produit avec les Mille et Une Nuits, où existent différentes versions avec des histoires différentes. La ressource consistant à inclure une seule histoire dans le récit principal est également ancienne. Par ailleurs, Dans l'Odyssée, le protagoniste Ulysse devient, au fil de plusieurs chants, le narrateur de ses propres aventures.

Il est important de noter que dans les contes, il y a un enchâssement d'autres genres de la littérature orale, tels que les proverbes, les expressions figées, les dictons, les distiques, les devinettes et bien d'autres. Ces éléments enrichissent le conte en le transformant en un abri et un réservoir culturel.

V. MÉTAMORPHOSE

La métamorphose occupe une place centrale dans les contes, étant le motif principal qui les anime. Elle représente le cœur même du processus de transmission de chaque conte, à travers l'appropriation que chaque nouveau conteur réalise grâce à sa parole vivante.

Luda Shnitzer a abordé ce thème qui revêt une importance cruciale dans son livre intitulé « ce que disent les contes »¹⁸. Il s'agit d'une transformation qui touche l'être humain car dans les contes, tout revient à l'homme ; ce dernier est l'axe principal de toute trame contique. D'une manière générale, la métamorphose est un

changement d'état ou une transformation, réalisée par un sujet, qui a des répercussions sur l'identité des acteurs, notamment le héros, en termes d'être et d'apparence. En parlant de cela, l'auteure énumère trois types de métamorphose : primo, la métamorphose involontaire, c'est-à-dire imposée par le biais de sortilèges ou de l'utilisation d'un instrument détourné de son usage ordinaire.

Secundo, La métamorphose délibérée, cette transformation intentionnelle, peut-être accomplie par le biais d'un objet magique ou par l'application de connaissances scientifiques. Nous examinons de près les trois contes suivants, à savoir: Le conte de « cendrillon », celui « des femmes rivales » et « la sœur des sept frères » dans leurs versions rifaines. Lesquels contes nous offrent les parfaits exemples de cette métamorphose, les passages suivants nous serviront pour analyse:

a. *Tamyart n babas twala amenni teswjed i urar min tegga mayiyda tegg it i yellis; rhenni, lhemmam, arrud deg ass nni idi ya ggen urar nnes teqqim tamyart n babas d ultmas tedduquzent ur xsent manaya ad yili, tekkar mayiyda ad tadeɣ yar rhemam umi id tefɣey tenna as lallas:*

- *Qbar d xafem a yelli!*

Umi i teqbar tegg as ict n tsinfet deg uzellif tedwel zayes mayiyda d taskkurt teɣwa, tedwel deg umcan nnes ultmas nni d taslit ad tawi agellid netta ur yessin min imsaren.

Voyant cela, la belle-mère se prépara pour le mariage, non seulement pour Cendrillon, mais aussi pour sa fille, elle prépara le henné, le hammam, les habits. Le jour des noces, la belle-mère et sa fille se sentirent déprimées et ne voulurent pas que cela soit réalisé. Cendrillon entra au hammam, se lava et à sa sortie sa belle-mère lui dit:

- *Ô ma fille ! Couvre-toi !*

Dès qu'elle s'apprêta à se couvrir, sa belle-mère enfonça une aiguille dans sa tête, ce qui la métamorphosa aussitôt en perdrix et s'envola. A sa place, sa belle-sœur remplaça sa fille comme

¹⁸ Schnitzer, L. (1999), ce que disent les contes, Sorbier, Paris, p.77

étant la mariée du fils du roi qui ne savait rien de tout de ce qui se passait.

L'opération de métamorphose est pleinement réalisée dans ce conte par le biais d'un objet, qui est l'aiguille (fine tige d'acier pointue à une extrémité et percée à l'autre d'un trou (→ chas) où passe le fil)¹⁹, ayant subi une autre signification qui est celle d'objet transformateur. Ainsi, sur le plan figuratif, « *Marydiyda* » (cendrillon) se caractérise par sa beauté et sa bonté, tandis que sa marâtre se distingue par sa laideur et sa méchanceté. Il est à noter que l'héroïne n'a pas choisi cette transformation, mais l'a subie à cause de la jalousie de l'antagoniste, par le biais d'un objet « magique ».

Passons en revue quelques faits du conte “*tnayen tacniwin*”, “les femmes rivales” dont voici le passage que nous exposerons à l'étude:

b. *Tuya din ijj n wargaz yars tnayen n temyarin ict yars akids tahenjirt waha, tennyni yars akids tnayen n ihenjiren nunja d umas.*

ijj n wass di tfeswin ffyent temyarin n wargaz nni ad hetcent buzegzu, uca yemmas n nunja tezra ijj n tkemmust n uzegzu treqhed d tazizawt. Tenna as i tecna nnes:

- *Mri lliy d tafunast taffcciy arbie in!*

tara xas nettat tenna as:

- *ad cemm utey s thezzamt a ad ddewld d tafunast, ar ya tecced buzegzu in tessmuhat d xafi ad cemm utey εawed ad cemm arrey mamec tuya cem qber.*

Teqber xef wawal i das tenna, wami tecca buzegzu nni teqqim tesmuharet xef tecna nnes, maca nettat teεbar itt xafs tugi ad ttar amec ira tella.

Jadis, un homme avait deux femmes, avec l'une d'elle il avait une fille unique, avec l'autre, il avait deux enfants : un garçon et une fille.

Un jour printanier, les deux femmes sortirent pour ramasser les herbes vertes, quand tout à

coup la mère de Nounja aperçut un tas d'herbes germées bien verts. Elle dit alors à sa rivale:

- *Si j'étais une vache, j'aurais brouté cette herbe là-bas !*

Elle lui répondit:

- *Je te donnerai un coup avec ma ceinture, tu te métamorphoseras en vache, après avoir mangé l'herbe, tu n'auras qu'à meugler puis je te frapperai pour la deuxième fois et tu redeviendras femme.*

La femme accepta la proposition de sa rivale, lorsqu'elle consuma l'herbe, elle s'apprêta à mugir, sa rivale lui joua le tour et refusa de lui donner le deuxième coup pour la transformer à son état normal. Elle mit le cabas d'herbes sur le dos et traina la vache derrière elle.

Dans ce conte, la femme mère subit une métamorphose par le biais de la « *tahazzamt* » (ceinture). Dans ce cas complexe, la métamorphose n'est pas imposée par la rivale, mais elle est désirée par la femme à condition qu'elle reçoive le deuxième coup pour revenir à son état initial. Chose qui n'est pas réalisée, et la femme finit par être égorgée et consommée en tant que vache. La femme est morte, mais elle continue d'assumer son rôle de mère en se transformant du monde des vivants au monde des morts. Cette figure, c'est-à-dire la mère, se matérialise sous forme d'un arbre qui jaillit à partir de ses restes (les os). On assiste à une double métamorphose sans retour à l'état initial. Et puis, il y a le conte de “la soeur et son frère”, “*tahenjirt d umas*”:

Ijj n wass uyuren senni, g^waren g^waren, uyuren aṭṭas n webrid ffuden iwden yer ijj n wemlan dayes tnayen n tariwin, nettat teswa zeg ict n tara uma-as nni iswa zi tara neḍni uca yedwer d iyid isbaεa akd wedrid itwara ca n rebhayem n ugellid iruḥ yudef akisent, umi id ya yaweḍ ueccci rebhayem nni yak^whent truḥ kis ultmas tudef aked rebhayem.

La fille but d'une source tandis que son frère but de l'autre et devint chevreau. Il bêla derrière sa sœur. Dans leur chemin, ils trouvèrent un

¹⁹ Définition consulté sur: <https://dictionnaire.lerobert.com>

étant la mariée du fils du roi qui ne savait rien de tout de ce qui se passait.

L'opération de métamorphose est pleinement réalisée dans ce conte par le biais d'un objet, qui est l'aiguille (fine tige d'acier pointue à une extrémité et percée à l'autre d'un trou (→ chas) où passe le fil)¹⁹, ayant subi une autre signification qui est celle d'objet transformateur. Ainsi, sur le plan figuratif, « *Marydiya* » (cendrillon) se caractérise par sa beauté et sa bonté, tandis que sa marâtre se distingue par sa laideur et sa méchanceté. Il est à noter que l'héroïne n'a pas choisi cette transformation, mais l'a subie à cause de la jalousie de l'antagoniste, par le biais d'un objet « magique ».

Passons en revue quelques faits du conte “*tnayen tacniwin*”, “les femmes rivales” dont voici le passage que nous exposerons à l'étude:

b. *Tuya din ijj n wargaz yars tnayen n temyarin ict yars akids tahenjirt waha, tennyni yars akids tnayen n ihenjiren nunja d umas.*

ijj n wass di tfeswin ffyent temyarin n wargaz nni ad hetcent buzegzu, uca yemmas n nunja tezra ijj n tkemmust n uzegzu treqhed d tazizawt. Tenna as i tecna nnes:

- *Mri lliy d tafunast taffcciy arbie in!*

tara xas nettat tenna as:

- *ad cemm utey s thezzamt a ad ddewld d tafunast, ar ya tecced buzegzu in tessmuhat d xafi ad cemm utey εawed ad cemm arrey mamec tuya cem qber.*

Teqber xef wawal i das tenna, wami tecca buzegzu nni teqqim tesmuharet xef tecna nnes, maca nettat teεbar itt xafs tugi ad ttar amec ira tella.

Jadis, un homme avait deux femmes, avec l'une d'elle il avait une fille unique, avec l'autre, il avait deux enfants: un garçon et une fille.

Un jour printanier, les deux femmes sortirent pour ramasser les herbes vertes, quand tout à

coup la mère de Nounja aperçut un tas d'herbes germées bien verts. Elle dit alors à sa rivale:

- *Si j'étais une vache, j'aurais brouté cette herbe là-bas !*

Elle lui répondit:

- *Je te donnerai un coup avec ma ceinture, tu te métamorphoseras en vache, après avoir mangé l'herbe, tu n'auras qu'à meugler puis je te frapperai pour la deuxième fois et tu redeviendras femme.*

La femme accepta la proposition de sa rivale, lorsqu'elle consuma l'herbe, elle s'apprêta à mugir, sa rivale lui joua le tour et refusa de lui donner le deuxième coup pour la transformer à son état normal. Elle mit le cabas d'herbes sur le dos et traina la vache derrière elle.

Dans ce conte, la femme mère subit une métamorphose par le biais de la « *tahazzamt* » (ceinture). Dans ce cas complexe, la métamorphose n'est pas imposée par la rivale, mais elle est désirée par la femme à condition qu'elle reçoive le deuxième coup pour revenir à son état initial. Chose qui n'est pas réalisée, et la femme finit par être égorgée et consommée en tant que vache. La femme est morte, mais elle continue d'assumer son rôle de mère en se transformant du monde des vivants au monde des morts. Cette figure, c'est-à-dire la mère, se matérialise sous forme d'un arbre qui jaillit à partir de ses restes (les os). On assiste à une double métamorphose sans retour à l'état initial. Et puis, il y a le conte de “la soeur et son frère”, “*tahenjirt d umas*”:

Ijj n wass uyuren senni, g^waren g^waren, uyuren aṭṭas n webrid ffuden iwden yer ijj n wemlan dayes tnayen n tariwin, nettat teswa zeg ict n tara uma-as nni iswa zi tara neḍni uca yedwer d iyid isbaεa akd wedrid itwara ca n rebhayem n ugellid iruḥ yudef akisent, umi id ya yaweḍ ueccī rebhayem nni yak^whent truḥ kis ultmas tudef aked rebhayem.

La fille but d'une source tandis que son frère but de l'autre et devint chevreau. Il bêla derrière sa sœur. Dans leur chemin, ils trouvèrent un

¹⁹ Définition consulté sur : <https://dictionnaire.lerobert.com>

déchirés. Du temps passa, jusqu'au jour où le roi chargea la parole à un crieur d'informer les gens qu'il y aura une fête pour que ses sept filles choisissent un mari, il leur dit :

- Que chacune de vous choisisse l'homme qu'elle désire épouser !

Les filles du roi regardèrent de la fenêtre, les hommes prétendants passèrent au-dessous, celle qui tomba amoureux de l'un parmi eux lui jeta un mouchoir pour le choisir comme son futur mari. Chacune des princesses jeta son mouchoir sur l'homme qu'elle aimait. La cadette des filles du roi, celle qui était tomba amoureuse de Mohamed, lui jeta son mouchoir Et ses sœurs, voyant qu'elle avait choisi un homme chauve, commencèrent à se moquer d'elle :

- Elle épousera l'homme des poubelles !

Mais celle-ci leur dit :

- C'est celui-là que je veux !

En d'autres termes, le héros se déguise pour rejoindre et épouser celle qu'il aime. Or, il s'ingénie pour venger et s'emparer de sa sœur.

Le roi veut soumettre ses prétendants à l'épreuve. Il leur demande d'apporter le remède à sa maladie intraitable. Les prétendants passent l'épreuve, mais c'est le héros qui prend finalement la relève et apporte le remède incognito grâce au déguisement. Le déguisement du héros lui permet d'accéder à la fille du roi. Ce déguisement est lié à une manière de paraître pour accéder à une nouvelle manière d'être. En cachant son identité, le héros masqué se trouve dans une situation où son identité réelle (son être) entre en opposition avec son identité transformée (son paraître), car « la raison essentielle d'un masque est de prendre un visage, de l'adapter à son comportement et de se faire passer pour un autre »²⁰ Ainsi, la personne en question, c'est-à-dire le héros, exerce un pouvoir sur son entourage (le roi et ses prétendants). Comme le souligne le Conte déjà mentionné, « La fonction du masque consiste à être, à la fois, un instrument de

dépersonnalisation et de personnalisation. On devrait même dire transpersonnalisation.»²¹

Parmi les thèmes révélés des contes à déguisement figure le mariage forcé et la fuite de l'héroïne poursuivie par son fiancé indésirable. Ce thème est illustré dans le conte « *Aberkechud* », qui est la version rifaine du conte occidental « *Peau d'Âne* », relevant du thème de Cendrillon, soit le type 510B selon la classification d'Antti Aarne et Stith Thompson dans leur classification internationale. Nous nous permettons d'exposer dans ce volet la séquence suivante :

Umi tawer tesrit nni tudef deg ijj n uxrij uyanim ad teffar, tiwecca nnes usin d inni itqessan yanim nettat teffar tegg'd a tt arren manis id tusa umi itt id yiweḍ wenni itqessan yanim tenna as:

- *Ay anemjar ay anemjar uyanim yark ad tqessed tiḍwḍin yen'an di rḥenni!*

Ay anemjar ay anemjar uyanim!

Yesra as unemjar yenna:

- *Aeudu billah mina cciḥan arrajim! ma d bna dem ma d cciḥan allah yexzih!*

tarra xafes:

- *Lla necc qa d bna dem am cek am nec, gg'dey waha ad ayi tfen ha min dayi iḥran, ha min d ayi iḥran!*

Yegg as ijt n texxant ukcuḍ s uyanim i di ya ttadef thunnuy, ijj n wass yekk d senni i ijj n memmis ugellid yares yemmas d ijj n umas u yarsen ixeddamen. yufa takcuḍ nni uyanim ddk'war d tamzyant.

- *La fille prit la fuite et alla se réfugier dans un enclos de roseaux et s'y cacha dedans. Le lendemain matin, le moissonneur de roseaux arriva, elle eut peur d'être découvert, il commença à couper les roseaux du côté où elle se cachait, elle lui chanta :*

²⁰ Allard, G. et Lefort, P. (1998), *Le masque*, Paris, PUF, p. 113

²¹ Alexandre, P., cité par Raponda Walker, Roger Sillans (1995), in *Rites et croyances du Gabon*, Paris, Présence africaine, p. 143.

- *Ô moissonneur, Ô moissonneur de roseaux ! Fais attention aux petits doigts au henné ! Ô moissonneur, Ô moissonneur de roseaux !*
- *Je cherche protection auprès d'Allah contre le diable banni ! Qui est là? Est-ce un humain ou un diable ! demanda le moissonneur.*
- *Non, je suis un être humain comme toi, j'ai eu peur ! Voici le récit de mon histoire !*

Elle lui raconta tout. Ému par l'histoire de la jeune fille, le moissonneur lui fabriqua une petite boîte roulante pour qu'elle puisse s'y cacher. Le volume de la boîte changea une fois que la jeune fille y fut entrée, ce qui lui permit de ne pas attirer beaucoup d'attention.

VI. CONCLUSION

Pour conclure, le conte oral rifain incarne un patrimoine culturel et littéraire d'une grande richesse, témoignant de l'identité et de la créativité du peuple rifain. Son exploration et son étude nous permettent de mieux comprendre les spécificités de la tradition narrative amazighe, tout en soulignant son importance dans la préservation et la transmission de la culture.

En scrutant notre corpus de contes oraux collectés et traduits, nous avons pu observer la diversité des caractéristiques abordées, des traits récurrents et des variations contiques propres au conteur, facteur d'interculturalité, qui puise à partir des autres cultures pour adapter le récit à son environnement culturel. Ces caractéristiques témoignent de la vitalité et de la créativité de la tradition narrative rifaine, qui continue de s'enrichir et de se renouveler au fil du temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Alexandre, P. (cité par Raponda Walker, R., & Sillans, R.). (1995). Rites et croyances du Gabon. Paris: Présence africaine.
2. Allard, G., & Lefort, P. (1998). Le masque. Paris: PUF.
3. Bakhtine, M. (1984). Esthétique de la création verbale (traduit du russe par Aucouturier, A. ; préface de Todorov, T.). Paris: Gallimard.

4. Belmont, N. (1999). Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale. Paris: Gallimard.
5. Bettelheim, B. (1999). Psychanalyse des contes de fées. Paris: Pocket.
6. Bezzazi, A. (1996). La thajit (conte) et son énonciation: Éléments de définition. In Sémiotique, phénoménologie, discours, du corps présent au sujet énonçant (pp. 135-142). L'Harmattan :Paris.
7. Galand-Pernet, P. (1998). Littératures berbères des voix des lettres. Paris: PUF.
8. Genette, G. (1982). Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Seuil.
9. Kharbouch, M. (2007). Les modes d'existence du conte populaire: Le texte et le vécu. In Forum d'Imerqan: Actes du premier colloque des cultures immatérielles méditerranéennes de Nador - Juillet 2007.
10. Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. In Roux-Faucard, G. (2006). Intertextualité et traduction. *Meta*, 51(1), 98–118. <https://doi.org/10.7202/012996ar> (Consulté le 12 avril 2024).
11. Schnitzer, L. (1999). Ce que disent les contes. Paris: Sorbier.
12. Simonsen, M. (1984). Le conte populaire. Paris: PUF.
13. Todorov, T. (1971). Les hommes-récits. In Poétique de la prose. Paris: Seuil.