



HAL
open science

Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique

Nathalie Zoghaib

► **To cite this version:**

Nathalie Zoghaib. Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30019 . tel-01062181

HAL Id: tel-01062181

<https://theses.hal.science/tel-01062181>

Submitted on 9 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE COMPARÉE

**Le conte du Liban et sa transmission en
contexte générique et socio-historique**

Volume 1

Nathalie ZOGHAIB

Sous la direction de

M. Le P. Didier COSTE et Mme La P. Katia ZAKHARIA (Lyon 2)

Membres du jury

Coste Didier, Professeur, Bordeaux 3.

Dubost Jean-Pierre, Professeur, Université Blaise Pascal.

Guillaume Jean-Patrick, Professeur, Paris 3.

Zakharia Katia, Professeur, Lyon 2.

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier mes directeurs de thèse, M. le Professeur Didier Coste et Mme. la Professeure Katia Zakharia pour avoir accepté de diriger cette thèse ainsi que pour leurs précieux conseils sans lesquels ce travail n'aurait pu aboutir.

Je remercie également M.le Professeur Jean-Patrick Guillaume et M. le Professeur Jean-Claude Dubost pour avoir accepté de faire partie du jury.

Mes remerciements vont ensuite aux conteuses et conteurs dont les contes, traduits et publiés en annexe, ont constitué le corpus de la thèse. Je n'oublie pas toutes les personnes, mon père en particulier, qui m'ont accompagnée lors de ces belles rencontres et qui ont contribué à faciliter ma tâche.

Je remercie Mme Clotilde de Fouchécour pour l'intérêt particulier qu'elle a porté à ce travail.

Enfin, je remercie mes parents et mes proches pour leur soutien constant sans lequel j'aurais eu du mal à aller jusqu'au bout de cette thèse.

Alphabet arabe et translittération

Arabe	translittération	Notes
ء	ʾ	Occlusive glottale
ا	Ā/ā É/é	Voyelle longue, produite ā ou é en libanais, selon le contexte phonétique
ب	B/b	
ت	T/t	
ث	Ṭ/ṭ	Prononcée comme le th anglais (thing), cette consonne est parfois produite t en libanais, selon les régions et/ou le registre de langue utilisé
ج	Ġ/ġ	
ح	H/h	Aspirante laryngale sourde
خ	Ḥ/ḥ	Equivalent de la jota espagnole
د	D/d	
ذ	Ḍ/ḍ	Prononcée comme le th anglais (The), cette consonne est généralement produite z ou d en libanais, selon le contexte phonétique
ر	R/r	Roulé
ز	Z/z	
س	S/s	
ش	Š/š	Se prononce comme le CH français
ص	Ṣ/ṣ	S emphatique
ض	Ḍ/ḍ	D emphatique
ط	Ṭ/ṭ	T emphatique
ظ	Ẓ/ẓ	Z emphatique (cette consonne est généralement produite ḏ en libanais)
ع	ʿ	pharyngale fricative sonore
غ	Ġ/ġ	R français
ف	F/f	
ق	Q/q	K emphatique, généralement produite ʾ en libanais (sauf dans la communauté druze qui la réalise telle quelle)
ك	K/k	
ل	L/l	
م	M/m	
ن	N/n	
ه	H/h	Glottale fricative sonore (comparable au h dans « his » en anglais)
و	Ū/ū W/w O/o/Ô/ô	Voyelle longue

ي	Īī É/é/Ē/ē Y/y	Voyelle longue
---	----------------------	----------------

Nous avons suivi pour la translittération le code dit *Arabica* en y ajoutant les spécificités du dialecte libanais. Dans la deuxième colonne, les lettres translittérées selon le code *Arabica* sont en caractères standard ; les lettres en caractères gras renvoient à des sons typiques de certains dialectes, dont le libanais. Il s'agit des voyelles o, ô, é, ê qui n'existent pas dans l'alphabet de l'arabe littéraire. En ce qui concerne la consonne « t » (*tā' marbūta*), toujours en fin de mot, elle est surtout la marque du féminin. Dans le dialecte libanais, elle n'est prononcée que lorsqu'elle constitue le premier terme d'une annexion (par exemple, *ḥkeyit bent*, l'histoire d'une fille), elle est sinon remplacée par « a » (exemple : *arb'a*, quatre) ou « é » (exemple : *ḥkéyé*, histoire).

Table des matières

Introduction	11
Première partie	21
I. La collecte	26
I.1. Disparition d'une tradition	28
I.1.1. Hypothèses	31
I.2. Méthodologie	33
I.2.1. L'objet d'étude :	34
I.2.2. Le matériel	38
I.2.3. Les accompagnateurs	42
I.2.4. Les rencontres	45
I.2.5. Le public	47
I.2.6. La géographie	48
II. Portraits et paroles de conteurs	52
II.1. Définition	53
II.1.1. Le <i>Hakawātī</i>	53
II.1.2. Les nouveaux conteurs	54
II.1.3. Le conteur traditionnel	55
II.2. Conteurs et contage	57
II.3. Conteurs actifs, conteurs passifs et conteurs occasionnels	58
II.4. Mémoire, apprentissage et transmission	60
II.4.1. Processus de mémorisation et techniques d'apprentissage	62
II.4.2. Moyens mnémotechniques	64
II.5. Données et interprétation	66
III. Variabilité, performance et art de la glose	76
III.1. Aperçu historique	76
III.1.1. Etudes sur la performance	78
III.1.2. Variabilité et performance	80
III.1.3. Les thématiques du conte	82
III.2. Interventions du conteur	84
III.2.1. Actualisation contextuelle de l'énoncé :	85
III.2.2. Commentaires méta-narratifs :	88
III.2.3. Interruption du contage et participation de l'auditoire	91
III.2.4. Art de la glose	94
III.2.5. La langue et le style	98
III.2.6. Les formules	100
III.2.7. Variations paralinguistiques	106
IV. Les recueils de contes	121
IV.1. Translittération	121
IV.2. La traduction	122
IV.2.1. D'une langue à l'autre	123
IV.2.1. De l'oral à l'écrit	128
Deuxième partie	133
V. Un corpus ou des corpus	137
V.1. Les éléments religieux	137
V.2. Caractéristiques communes des contes libanais	143
V.2.1. Les lieux :	143
V.2.2. Les personnages fantastiques :	146
V.2.3. Les animaux merveilleux :	149
V.2.4. Les objets magiques ou miraculeux :	150

V.2.5. Les acteurs humains :	152
V.2.6. La punition	156
V.3. Un conte, deux communautés	158
VI. Classement.....	165
VI.1. Les légendes et croyances :	168
VI.2. Contes d'animaux :	170
VI.3. Randonnées :	171
VI.4. Contes religieux :	171
VI.5. Anecdotes et contes facétieux :	171
VI.6. Les contes réalistes :	172
VI.7. Les contes sociaux :	173
VI.8. Contes merveilleux :	174
VI.8.1. Histoires de djinns	174
VI.8.2. Héros surnaturels	174
VI.8.3. Contes d'héroïnes	177
VI.8.4. Contes à héros masculins.....	179
VII. Contes du Liban et typologie internationale	180
VIII. Corpus spécifique ou sous-ensemble régional	230
VIII.1. Le Liban et l'Orient.....	231
VIII.2. Le Liban et la Méditerranée	234
VIII.3. Spécificité du corpus libanais	237
VIII.3.1. Quelques remarques sur les contes avec héroïnes	261
VIII.3.2. Transpositions de contes européens au Liban : l'exemple de Blanche-Neige.	264
Conclusion	277
Bibliographie	284

Introduction

L'objet de cette thèse est l'étude du conte libanais de tradition orale. Du fait de son ancrage géographique et historique, la tradition orale joue un rôle majeur dans l'affirmation d'identités culturelles et la reconnaissance officielle de certains dialectes. Du fait de la richesse et la diversité de sa matière, elle a fait l'objet d'études et d'analyses dans de nombreuses disciplines : elle a été étudiée par des anthropologues, des ethnologues, des linguistes ; elle a également contribué à l'élaboration de théories littéraires, a servi de terrain d'expérimentation pour les théories psychanalytiques. Pourtant étudiée depuis plus d'un siècle, cette matière continue d'intéresser les chercheurs, grâce notamment à son caractère vivant et mouvant, d'une part, et grâce à un regain d'intérêt récent d'autre part. En effet, en Europe, dès la fin des années 1960, une jeune génération de conteurs – désignée parfois par l'expression « nouveaux conteurs »¹ – s'empare des recueils écrits et redonne vie aux contes grâce à leur parole. Pour ce qui est du monde arabe, même si celui-ci connaît le phénomène des « nouveaux conteurs »², c'est surtout l'immense retard constaté dans la collecte et la sauvegarde de cette matière orale, combiné à la disparition progressive des conteurs traditionnels, qui frappe les observateurs. C'est ce retard qui nous a poussé à nous intéresser de plus près à la tradition orale populaire libanaise.

Très tôt, en Europe, les collectes se sont organisées dans des buts principalement nationaliste et identitaire. Ce faisant, les folkloristes ont remarqué rapidement l'existence de motifs invariants formant des types de contes dont le schéma narratif présente un certain nombre de caractéristiques communes dans des aires géographiques variées, et se sont lancés dans l'élaboration d'outils de classification et de comparaison à partir d'un corpus constitué de plusieurs milliers de contes. Selon ce principe typologique, ils ont répertorié et analysé les contes de la tradition orale de nombreuses régions du monde : contes européens, africains, américains, asiatiques et indiens, voire turcs et égyptiens. Ainsi, les premiers, Antti Aarne et Stith Thompson dans *The Types of the Folktales* classent des milliers de contes internationaux. Stith Thompson qui a poursuivi le travail d'Aarne et l'a élargi à l'ensemble de l'Europe, du Canada, de l'Inde et de l'Amérique latine admet dans la préface de la seconde édition (Aarne et Thomspson, 1964) que des aires géographiques sont totalement inexplorées telles que l'Arabie, l'Irak ou l'Iran. Le manque de collecte dans cette région est donc flagrant par rapport à d'autres pays. Par la suite, Eberhard et Boratav (Eberhard et Boratav, 1953) classeront les milliers de contes recueillis en Turquie. De nombreux catalogues nationaux naissent à la suite des grandes collectes organisées dans différents pays. Les collectes dans le monde arabe dépendent surtout des politiques locales et de l'investissement particulier de

¹ Voir chapitre 2 : *Les conteurs*.

² La « Madrassa du conte » au Liban ou le festival Hakaya, sous l'égide du Forum Arabe de l'Education, entre autres. Sarah Qassir, jeune conteuse et artiste, conte à la télévision pendant le mois de Ramadan sur la chaîne libanaise LBCI.

certaines chercheurs : ainsi, en Egypte, de grandes collectes sont-elles organisées et les archives enrichies, notamment grâce au chercheur Hasan El-Shamy et grâce au Centre pour le Folklore (Le Caire), du Ministère de la Culture. De même, dans les pays du Golfe, certaines initiatives voient le jour grâce notamment au centre de coopération folklorique du Golfe (Gulf Cooperation Council Folklore Center, Doha), sous l'égide de l'UNESCO. Grâce à ces initiatives, la matière commence à être archivée et, dans le but d'organiser cette dernière, Hasan El-Shamy crée sur le même principe qu'Aarne et Thompson un outil de comparaison et de classification des contes de la tradition orale arabe *Types of the folktales in the Arab world*. Mais, force est de constater qu'il évoque très peu d'occurrences concernant le Liban par rapport aux autres pays arabophones, africains et orientaux.

Ainsi, des éditions critiques, des catalogues raisonnés, des outils de classements ont-ils été élaborés dans différentes aires géographiques mais rares sont les travaux effectués sur le Liban. Pourtant, la situation de la tradition orale au Liban n'est pas différente de celle des autres pays tels que ceux du continent africain, dont on pourrait le rapprocher. En effet, ces pays ont en commun des instabilités récentes dans leur histoire, et l'utilisation par la population d'un dialecte non reconnu comme langue officielle. Mais grâce au travail réalisé par exemple sur le continent africain par les chercheurs français, poussés par le renouveau du conte depuis trente ans, la tradition orale a été collectée, sauvegardée et transmise bien plus tôt que celle du Liban.

Il suffit de voir les efforts accomplis par un grand nombre de pays, d'institutions ou d'associations pour l'archivage et la conservation des contes de la tradition orale pour se rendre compte de la pauvreté de ces archives au Moyen-Orient et plus particulièrement au Liban. Ainsi, à titre d'exemple, nous comptons l'American Folklore Society, l'Association canadienne d'Ethnologie et de Folklore en Amérique du Nord, le Centre de Littérature Orale ou La Maison du Conte de Bruxelles en Europe ou encore la politique de sauvegarde, entreprise par l'UNESCO, du patrimoine oral et immatériel de l'humanité³.

Une simple recherche bibliographique montre l'absence de politique de conservation reflétant le peu d'intérêt de la part des scientifiques pour la tradition orale libanaise. En effet, la littérature ne comporte que peu de recueils de contes libanais, par rapport au nombre important de recueils des autres régions. De même, le milieu universitaire ne manifeste à son égard qu'un intérêt limité, puisqu'une seule thèse – en France – en ethnolinguistique sur quelques contes de la tradition orale libanaise n'a été rédigée ces trente dernières années

³ « Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel ». (UNESCO)

(Gay-Para, 1985). Peu d'ouvrages, qu'il s'agisse de recueils de contes ou de publications universitaires, ont donc été publiés sur les contes de la tradition orale libanaise que ce soit en arabe, en français ou en anglais. En langue arabe, on peut se référer par exemple au recueil de Karam Al-Bustānī, *Contes du Liban*⁴. Si ce dernier affirme dans son introduction n'avoir inventé aucun de ces contes et les avoir recueillis auprès de femmes libanaises et de certains hommes, il concède les avoir littérisés en arabe littéraire – les contes étant dits en dialecte libanais – et avoir changé quelques introductions, situé certains lieux imaginaires, avoir donné un nom à certains personnages (Al-Bustānī, 1961). Malgré ces interventions avouées du collecteur, cet ouvrage est cité comme référence dans la liste des recueils libanais par El-Shamy. Ce dernier cite également un ouvrage publié en langue allemande par Yussuf et Ursula Assaf (Assaf et Assaf, 1978).

Certains recueils ont été publiés en français, mais n'ont pu nous être utiles ici. Ainsi, les nombreux travaux de Michel Féghali, *Contes, légendes et coutumes populaires du Liban* (Féghali et Féghali, 1976-1978), présentés en plusieurs tomes ou les *Contes du Mont Liban* de Carmela Mollica (Mollica, 1958) ne sont-ils pas réellement des contes de la tradition orale comme le sous-entendent les titres. Il s'agit dans les deux cas de nouvelles peignant la vie quotidienne libanaise : la fabrication du pain, les mariages, les relations entre les belles-mères et leurs belles-filles, etc. S'ils ont incontestablement une valeur ethnologique et anthropologique, ils ne constituent pas des collectes de contes populaires traditionnels, comme ceux que nous nous proposons d'étudier⁵.

D'autre part, nous pouvons trouver, en langue française, quelques recueils de contes du Liban. Nous retenons entre autres le recueil *Contes du Mont Liban* de Aïda Holtmeier (Holtmeier, 2009), l'un des recueils de contes les plus récents. Toutefois, deux néo-conteurs libanais particulièrement actifs, Jihad Darwiche et Praline Gay-Para, ont marqué la tradition orale libanaise. Tous deux installés en France depuis de nombreuses années, ils ont publié probablement la plus grande partie du répertoire libanais en langue française. L'un affirme tenir certains de ces contes de sa grand-mère, la deuxième, auteure de la thèse en linguistique déjà citée, signale parfois, à la fin du texte, le nom du conteur qui lui a transmis le conte. Il est à déplorer que cette pratique soit si rare et que la majorité de ces recueils ne contiennent pas ces informations. Ces contes ont-ils été adaptés, réécrits, dans le but de plaire à un public francophone ? Il est certain en tout cas que ces recueils s'adressent à un public large et ne relèvent pas de la publication scientifique. Plusieurs versions d'un même type ont-elles été recueillies et refondues, pratique courante chez les collecteurs qui dans l'optique de leur publication effacent le caractère « imparfait » du conte, en une seule version pour créer un

⁴ Ouvrage publié en arabe, non traduit en français.

⁵ Définis dans le premier chapitre.

conte complet et clos ? Comment alors utiliser ces recueils dans le cadre d'études scientifiques sur la littérature orale ? N'ayant pas les réponses à ces questions, nous ne pouvions, dans le cadre de cette recherche, nous appuyer exclusivement sur ces témoignages de la tradition orale libanaise. Néanmoins, ces deux auteurs ont contribué à l'étude du conte du Liban, en accompagnant certains de leurs recueils (Gay-Para, 1989)⁶ (Darwiche, 2001), de longues introductions générales sur la tradition orale libanaise.

Nous tirons donc deux constats de l'état de la recherche sur la tradition orale au Liban telle que décrite plus haut : d'une part, la recherche scientifique est pratiquement inexistante en ce qui concerne le Liban ; d'autre part, ces recueils, certes très importants d'un point de vue documentaire, ne donnent malheureusement qu'une idée très réduite de l'art de la narration libanaise et ne peuvent être d'une grande utilité dans l'étude de certains aspects de la narration orale telle que nous proposons de faire.

Or, compte tenu de la situation historique, géographique et linguistique particulière du Liban, nous sommes convaincue de l'intérêt particulier d'étudier le conte dans ce pays. À travers quelques rencontres et témoignages, nous savions que la tradition orale existait encore au Liban, bien que menacée par des facteurs qui ne sont pas toujours spécifiques au Liban⁷. En outre, le Liban, comme d'autres pays, est atteint par la « mode » qu'est le néo-contage. Celui-ci se développe de plus en plus au Liban en tant qu'art du spectacle. Aujourd'hui, le conte a besoin d'être dit sur scène ou mis en scène pour exister. Le contage traditionnel avec ses conditions de transmission, ses règles de communication et ses rituels, qui diffèrent d'un groupe culturel à un autre, a disparu dans les pays occidentaux et est en train de disparaître dans d'autres. Mais si les nouveaux conteurs puisent dans les archives immenses laissées par de nombreux collecteurs, les conteurs libanais disposent de peu de matière dans leur pays.

C'est donc principalement pour ces deux raisons : la conviction que l'étude du conte du Liban pouvait apporter un éclairage particulièrement intéressant aux études sur le conte en général et la volonté de contribuer aux archives culturelles du pays grâce à un travail fiable et rigoureux, que nous avons entrepris cette recherche.

Nous nous proposons donc d'étudier le conte de la tradition orale dans un espace géographique donné : le Liban. Nous nous intéressons à la transmission du conte ainsi qu'aux transmetteurs tout en tenant compte du contexte social, historique et géographique. Pour dresser cette étude, nous tentons de répondre à de nombreuses questions. D'abord, quelle place occupe le conte au Liban aujourd'hui et où et par qui est-il raconté ? Ensuite, en tenant compte des particularités du pays ainsi que de ses nombreuses communautés, nous nous demandons si l'on peut parler d'un corpus de contes du Liban ou s'il s'agit plutôt de *corpora*

⁶ Il s'agit notamment d'extraits de sa thèse déjà citée.

⁷ Voir premier chapitre.

de contes communautaires. Par ailleurs, la question de la relation entre ce corpus libanais et le corpus plus large correspondant à l'ensemble régional, se posera nécessairement. Peut-on ou non parler d'une spécificité libanaise ? Et si la réponse était affirmative, quelles seraient alors les caractéristiques de ce corpus que l'on pourrait qualifier de « spécifiquement libanaise » ?

Nous avons déjà signalé que de nombreuses disciplines étudient le conte populaire, qu'il soit de tradition orale ou non. Face à la floraison des études sur le sujet et à la diversité des approches méthodologiques, nous avons dû définir notre démarche. Nos choix ont tout d'abord été guidés par la nature même de notre corpus ainsi que les perspectives offertes par nos contes. D'autre part, notre travail exprime un certain nombre de convictions : nous croyons notamment en la création individuelle, artistique du conteur. A nos yeux, cette création personnelle n'exclut pas le caractère collectif du conte et l'intégration de celui-ci dans la vie sociale du conteur et de son entourage. Or, si elle contribue certes à la variabilité du conte, nous sommes convaincue que cette créativité contribue également – et de manière paradoxale – à la continuité du conte de tradition orale.

Ce sont donc plusieurs domaines de recherche sur le conte que nous avons choisi d'explorer et de croiser pour étudier notre corpus. D'une part, les approches contemporaines – littéraires et anthropologiques – mettent désormais l'accent sur le personnage même du conteur et sur sa performance dans un contexte donné. Cette tendance – *performance-centered studies* – conçoit la littérature orale comme un événement, constitué certes par le texte lui-même mais aussi par l'acte de narration qui prend en compte les techniques narratives, l'auditoire, l'intonation, la gestuelle ainsi que toutes les conditions du contexte dans lequel la performance est produite.

La variabilité sera ensuite étudiée dans plusieurs domaines. D'une part, à travers la performance des conteurs ; d'autre part, dans l'étude des thématiques et des motifs constituant le conte. Celle-ci ne se réfère pas dans notre étude aux différentes versions d'un même conte puisque nous n'avons enregistré les conteurs qu'une fois et que nous avons peu de versions d'un même conte. D'autre part, notre conception de la variabilité exclut la recherche d'un archétype ou d'un « conte modèle » à partir duquel les autres contes se construisent. Nous utilisons l'école historico-géographique pour montrer la variabilité de nos contes dans un but comparatiste et non pour rechercher l'origine des contes. Pour finir, nous croisons les modèles de l'école historico-géographique avec les modèles structuralistes, à la manière de Jones, pour comparer nos contes avec d'autres contes d'aires culturelles proches pour montrer les particularités du conte du Liban.

Ce sont donc les approches folkloriste, anthropologique et littéraire qui seront privilégiées. L'approche folkloriste se sert de l'approche comparative ainsi que de l'analyse des thèmes et des motifs des contes. Elle suppose une connaissance érudite des thèmes, des

récits mondiaux (facilitée aujourd'hui, il est vrai, par des outils tels que les catalogues raisonnés) et de leur circulation. Dans le cadre de cette approche, les récits sont subdivisés en épisodes significatifs permettant d'isoler des motifs récurrents. Grâce à la comparaison, nous pouvons identifier les éléments constants d'un conte donné des éléments spécifiques d'une aire en particulier. L'approche anthropologique permet de montrer la structure des récits et de travailler sur leur variabilité. C'est encore une fois une comparaison extensive de plusieurs versions d'un corpus largement fourni qui permettra de porter une attention plus fine à la structure des contes rassemblés dans une perspective comparative. Et c'est pour pallier le manque d'attention de cette approche à la subjectivité des conteurs que nous l'avons croisée avec les études sur la performance.

Enfin, l'approche littéraire et philologique s'intéresse aux aspects artistiques tels que la littérarité et l'esthétique de la narration en tentant de définir le style oral de certains conteurs. L'aspect purement philologique est effleuré dans le cadre de cette recherche mais de loin moins développé que les autres approches. Il s'intéresse notamment à la langue des récits ainsi qu'aux procédés linguistiques des conteurs.

Mais pour étudier le conte du Liban, il nous fallait une matière première : les contes transmis oralement par des conteurs libanais. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, nous ne pouvions prendre comme base de départ les recueils existants car les critères de la collecte ne correspondaient pas à nos exigences. Avant le début de nos recherches, nous réfléchissions à la possibilité d'organiser notre propre collecte. Or, au même moment, en 2006, c'est une rencontre avec une étudiante libanaise, Samia Salloum, qui nous a définitivement poussée vers l'organisation de cette collecte. En effet, Samia Salloum venait d'organiser une collecte de contes de la tradition orale et nous avait confié, généreusement, son manuscrit, rédigé en langue arabe. Cette première version du recueil, publié depuis en langue arabe en 2010 (Salloum, 2010), nous a été confiée sous sa forme brute, sans avoir subi les éventuelles réécritures et mises en forme parfois nécessaires à leur publication. Une rencontre avec Samia Salloum, interrogée sur les détails de cette collecte, conteurs, lieu, et méthode, nous a confortée dans l'idée que ce recueil, bien que précieux, ne pouvait être le seul objet d'étude de cette thèse. D'une part, il n'était pas représentatif de l'ensemble de la tradition orale libanaise puisque la collecte avait été réalisée dans une zone géographique réduite (majoritairement dans le Nord du Liban). D'autre part, en l'absence d'enregistrement, la trace orale et le caractère conversationnel du conte étaient effacés. Il nous a donc paru nécessaire d'organiser une collecte pour compléter le corpus de contes avec, d'une part, des contes d'autres régions libanaises et, d'autre part, une méthodologie différente qui respecte le caractère oral des contes recueillis.

C'est la raison pour laquelle notre recherche est présentée en deux parties. Le conteur,

porteur du conte et de l'art de narrer, sera au centre de la première. Il nous permet ainsi de nous écarter des thématiques du conte pour nous intéresser à son mode d'énonciation mais aussi à la collecte et au personnage même du conteur, tel qu'on le trouve aujourd'hui au Liban. Elle présente, de plus, des éléments méthodologiques pour la constitution d'un corpus de contes de tradition orale libanaise. La deuxième partie, quant à elle, étudie plutôt les thématiques du conte ainsi que les particularités du conte du Liban en le comparant à d'autres aires géographiques.

Le premier chapitre de la première partie expose la méthodologie mise en place pour une collecte efficace des contes de la tradition orale. De la définition de l'objet d'étude au matériel employé, en passant par la géographie et les accompagnateurs, rien ne doit être laissé au hasard par le chercheur-collecteur. Nous mettons l'accent sur l'importance de respecter la spécificité libanaise en collectant dans toutes les communautés du territoire mais aussi, et surtout, de bien réfléchir à la place du collecteur et de ses accompagnateurs lors de la collecte. La performance étant un trait essentiel de la littérature orale, la présence du collecteur et ses choix par rapport au narrateur seront pris en compte.

Le deuxième chapitre réfléchit sur le genre de conteurs qui existent encore aujourd'hui au Liban ainsi que sur les moyens mnémotechniques nécessaires à l'apprentissage et à la transmission de l'oralité. D'autre part, nous donnons la parole aux conteurs pour éclairer certains choix de contage nécessairement liés au contexte et à la vie de ces narrateurs.

Dans le troisième chapitre, la part de l'individu dans l'oralité sera examinée. Eléments verbaux et non-verbaux seront analysés. Ils démontrent que derrière chaque performance, il y a bien un individu qui peut être désigné comme « auteur » de son conte, puisqu'il y laisse, indéniablement son empreinte. Chaque conteur a une façon de narrer, propre à lui. Son phrasé, ses mouvements sont toujours mis en situation pour dramatiser le texte.

Le quatrième chapitre est composé pour l'essentiel de quelques pages exposant la méthodologie suivie pour la traduction des contes qui constituent la partie la plus conséquente de ce chapitre et surtout la matière première sans laquelle tout ce travail n'aurait pu exister. Toutefois, pour des raisons de lisibilité uniquement, il a été décidé que les corpus de contes traduits seront présentés en annexe et non dans le corps même de ce chapitre. Nous expliquons dans ce chapitre pourquoi tous les contes de notre collecte ont été enregistrés sur un CD mis également en annexe plutôt que d'être intégralement transcrits en caractères latins comme cela se fait parfois : le CD permettra aux arabophones d'écouter directement les performances et aux non-arabophones de se faire une idée précise, conte par conte, des intonations et des bruitages, de l'ambiance lors de la collecte.

La deuxième partie commence par le cinquième chapitre qui répond en premier lieu, avant d'établir tout classement de nos contes, à la question de savoir si le corpus que nous

avons est cohérent ou si nous avons plutôt affaire à des *corpora*. En effet, la spécificité du Liban, composé de plusieurs communautés, peut laisser présager l'existence de corpus différents en fonction de la religion des conteurs. Les éléments religieux que l'on trouve dans plusieurs des contes rassemblés constituent-ils des éléments suffisamment discriminants et profondément inscrits dans la structure du conte pour que l'on puisse parler de « corpus communautaires » au Liban ?

Nous procédons alors dans le sixième chapitre à un classement des contes du corpus. Le premier classement reprend les grandes catégories du classement international tout en y intégrant des particularités de notre corpus. Le second classement, quant à lui, prend en compte la visée du conteur qui, de façon intuitive souvent, classe son répertoire différemment du chercheur.

Le septième chapitre situe le corpus au sein de la typologie internationale. Ce sont les catégories et les numéros désignés par ce classement qui seront pris en compte pour identifier nos contes. Cet exercice, nous le verrons, montre les limites de ce classement international et la nécessité d'enrichir les apports nationaux arabes pour repenser les classements européens ou occidentaux.

Enfin, le dernier chapitre met en valeur les spécificités de notre corpus de contes en le comparant d'une part aux contes du monde arabe, d'autre part aux contes méditerranéens et européens.

Première partie

La centaine de contes constituant le corpus de contes de la tradition orale libanaise sur lequel nous nous appuyons dans cette étude provient de deux sources différentes.

La première partie du corpus (42 contes) a été recueillie par nous-même, dans différentes régions du Liban, principalement au Mont-Liban. Cette collecte a été réalisée entre 2007 et 2008 suivant une méthodologie dont nous développerons les principaux éléments dans le premier chapitre de cette partie. Ces contes seront désignés par les initiales NZ suivis du numéro du conte tel que présenté en annexe.

Ensuite, comme cela a été signalé plus haut, quarante-neuf contes ont été collectés par Samia Salloum, principalement dans le Nord du Liban. Recueillis entre 2005 et 2006, ces contes ont été directement transcrits par elle-même, au moment du contage, en moyen-arabe⁸. Elle nous a confié cette première version de la transcription. Les textes sont écrits sans ajouts de sa part, sans recherche littéraire ou linguistique. Toutefois, le seul fait de passer du dialecte oral libanais au texte écrit en moyen-arabe nécessite une part de littérisation. Quelques années plus tard, lors de leur publication en recueil, elle les a légèrement remaniés, supprimant certains contes, réécrivant certaines phrases, et l'on peut observer que certains termes, tournures ou expressions appartiennent à la langue écrite (Salloum, 2010). Les textes traduits par nous en français sont ceux de la première version qu'elle nous a livrée. Ces contes seront désignés par les initiales SS suivis du numéro du conte tel que présenté en annexe.

Il existe certaines disparités entre les recueils de Salloum et le nôtre bien qu'il s'agisse dans les deux cas de transcriptions de contes de la littérature orale libanaise. Ces différences sont donc le résultat, d'une part, de la méthodologie de collecte qui diffère d'un corpus à l'autre et, d'autre part, des choix adoptés lors de la retranscription, les deux collectrices n'ayant pas les mêmes objectifs. Nous renvoyons au quatrième chapitre de cette première partie concernant la traduction et les recueils pour de plus amples explications.

Notre premier chapitre détaille la manière dont le corpus a été constitué. Les deuxième et troisième chapitres sont quant à eux focalisés sur le personnage du conteur et sur l'art de sa narration dans la lignée des études sur la performance. Mais avant de les aborder, il convient de faire ici quelques remarques terminologiques concernant certaines expressions employées dans le cadre de ce travail et qui ne font pas l'unanimité dans le monde de l'oralité

⁸ Arabe non-standard, qui ne respecte pas les règles de l'arabe littéraire et qui est, ici, une forme « écrite », littérisée du dialecte libanais. Pour une étude plus poussée sur la distinction entre arabe littéraire, arabe moyen ou néo-arabe, consulter l'étude de Kouloughli J. E., « Moyen Arabe et questions connexes ». (Kouloughli, 2013)

Le terme « oralité » ainsi que les expressions dans lesquelles il est employé portent parfois à confusion. On peut distinguer deux usages de ce terme : l'un désignant tout simplement le discours oral sans autre implication tandis que l'autre porte en lui une valeur culturelle (littérature orale, poésie orale, tradition orale, etc.) et dont le but est moins de décrire le phénomène lui-même que de l'associer à une certaine culture différente de celle de l'écrit. C'est pourquoi, nous expliquons d'emblée, avant de poursuivre, notre emploi de l'expression « littérature orale », expression si controversée.

De nombreux termes ont été proposés et employés pour remplacer cet oxymore, « littérature orale », décrié par Walter Ong. Selon lui, on ne peut décrire un phénomène primaire (oralité) par un phénomène ultérieur secondaire (écriture), ce serait comme décrire un cheval comme étant une voiture sans roues. Parler de littérature orale serait donc parler d'écriture orale, littérature venant du latin *literatura*, de *litera*, lettre de l'alphabet et désignant plus tard tout texte produit à partir de ces lettres (Ong, 2002, p.10). L'étymologie même du terme « littérature » empiète sur le domaine sémantique des lettres et de là, l'expression « littérature orale » contiendrait une contradiction dans la mesure où elle désigne un produit de l'oralité. Il est ainsi paradoxal de désigner un produit destiné à être entendu par un autre destiné à être lu (Bauman, 1999, p.5). Pour Ong, cette expression tend à définir l'oralité comme ce qui n'est pas écrit et non comme un produit du discours, cela représente une ambiguïté dans la mesure où nous définissons un terme non pas par ce qu'il représente, ce qu'il est, mais par ce qu'il n'est pas, renforçant ainsi sa dépendance à l'écrit.

Ruth Finnegan (Finnegan, 1970) défend l'usage de cette expression. Se concentrer uniquement sur des raisons étymologiques pour discréditer cette expression est excessif, l'argument étymologique étant restrictif, lié à une certaine culture et pourrait évoquer des préconceptions plutôt occidentales. L'association entre littérature et écriture est arbitraire à son sens, le terme littérature ne pouvant être aussi restrictif, il faudrait le considérer dans un ensemble plus large et une entité plus abstraite qui puisse contenir tous les aspects de la littérature.

Ainsi, Claude Hagège propose-t-il le mot d' « orature », les écrivains créoles (Glissant, Chamoiseau, Confiant) emploient « oraliture ». Mais Finnegan remarque qu' « orature » est un parallèle d' « écriture », ce qui ne résout pas le problème que posait l'expression « littérature orale » par rapport à l'écrit.

Richard Bauman, quant à lui, propose) « Verbal arts » (et c'est d'ailleurs le titre d'un de ses essais : *Verbal Art as Performance*. Mais cette expression n'est pas sans présenter, elle aussi, des incohérences. Pris littéralement, le terme « verbal » met l'accent sur le mot uniquement laissant de côté tout ce qui est non-verbal dans une performance, comme les sons, les gestes, etc. D'autre part, « art » est un terme ambigu : comment décider de ce qui est du

domaine de l'art et de ce qui ne l'est pas ?

Malgré les critiques dont elle a fait l'objet, c'est « littérature orale », expression datant du XIX^{ème} siècle, employée par Paul Sébillot, qui sera adoptée par un certain nombre de chercheurs, folkloristes et conteurs. Il ne faudrait pas prendre le terme littérature en son sens étymologique, mais plutôt le généraliser à l'ensemble de la tradition orale, même parmi les cultures qui ne connaissent pas l'écriture. C'est cette expression, selon Ducrot et Schaeffer dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* qui semble « la moins malheureuse » parmi toutes celles proposées.

[...] la tradition orale se réfère à l'ensemble des faits de transmission orale d'une culture, qu'il s'agisse des savoirs, de la sagesse, de la religion ou des mythes, et pas seulement des traditions littéraires au sens restreint du terme, c'est-à-dire en tant qu'elles impliquent une dimension esthétique (sans nécessairement devoir s'y réduire) ; quant au folklore, il est constitué de l'ensemble des usages, des croyances et des activités culturelles traditionnelles d'une société, indépendamment de leur mode de transmission [...]. Parler de poésie orale ne convient guère mieux, parce que cette expression ne prend pas en compte les gens oraux en prose (anecdotes, mots d'esprit, contes, etc.). L'expression « littérature orale » [...] a au moins l'avantage de mettre l'accent sur une parenté fonctionnelle des deux champs – l'oral et l'écrit- qui se partagent le domaine des usages (potentiellement) esthétiques du langage humain. (Ducrot et Schaeffer, 1995, p.505)

En l'absence d'un autre terme pour désigner ces « formes purement orales » (Ong, 2005, p.14) – bien que Walter Ong propose « Voicings », il s'agit pour lui de dissocier les mots de l'écriture, aussi difficile que cela puisse paraître pour un lettré –, nous continuerons d'employer « littérature orale » sans sous-entendre aucun jugement de valeur, de hiérarchie ou de supériorité de l'écrit sur l'oral. Il ne s'agit pas non plus de présenter l'oralité comme un « anachronisme déviant » de l'écriture. Nous ne considérons pas l'oralité comme un défaut d'écriture, mais comme un mode de communication à part entière, différent et autonome.

D'autres expressions seront employées dans cette thèse, telles que « tradition orale » ou « folklore ». Il est vrai que ces expressions font également l'objet de discussions. Finnegan estime que l'expression « tradition orale » est ambiguë, « tradition » pouvant avoir différents usages et s'opposant au terme « moderne », reléguant ce processus à des temps anciens. De même, « folklore », comme « tradition orale », sous-entend ce qui est transmis de génération en génération, provenant d'un temps passé. Les contes, anecdotes, proverbes, etc. désignés par le terme « folklore » ou l'expression « tradition orale » seraient donc des souvenirs d'une époque qui n'existe plus aujourd'hui.

Toutefois, on ne peut discréditer tous ces termes en se basant uniquement sur l'étymologie. Chacune de ses expressions que nous emploierons dans ce travail montre une

des nombreuses facettes de l'oralité : son lien avec la transmission orale de génération en génération, son rapport à l'écriture et aux transcriptions ou son rapport à la performance entre autres.

Les quatre chapitres qui constituent cette première partie éclairent déjà quelques aspects de l'oralité à travers notamment la collecte de notre corpus, dans un pays que nous connaissons bien mais où en tant que collectrice nous étions parfois perçue comme une étrangère, comme on le verra. A travers également les conteurs que nous avons rencontré et sans qui ce travail n'aurait pas existé, nous verrons comment s'est déroulée la transmission de leur savoir et pour finir, c'est à travers la performance de certains d'entre eux que l'oralité sera présentée, à la fois verbalement (« verbal art as performance ») mais également à travers leur gestuelle.

I. La collecte

Nous présentons dans ce premier chapitre les raisons qui nous ont amenée à réaliser cette collecte, nous étions poussée notamment par la disparition du contage traditionnel du Liban. La méthodologie de la collecte détaillée par la suite est certes le résultat, au début, de quelques tâtonnements personnels dans un pays où de rares collectes ont été réalisées mais du fait que cet empirisme a fait l'objet d'une réflexion méthodique et d'une rationalisation, il pourra servir de base méthodologique pour des collectes futures.

Commençons par rappeler ici ce que nous en avons rapidement dit dans l'introduction. Les raisons pour lesquelles nous avons décidé de mener une collecte étaient nombreuses mais nous étions surtout animée par un désir de préservation et de transmission d'un patrimoine en danger. Car, d'une part, les conditions de la survie du conte n'existent plus et les derniers détenteurs de ce savoir transmis depuis des siècles sont en train de disparaître. D'autre part, nous avons constaté qu'il n'y a eu que de timides tentatives de collecte, de préservation et de transmission au Liban en comparaison avec les différentes campagnes de collectes organisées depuis des siècles dans d'autres pays, notamment en Occident. Ces différentes enquêtes sur le terrain ont conduit à d'importants recueils de contes qui, à leur tour, ont nourri les catalogues raisonnés des contes populaires de plusieurs pays. Le *Type of the Folktales* d'Aarne et Thompson, premier catalogue, à vocation internationale, regroupe des versions de contes populaires de nombreux pays, surtout américains et européens, laissant de côté les versions arabes ou africaines. Il est fréquemment enrichi et les types de contes sont aujourd'hui plus connus sous la typologie ATU, pour Aarne, Thompson et Uther qui continue le travail entamé par les deux premiers folkloristes.

Par ailleurs, en France, des folkloristes (Luzel, Sébillot, Pourrat, Millien, Joisten...) ont commencé à collecter des contes des différentes régions françaises au XIXème et XXème siècle. Les contes issus des ces différentes collectes ont été ensuite regroupés et ont enrichi le catalogue raisonné des versions de France commencé par Delarue et achevé par Tenèze (Delarue et Tenèze, 1997) dont la dernière édition regroupe les quatre tomes du catalogue en un seul. Il classe également les contes recueillis dans les pays de langue française tels que le Québec, certaines régions des Etats-Unis, d'Outre-mer et des Antilles françaises (Delarue et Tenèze, 1985).

De nombreux catalogues voient ainsi le jour au siècle dernier dans de nombreux pays européens, notamment le catalogue raisonné des contes grecs (Angelopoulo, 2004), (Angelopoulou et Brouskou, 1995) – par Anna Angélopoulo puis Emmanouella Katrinaki

entre autres – et enrichi grâce aux archives de Georges Megas. Le catalogue des contes turcs par Eberhard et Boratav (Eberhard et Boratav, 1953) réunit notamment l’immense collection d’archives du collecteur Boratav.

Les pays d’Afrique ont attiré de nombreux ethnologues et enquêteurs (Baumgardt, Seydou, Derive, Calame-Griaule, Görög-Karady pour ne citer qu’eux) et la bibliographie⁹ (Baumgardt et Bounfour, 1998) foisonnante témoigne d’une riche littérature orale, encore vivante et bien présente dans certains pays (Cameroun, Centrafrique). Des efforts considérables ont été menés par les chercheurs, conduisant à la création de centres de recherches sur la littérature orale ainsi qu’à l’éveil et à la participation des autorités concernées par ce folklore, malgré le manque de moyens et le ralentissement de ces activités remarqué à partir des années 1980, date marquant différentes instabilités dans la région. Le développement des centres de recherches dans les universités africaines ainsi que l’implication des différents États ne peut qu’encourager et développer les enquêtes sur le terrain. Cette implication des autorités et des universitaires manque indubitablement au Liban notamment pour la coordination de la recherche, des enquêtes et la visibilité des actions isolées menées sur le terrain de la littérature orale. En 2002, un rapport d’experts¹⁰ (Rapport Final, 2002) chargés de préparer le congrès culturel panafricain se penche sur les traditions orales africaines :

S’agissant des traditions orales, l’importance de la collecte, de l’étude et de la promotion en a été fortement soulignée. En effet, outre leur contribution à l’écriture de l’histoire africaine, ce sont aussi les traditions orales qui permettent, aujourd’hui encore, de connaître la culture, les croyances, les traditions, les attitudes et comportements de nombreuses populations africaines. C’est pourquoi avant et durant les vingt premières années des indépendances, il y a eu un réel engouement pour la collecte, l’archivage, l’exploitation, la promotion et la diffusion des traditions orales et des autres expressions matérielles et immatérielles de la culture traditionnelle. L’adoption en 1972 par l’UNESCO du Plan décennal consacré aux traditions orales et aux langues africaines a constitué un facteur de dynamisation des initiatives. Elles ont abouti à d’intenses activités au niveau national, à la création de centres régionaux (CELHTO, EACROTANAL, CERDOTOLA, CICIBA, SACALOT etc.), à l’organisation de nombreuses rencontres (Fondation SCOA, Fondation Senghor) à la création de laboratoires dans les universités et les centres

⁹ Un colloque a été organisé à l’INALCO en 1998 pour dresser un état des lieux de la littérature orale africaine. Les actes de ce colloque ont été publiés : Baumgardt et Bounfour (éd.), *Panorama des littératures africaines, état des lieux et perspectives*, L’Harmattan/Inalco, 1998.

¹⁰Pour la consultation du rapport complet : http://ocpa.irmo.hr/resources/docs/Reunion_Conslutative_Congress_Culturel_Panafricain-fr.pdf

de recherches, à des travaux d'enregistrement de traditions pour des programmes radiophoniques, à des stages de formation à la collecte etc.

Hasan El Shamy entreprend, récemment, de constituer le catalogue raisonné des versions arabes, *Types of the Folktale in the Arab world*. Géographiquement, il recense les contes des pays arabes du continent africain (Algérie, Tunisie, Maroc, Egypte, Soudan...), les pays du Moyen-Orient (Palestine, Jordanie, Liban, Syrie, Iraq...) ainsi que les pays du Golfe (Koweït, Qatar...). Les pays d'Afrique du Nord (Algérie-Tunisie-Maroc) ont été à la fois explorés par les arabophones et les africanistes. Ainsi, de nombreux spécialistes ont recueilli et étudié la littérature orale kabyle (Lacoste-Dujardin) ou berbère (Bounfour) entre autres.

Toutefois, quand on parcourt la bibliographie du catalogue d'El-Shamy, force est de constater, nous l'avons déjà signalé, que les recueils concernant le Liban sont peu nombreux par rapport à ceux des autres pays. D'importantes campagnes de collecte ont été réalisées dans les états du golfe arabe (Qatar, Bahreïn...) et les archives se trouvent au ministère de l'information de Doha, au centre du folklore. Quant au Liban, l'absence de campagne de collectes est fortement remarquée : El-Shamy ne cite que trois recueils du folklore libanais¹¹.

C'est pourquoi nous dresserons un état des lieux de la tradition orale au Liban avant d'évoquer la méthodologie observée lors de la collecte.

I.1. Disparition d'une tradition

D'abord, un constat qui, certes, n'est pas propre au Liban et qui a été observé, depuis des dizaines d'années déjà, dans de nombreux pays: la disparition du conteur et du conte en tant que pratique ancrée dans la vie sociale. Le néo-contage ou la néo-oralité - termes apparus en France avec le renouveau du conte - se développent de plus en plus, notamment au Liban, en tant qu'art du spectacle. Aujourd'hui, le conte a besoin d'être dit sur scène ou mis en scène pour exister. Le contage traditionnel avec ses conditions de transmission, ses règles de communication et ses rituels, qui diffèrent d'un groupe culturel à un autre, a quasiment disparu. Ainsi, le conteur professionnel que l'on retrouvait dans le monde arabe, le *Ḥakawātī*, qui vient du verbe *ḥakā* en arabe (conter, raconter, narrer), n'existe plus dans les cafés libanais où il avait l'habitude de conter. Son public était constitué des citadins, surtout pendant le mois de Ramadan – mais pas uniquement – qui se déplaçaient pour apprécier la

¹¹ Assaf, Ursula ; Assaf, Yussuf (éd.), *Märchen aus dem Libanon*, Düsseldorf, Köln, 1978.
Al-Bustānī, Karam ; *Ḥikāyāt lubnāniyya* (Contes libanais), Beyrouth, Nazir Abboud, 1961.
Khawam, René ; *Contes et légendes du Liban*, Paris, Fernand Nathan, 1962.

performance¹² du *Ḥakawātī* qui contient des histoires maintes fois entendues. Aujourd'hui, dans cette région moyen-orientale, s'il n'a pas été chassé par les désordres actuels, il n'en demeure plus qu'un seul, à Damas en Syrie, au café Al-Nawfara contant le *Roman de Baybars*¹³.

Le phénomène des hakawâtîyé de l'ancien style s'est en effet progressivement éteint avec l'arrivée de la télévision dans les années soixante et soixante-dix, même si les informations quant au nom et à la date de décès du dernier de ces anciens conteurs varient y compris dans les propos de Abû Shâdi. Celui-ci m'avait affirmé en 1994 que le dernier des hakawâtîyé du café «al-Nawfara » s'appelait Abû Alî Shâhîn, décédé quelques années auparavant, et que le café n'avait pas connu de conteur depuis quinze ans. Mais la télévision n'est pas tout de suite venue à bout des conteurs. Ainsi, en 1960, le patron du café où lisait un des très célèbres anciens hakawâtîyé de Damas, l'octogénaire Abû l-Hann, l'avait d'abord congédié en lui signalant qu'avec le nouveau poste de télévision il n'avait plus besoin de lui et de ses histoires, pour lui redemander ses services environ un après. D'après nos informations, le dernier des anciens hakawâtîyé de Damas est mort à la fin des années quatre-vingt. Il s'agissait de Abû Mahmûd, qui récitait les siyar populaires au café « Mussallabat al-'Amâra » jusqu'en 1988-1989 environ. Nous pouvons donc présumer que Abû Shâdi a pris, non seulement la relève du derniers des anciens hakawâtîyé du café « al-Nawfara », mais de ceux de toute la ville de Damas. (Herzog, 2003, p.216)

Mais ses auditeurs sont désormais principalement des touristes et les derniers clients du café qui ont connu les anciens conteurs ne le considèrent pas comme un *Ḥakawātī*.

Abû Shâdi est donc devenu, de plus en plus, un « hakawâtî-musée des traditions populaires » qui gagne sa vie avec le tourisme. Sa récitation en tout cas est un art folklorisé, médiatisé, qui plaît aux touristes et aux jeunes Damascènes sans pour autant leur parler, mais qui peut toutefois encore être porteuse de sens pour les plus âgés. Dans cette perspective, Abû Shâdi n'est pas le dernier conteur de Damas, mais le premier d'un nouveau genre, un néo-hakawâtî, ce qu'il ne cache d'ailleurs pas vraiment, et qu'il revendique même. (Herzog, 2003, p. 229)

Quant aux *Ḥakawātī* au Liban, ils ont complètement disparu des cafés aux alentours des années 1975-1980¹⁴, en pleine guerre civile.

Les veillées, avec conteurs traditionnels non professionnels, ne font plus partie, elles non plus, du paysage social libanais. Lors de la collecte, nous avons pu d'ailleurs constater la

¹² Au sens anglais du terme : réalisation, interprétation, représentation. Il n'inclut pas l'exploit comme le fait la définition française du terme. Nous aurons l'occasion de détailler cet aspect du conte.

¹³ Une traduction partielle de ce roman a été réalisée par Jean-Patrick Guillaume et Georges Bohas (*Roman de Baïbars*, Sindbad, Paris).

¹⁴ Propos confirmés par Boutros Rouhana, docteur en théâtre, ayant rédigé sa thèse sur les séances du *Ḥakawātī* au Liban : *La narration orale : mode d'expression collective théâtrale, séance du Hakawati (Saida), séance de consolation (Nabatiyah) au Liban*. Université Sorbonne Nouvelle, thèse dactylographiée, 1984.

disparition de ces pratiques, longtemps populaires. En effet, nous avons appris par certaines personnes qu'un conteur professionnel, aujourd'hui décédé, Fares Zoghaib¹⁵, né en 1882, animait des veillées dans le village côtier de Amchit. On relate qu'il tenait son auditoire en haleine pendant plusieurs soirs autour d'un seul conte qu'il modelait et réinventait en fonction des réactions de son public. Les familles aisées du village faisaient également appel à lui pour conter à leurs enfants avant de les endormir. Illettré, il contait son répertoire de mémoire, sans s'aider de notes ni de manuscrits. A sa disparition, sa belle-fille¹⁶, également illettrée, conta à ses enfants et petits-enfants ce qu'il lui restait en mémoire du répertoire de son beau-père. Elle complétait parfois avec des contes des *Mille et une nuits* que son père lui avait lus quand elle était jeune. Elle avait écouté ces contes et les avait contés en tressant la paille, formant de longues tresses avec des feuilles de palmier séchées pour confectionner des couffins, des nattes, des chapeaux, etc. Cette relation entre contage et artisanat, entre l'art de narrer et le rôle de la main, étaye les propos de Walter Benjamin dans son essai *Le Narrateur*:

[...] Le don de prêter l'oreille se perd. Il se perd parce qu'on n'écoute plus en tissant et en filant. Plus l'auditeur est oublieux de lui-même, plus ce qu'il entend s'imprime profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'a investi il prête l'oreille aux histoires de telle manière qu'il est gratifié du don de les raconter à son tour. (Benjamin, 1991, p. 275)

Ce n'est qu'à la disparition de cette conteuse que nous avons personnellement connue, et ce, plusieurs années avant le début de la collecte, que nous avons pris conscience du trésor qui s'éteignait désormais avec elle, tout comme l'art de tresser la paille à Amchit.

Une infime partie de leur riche répertoire a pu être restituée lors de la collecte grâce à des conteurs du village d'Amchit qui avaient connu Fares Zoghaib et sa belle-fille et qui se souvenaient non seulement de leurs contes mais même de la façon dont ils contaient ou mettaient en scène certains d'entre eux.

Si nous ajoutons à la disparition du conteur l'absence d'archives de collecte, le peu de recueils fidèles et une disparition imminente des derniers détenteurs de la tradition orale libanaise, la collecte devrait être menée d'urgence au Liban, alors que dans d'autres pays elle a été réalisée plusieurs siècles auparavant notamment grâce aux frères Grimm, pour ne citer qu'un exemple, qui ont suscité avec leur première collecte en Allemagne une émulation dans tous les pays européens.

¹⁵ Il s'agit de notre arrière-grand-père que nous n'avons pas connu. Mais des témoins de ces veillées, encore en vie dans ce même village, ont été rencontrés lors de la collecte. Il est également connu sous le nom de Bū Ḥaṭṭār.

¹⁶ Notre grand-mère paternelle.

I.1.1. Hypothèses

Quelques hypothèses concernant la disparition de la tradition orale pourraient être avancées. Un premier constat sur lequel conteurs et chercheurs s'accordent est l'apparition de la télévision dans les foyers. La première chaîne de télévision libanaise voit le jour en 1956.

The first attempt at TV was in 1954 when two Lebanese businessmen Wissam Izzedine and Alex Arida applied to form a TV company, and after two years of negotiation they signed an agreement with the government and in August 1955 received a license for La Compagnie Libanaise de Television, SAL (CLT). (Rugh, 2004, p. 195)

Après les années 1960, le petit écran se démocratise au Liban et se retrouve peu à peu dans chaque village, puis dans chaque maison. C'est le triomphe du visuel sur l'oral. La télévision, comme l'ont d'ailleurs fait les illustrations des livres de contes, offre des « images visuelles » imposées, alors que le conte laisse à l'imagination un nombre infini « d'images narratives » interprétées différemment par chaque auditeur.

En effet, la modernité s'accompagne [...] de la télévision qui fournit des images visuelles toutes prêtes, au contraire des images narratives qui se transformaient en figurations mentales, inlassablement en travail chez chacun. (Belmont, 1999 p. 232)

La télévision a accéléré un mouvement qui avait commencé bien auparavant avec l'écriture notamment. Pour Walter Benjamin dans *Le Narrateur*, l'accès à un nouveau genre de communication, l'information, proposé d'abord par la presse écrite avant la télévision ou les autres technologies dont nous disposons aujourd'hui, est une des raisons pour lesquelles l'art de conter est en train de disparaître. Bien que son origine soit plus lointaine, son influence ne se fait ressentir qu'au XX^{ème} siècle.

Le message du lointain, soit qu'il vienne de pays étrangers ou bien d'une vieille tradition, dispose d'une autorité qui lui donne cours même si elle demeure incontrôlable. L'information au contraire a la prétention de faire face au contrôle – ne serait-ce que le plus pressé et le plus superficiel de tous. Sa première condition est donc d'être compréhensible en soi. Elle n'est pas plus exacte souvent que ne l'a été le message des siècles passés. Mais alors que celui-ci aimait à user du merveilleux, il est indispensable à l'information de paraître plausible. C'est par là qu'elle se révèle incompatible avec l'esprit même de la narration. Si l'art de conter se fait rare, l'information qui se propage a une part décisive à cet état de choses. (Benjamin, 1991, p. 272)

L'information se doit d'être la plus exacte possible, la plus proche de l'évènement qu'elle raconte. Mais contrairement à la narration, l'information fournit des explications à chaque évènement. Avec l'information, on cherche des explications rationnelles, plausibles, alors que le narrateur déleste le conte de toute explication, de toute analyse psychologique

rendant ainsi son assimilation universelle et plurielle. Bien que le parcours du héros, par exemple, soit narré dans ses moindres détails, ses motivations, elles, restent inconnues. L'auditeur est libre d'expliquer, d'interpréter le récit comme il l'entend. C'est principalement la différence entre la narration et l'information.

Les conteurs sont alors délaissés, les contes peu à peu oubliés, faute d'avoir été entendus et surtout mémorisés par un auditoire absent.

A cela s'ajoute l'un des plus grands fléaux qu'ait connus le Liban : la guerre civile de 1975 à 1990 qui l'a plongé dans un état de barbarie et d'obscurantisme où culture et traditions sont délaissées au profit des combats qui touchent, une à une, toutes les régions, n'épargnant aucune communauté. Pour Benjamin, la première guerre mondiale est une des raisons qui ont fait disparaître l'art du récit en Europe. La guerre est responsable du mutisme des gens. Le conte est surtout la transmission d'une expérience, or « le cours de l'expérience a chuté » (Benjamin, 1991, p. 265) après la première guerre mondiale.

Mais, la guerre ou la télévision ne sont pas les seules responsables de la disparition de l'art de conter. Elles participent à un mouvement qui a commencé auparavant avec l'alphabétisation et l'écriture. Cependant, il est permis de croire que le Liban a connu ce mouvement plus tardivement que l'Occident pour deux raisons.

L'apparition du roman est l'un des éléments expliquant la perte de l'oralité en Occident. Mais les Libanais partagent un même arabe dialectal avec les Syriens et les Palestiniens, mis à part quelques différences de prononciation ou d'accent, une langue vernaculaire qu'ils n'écrivent pas. Ce dialecte est employé quotidiennement par tous les Libanais pour la communication orale, qu'elle soit d'ordre privé ou public, avec des programmes télévisés et radiophoniques. Mais, le dialecte libanais ne s'écrivant pas, l'arabe littéraire est la langue officielle utilisée pour les communications officielles, à l'école – et uniquement pendant les cours d'arabe – et dans la presse écrite ou télévisée. C'est pourquoi l'apparition du roman en arabe littéraire n'a peut-être pas eu autant d'impact au Liban que dans certains pays occidentaux sur la perte de la transmission orale.

Enfin, comme partout au Moyen-Orient, le Liban a connu plus tardivement la modernité et les changements contemporains occidentaux. La guerre civile a certainement prolongé ce retard.

Mais une fois la guerre terminée et la reconstruction du pays presque achevée, la stabilité revient progressivement dans la région. Le Liban, par sa situation géographique a été, pendant des millénaires, le lieu de brassage et d'échanges d'une multitude de civilisations qui n'ont pu qu'enrichir sa littérature orale. Le plurilinguisme de très nombreux Libanais, l'ajout par exemple d'un grand nombre de mots, français ou anglais majoritairement, dans le dialecte libanais montre à quel point ils adoptent et absorbent facilement d'autres cultures en les

intégrant à leur propre folklore¹⁷. L'occidentalisation des modes de vie et des habitudes dans certaines villes du Mont-Liban en particulier, qui avait certes commencé bien avant la guerre, mais très rapidement avortée à cause de celle-ci, a été généralisée, après le retour des dizaines de milliers de Libanais, partis pendant la guerre en Europe ou en Amérique et qui ont apporté de nouvelles coutumes. Cette occidentalisation a fait tomber en désuétude certaines traditions, déjà en perdition, dont la littérature orale. Se pouvait-il donc que ce riche patrimoine fût à jamais perdu faute d'auditoire, faute de collecte ? Mais, dans la mesure où les conditions de sa survie n'existent presque plus, la littérature orale se fait de plus en plus rare et le mouvement de préservation finit par atteindre le Liban. Ainsi, par exemple, la « Madrassa du conte¹⁸ », créée en 2005, commence à collecter des contes et à former de nouveaux conteurs.

C'est donc pour toutes ces différentes raisons que nous avons décidé, en 2006, d'organiser une première collecte. Le projet n'a pu avoir lieu car le Liban a subi un conflit qui nous a empêchée de circuler sur l'ensemble du territoire. Il a été reporté à l'été 2007 où une première collecte est réalisée, suivie d'une deuxième durant l'été 2008.

I.2. Méthodologie

Il y a sans doute autant de façons de mener une collecte qu'il n'y a de collecteurs. Les méthodologies dépendent à la fois du collecteur, du pays même où se déroule la collecte et des conditions dans lesquelles celle-ci a été réalisée. Elles peuvent évoluer en fonction de l'époque en ce qui concerne le matériel, par exemple, ou les accompagnateurs, notamment s'il y a besoin d'interprètes quand le collecteur ne maîtrise pas la langue ou le dialecte des conteurs. La méthodologie de collecte développée dans ce chapitre est plus un résultat de nos expériences sur le terrain lors des deux collectes réalisées que de recherches bibliographiques.

La collecte composant le corpus de cette thèse a été réalisée en deux étapes, la première durant l'été 2007 et la deuxième en septembre 2008. Malgré le peu d'expérience ethnologique, nous avons néanmoins un avantage certain : une bonne connaissance de la culture, du terrain et de la langue, parfois plusieurs accompagnateurs et quelques informateurs.

Un principe de départ nous semblait très important : recueillir des contes dans toutes les régions du Liban. La richesse de la variété géographique sur ce petit territoire pouvait, peut-être, avoir un impact sur la nature des contes. Sur le plan géographique, le Liban est

¹⁷ A propos de l'usage de termes anglais ou français rentrés parfois dans le dialecte libanais, il suffit de lire le corpus de contes que nous avons recueillis (annexe) pour s'en rendre compte.

¹⁸ Association née suite au succès du festival du conte du théâtre Monnot à Beyrouth. Un article de L'Orient-Le-Jour est consacré à ce festival (Cachard, 2010)

composé de grandes villes côtières très peuplées, surplombées par des villages plus ou moins importants sur les deux grandes chaînes de montagnes, et une plaine agricole immense, voisine de la Syrie. Ensuite, recueillir des contes sur l'ensemble du territoire permettait d'aborder les principales communautés religieuses. Le Liban en compte dix-huit¹⁹. Le dernier recensement officiel date de l'époque du mandat français en 1932, il est donc impossible de présenter des chiffres fiables sachant que les estimations non officielles tendent à favoriser une communauté ou une autre. Il est néanmoins certain que les plus représentées sont les communautés chiite²⁰, maronite²¹ et sunnite²².

Toutefois, il est certain que l'appartenance confessionnelle fait partie intégrante de la vie au Liban. Elle est indissociable à la fois de la culture, des traditions, de l'histoire, de la géographie et même de la politique²³. Géographiquement, les chiites sont concentrés au sud, comprenant la banlieue sud de Beyrouth, et au Nord-Est de la Békaa, les sunnites à Beyrouth et au Nord. Les druzes se partagent le Chouf avec les chrétiens qui, eux, sont présents majoritairement dans le Mont-Liban. Puisque l'appartenance confessionnelle occupe une place primordiale au Liban, il nous semblait permis de voir de quelles façons elle apparaissait dans les contes et si certaines différences étaient visibles d'une communauté à l'autre²⁴. Enfin, pour s'assurer que l'étude est représentative de la tradition orale libanaise au sens le plus large, les conteurs rencontrés ont donc été choisis selon leur appartenance à quatre communautés confessionnelles différentes. Ils étaient par ailleurs de profession, âge et sexe différents.

I.2.1. L'objet d'étude :

Avant d'entamer la collecte, il est nécessaire de définir l'objet d'étude. Il s'agissait, pour nous, d'étudier le conte de tradition orale libanaise dans son expression orale actuelle, qu'il soit merveilleux, anecdotique, paysan ou citadin, qu'il s'agisse d'une fable ou d'une comptine ou d'un conte animalier... Il fallait en tout cas que ce soit une histoire imaginaire (et

¹⁹ Il ya 12 confessions chrétiennes (Maronite, Grecque Orthodoxe, Grecque Catholique, Arménienne Orthodoxe, Arménienne Catholique, Protestante, Romaine Catholique, Syriacque Catholique, Syriacque Orthodoxe, Assyrienne, Chaldéenne, Copte), 5 musulmanes (Chiite, Sunnite, Druze, Alaouite, Ismaélite) et une juive.

²⁰ Une des trois branches principales de l'islam, elle regroupe 15% des musulmans dans le monde. Ils sont les partisans d'Ali, cousin et gendre de Mahomet, qu'ils considèrent comme son successeur légitime et immédiat.

²¹ L'Eglise maronite est une Eglise catholique orientale uniate. Les maronites constituent la plus importante communauté chrétienne au Liban.

²² Le sunnisme est le courant majoritaire de l'islam, il regroupe 80% des musulmans dans le monde.

²³ Le Liban est une république parlementaire à démocratie confessionnelle. Les accords de Taëf organisent le partage du pouvoir entre les différentes communautés religieuses. Le président de la république est chrétien maronite, le premier ministre musulman sunnite et le président de l'assemblée nationale musulman chiite. L'assemblée nationale est répartie entre chrétiens et musulmans élus au suffrage universel direct selon un système électoral complexe régi par l'appartenance confessionnelle.

²⁴ Voir notamment le chapitre 5.

non une expérience vécue par les conteurs) et surtout transmise, de bouche à oreille, depuis au moins une génération. Pour expliquer cet objet de recherche aux conteurs, nous devons définir et traduire le terme français « conte ». En effet, le terme français « conte » désigne des récits ou aventures imaginaires. Jean Markalé, dans sa *Généalogie du conteur*, revient sur l'étymologie du mot conteur et sur la définition du mot conte :

Les mots sont révélateurs. En fait, le conteur est un compteur : ce n'est pas un jeu de mots puisqu'il s'agit d'un terme strictement identique différencié par deux graphies selon qu'il s'agit du verbe ou du nombre. Conte et compteur proviennent en effet tous deux (compteur étant la formation savante) du latin computare qui signifie « compter, supputer, calculer », lui-même dérivé de putare dont le sens est double. Le sens commun, presque au figuré, est « examiner, estimer, croire, supposer », ce qui représente une opération synthétique de la pensée. Le deuxième sens, le plus archaïque, est « tailler, compter, calculer », sachant qu'autrefois, chez les Latins, on comptait avec des cailloux (calculi) ou en taillant des encoches sur un morceau de bois. A Rome, conte se disait historia, ce qui n'impliquait aucune différence avec l'histoire réelle, ou fabula, d'un verbe fari, « parler, dire, prédire », ce qui met l'accent sur l'oralité, et dont nous avons fait le mot « fable ». La langue française considère donc le conte comme une sorte de récit comptabilisant le passé, le taillant en tranches successives afin de le présenter comme ce qui doit être cru, pensé, estimé. Et la langue anglaise rejoint étrangement la langue française, puisqu'elle emploie le mot tale, provenant d'un anglo-saxon talu, signifiant à la fois « nombre » et « narration », apparenté à to tell, « dire » et à to talk « converser, communiquer », ce qui met encore l'accent sur l'oralité. [...] Et si l'on comprend bien, le conteur est réellement un « ordinateur », en anglais computer, qui trie et filtre les informations codées reçues et qui restitue une réponse précise, adaptée aux circonstances, l'idée de tri et de choix étant encore renforcée par l'emploi d'un terme souvent connoté au conte, la légende. Car la légende, du latin legenda, adjectif verbal de legere signifiant « cueillir, ramasser, dévider, choisir, examiner », puis ensuite « lire », est de ce fait le résultat d'un choix fait sur le passé, et transmis obligatoirement étant donné que l'adjectif verbal comporte une idée d'obligation. (Markale, 1982, p. 119-120)

La langue arabe et le dialecte libanais ont plusieurs termes pour désigner les différents genres de récits. Ainsi, *'usṭūra* désigne la légende, le mythe, tandis que *ḥurāfa* est le récit fabuleux, la superstition, la légende ou le conte de fée. Mais c'est le mot libanais *ḥkéyé* et qui a pour équivalent en arabe littéraire *ḥikāya* qui est le plus répandu et le plus communément utilisé au Liban. Il englobe les deux termes précédents pour désigner une histoire, un récit, un conte, une légende, le tout dit oralement. D'ailleurs, le lien entre parole, transmission orale et conte est encore plus explicite dans le dialecte syro-libanais :

Dans la terminologie des sciences de la tradition, le terme hikaya suppose une citation littérale, une reproduction exacte. Les Arabes emploient hikaya dans le sens de « langage » celui-ci étant conçu comme une imitation ou une représentation, et l'on comprend ainsi que les parlers syro-libanais utilisent normalement le verbe haka pour « parler ». (Pellat, Bausani et Boratav, 2012)

Ce sont donc des *hikéyés* que nous avons demandé à nos conteurs. L'origine de ce mot ainsi que son sens actuel sont différents du latin « computare ».

Hikaya [est] le nom verbal de haka signifiant à l'origine « imiter », mais qui en est arrivé, par suite d'une évolution sémantique explicable, à acquérir le sens de « raconter, narrer », parallèlement, le substantif hikaya, à partir du sens d' « imitation », a pris celui, plus particulier, de « mimique » pour finalement signifier « conte », « récit », « histoire », « légende ». (Pellat, Bausani et Boratav, 2012)

Cette évolution du sens de « imitation » à « toute sorte d'histoires » peut s'expliquer grâce au personnage du *hakiya* :

Les hakiyas étaient des imitateurs « capables de contrefaire les manières, les gestes, la voix, la façon de s'exprimer des différents groupes ethniques qui constituaient la population de l'empire, [...] mais] l'artiste devait nécessairement composer un petit texte ou inventer une histoire pour donner plus de saveur à son imitation. Aussi faut-il être très averti pour ne pas être tenté de traduire en pareil cas hikaya par « histoire », et l'on peut dès lors comprendre que ce terme, à l'origine appliqué uniquement à l'imitation, ait ensuite désigné à la fois les gestes et les paroles et enfin les paroles seules, surtout à partir du moment où des auteurs mirent par écrit les textes débités par les hakiyas. (Pellat, Bausani et Boratav, 2012)

L'évolution du sens de ce mot est probablement passée par plusieurs étapes et ceci explique pourquoi le mot *hikāya* n'exclut pas les histoires vraisemblables. Cette ambiguïté du terme, qui ne signifie pas uniquement conte, a rendu l'explication de l'objet de recherche un peu plus difficile.

Quand hikaya prendra définitivement le sens de « conte, histoire, légende », le mot fera donc un contraste absolu avec sa signification primitive, puisqu'il s'appliquait exclusivement au présent et ne pouvait désigner une imitation du passé ; on peut par conséquent supposer qu'avant de servir à la désignation de toutes sortes d'histoires, il a traversé une phase dans laquelle il s'appliquait à une histoire inventée, mais empruntée à la vie réelle, ou tout au moins vraisemblable. (Pellat, Bausani et Boratav, 2012)

De fait, il était très fréquent que les hommes – mais non les femmes – auxquels nous avons demandé de raconter des *hikéyé*, parlent en premier lieu de leur jeunesse, de leur expérience à la guerre ou de souvenirs liés à certains métiers ou personnages disparus. Aussi riches et intéressantes étaient-elles, ces histoires ne convenaient pas à cette recherche.

Il fallait donc formuler une explication ou une équivalence à ce terme. Nous définissions alors les contes merveilleux, pour nous faire comprendre par nos interlocuteurs, par une histoire fantastique et les contes paysans, les anecdotes, les contes avec des animaux par une histoire populaire.

C'est alors que nous avons rencontré une autre barrière : la réticence de certains conteurs masculins à raconter des contes ou des histoires imaginaires. Il était nécessaire de recadrer le sujet, en prenant parfois le risque de détourner la définition du conte. Par ailleurs, même si les explications étaient claires, certains conteurs masculins évoquaient exclusivement des faits historiques. Plusieurs l'ont confirmé : il ne leur semblait pas sérieux d'étudier des contes pour un travail universitaire. Il s'agit « d'histoires que l'on raconte aux petits enfants pour se moquer d'eux » comme le fait remarquer un centenaire que nous avons interrogé et qui ne parlait que de ses souvenirs d'enfance lors de la première guerre mondiale. Nous avons d'ailleurs pu observer, par la suite, les nombreuses mises à distance, entre quelques conteurs lettrés et leurs contes. Quand certains truffaient leurs récits de « comme on dit », d'autres s'empressaient, une fois leur conte fini, d'en expliquer la morale et de s'efforcer de trouver des liens avec la politique actuelle, par exemple.

Face à ces réticences ou incompréhensions, nous avons eu malheureusement recours pour nous faire comprendre par certaines personnes âgées, à des explications qui définissent communément, mais de façon erronée, le conte en général. Nous parlions alors de magie ou d'ogresses, d'histoires que l'on raconte aux enfants avant de dormir. Si la mémoire ne revenait pas, nous tentions de commencer un conte, au hasard, en employant la formule d'ouverture « *kén yā mā kén, il était ou il n'était pas* » pour éveiller la mémoire des conteurs et délier leur langue. C'est cette formule d'ouverture, connue par tous et caractéristique des contes au Liban, qui était la plus évocatrice et mettait notre interlocuteur sur la voie. Nous pensions, en suggérant des contes relatant des histoires d'ogresses et d'autres personnages imaginaires, orienter la recherche vers les contes merveilleux uniquement. Mais nous avons pu constater qu'en pratique ces interventions n'avaient pas influencé les conteurs puisque chacun, en fonction de sa région, de sa religion, de son environnement culturel, nous a livré les contes qu'il connaissait, qu'ils soient merveilleux, paysans, d'influence épique arabe, occidentale ou autres.

Il fallait également que ces contes proviennent de la tradition orale, qu'ils se perpétuent par la parole, de bouche à oreille, sans le passage par l'écrit et grâce à la mémoire, et, bien que cela n'existe plus, il fallait idéalement de l'art oral pur, qui ne passe que par la voix (*epos*), comme le propose Ong (Ong, 2002 p. 13). Jack Goody, comme Ong, définit une culture orale comme étant « une culture ne connaissant pas l'écrit » (Goody, 1992, p.12). C'est une communauté où la tradition est transmise uniquement oralement (non lettrée)

contrairement aux communautés qui connaissent déjà l'écrit. C'est ce que Ong appelle l'oralité primaire en opposition à l'oralité secondaire : oralité qui se trouve dans une culture moderne, technologique connaissant l'écrit, les médias (télévision, radio, internet). Il reconnaît toutefois que l'oralité primaire n'existe quasiment plus aujourd'hui.

Today, primary oral culture in the strict sense hardly exists, since every culture knows of writing and has some experience of its effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambience, preserve much of the mind-set primary orality. (Ong, 2002 p. 11)

Même si la moitié de nos conteurs étaient analphabètes, donc l'alphabétisation et l'écriture n'avaient pas pu altérer leur rapport au conte et au contage, on ne peut parler d'une division claire et nette entre culture orale et culture écrite. La question selon Goody n'est plus de savoir si l'oral et l'écrit sont deux entités séparées, mais plutôt dans quelle mesure l'une influence l'autre.

Recueillir des contes lus et récités tels quels comme cela pourrait être fait lors de la collecte de chants traditionnels, de prières ou de poèmes par certains conteurs n'était pas, nous semblait-il, pertinent dans le cadre de cette recherche. Il fallait que le conte passe, vivant et mouvant, des lèvres d'un conteur à l'oreille d'un auditeur qui, s'il le souhaitait, se transformait lui-même, grâce à sa mémoire, en conteur, que ces paroles soient ouvertes, mouvantes, modelables. La plupart d'entre eux tenaient leur répertoire de leurs parents ou grands-parents ou parfois d'un conteur dans le village, comme nous l'ont fait remarquer certains: «Avant on racontait souvent des histoires pendant les veillées dans les villages ». Mais la société libanaise, comme la plupart des sociétés d'aujourd'hui, est une société lettrée. Dans quelle mesure la diffusion de l'alphabétisation aurait-elle pu altérer l'oralité et dans quelle mesure ces contes relèvent-ils de la tradition orale ?

I.2.2. Le matériel

Afin d'étudier la transmission de l'oralité au Liban, il était indispensable de recueillir les contes en libanais. De surcroît, il fallait absolument les traduire en français pour les besoins de la thèse. Ils passeraient alors d'une oralité première, transmise de bouche à oreille et véhiculée uniquement grâce à la mémoire, à une oralité seconde grâce à l'écrit (Zumthor, Ong).

Plusieurs méthodes de collecte ont été essayées par les collecteurs depuis quelques siècles déjà. Les premiers ont pris des notes et mémorisé les contes avant de les retranscrire, succombant souvent à la tentation de réécrire, de littériser certains contes ou même de les

refondre (Grimm, Perrault, Luzel, Le Braz...).

Achim Von Arnim ne pouvait imaginer que les Grimm n'aient pas réécrit ou retouché les contes de leur recueil. « [...] vous ne me ferez jamais croire, Wilhelm et toi, même si vous le croyez vous-mêmes, que les contes aient été notés par vous exactement comme vous les avez entendus ; le besoin de former, de continuer à créer, l'emporte dans l'homme sur toutes les intentions préconçues, et c'est somme toute un besoin ineffaçable. Dieu crée, et l'homme, son image, s'efforce de poursuivre son œuvre ». (Arnim, cité par Nicole Belmont, 1999, p. 234).

Une autre méthode consiste à demander aux informateurs de rédiger eux-mêmes leurs contes ou de dicter leurs contes aux collecteurs (surtout avant l'apparition du dictaphone).

Elle [Calame-Griaule] explique que pendant les premières années ce type de recueil se faisait sous la dictée, « ce qui ralentissait évidemment le débit de la narration et voilait ses qualités stylistiques ». (Calame-Griaule citée par Paulette Roulon-Doko, 2008, p.274)

Ces deux méthodes ne nous convenaient pas pour plusieurs raisons. D'abord, la méthode de la dictée, bien qu'elle ait fait ses preuves parmi les premiers collecteurs, présente de nombreux inconvénients. En effet, il est presque impossible d'écrire le dialecte libanais sans que celui-ci ne subisse une littérisation. Pour éviter cela, il aurait fallu opter pour une translittération. De nombreux codes de transcription existent et les plus connus sont le code *Arabica* ou le code adopté par *l'Encyclopédie de l'Islam*. Une transcription en alphabet phonétique international aurait pu constituer une solution neutre. Mais quel que soit le code de transcription adopté, le collecteur ne peut se permettre de buter à chaque mot ou de ralentir le conteur qui, se rendant compte des difficultés de ce dernier à suivre, aura tendance à résumer, simplifier son conte.

La deuxième méthode, quant à elle, n'était pas réalisable, en tout cas en ce qui concerne la moitié des conteurs interrogés, ceux-ci étant analphabètes. Il aurait fallu demander à un de leurs proches de les noter et le problème de l'écriture en phonétique se serait encore posé. Il nous semblait, en conséquence, pour conserver aux contes les marques de l'oralité le plus fidèlement possible, que la meilleure solution offerte par les avancées technologiques était d'enregistrer les conteurs. Ces enregistrements pouvaient d'une part témoigner de l'ambiance qu'il y avait lors du contage (propos des auditeurs, remarques du conteur, bruits environnants) et, d'autre part, être un moyen intermédiaire très efficace – avec un bon matériel et une maîtrise de la prise de son- pour la retranscription des textes. Ceci nous permettait de conserver, des années plus tard, à la fois les remarques du conteur, le dialogue engagé avec les auditeurs, le style et la prononciation de l'énonciateur, entre autres. Ceux-ci, sans l'enregistrement, n'auraient pas été conservés et retranscrits ultérieurement.

Nous ne savions pas encore si ces bandes enregistrées allaient être rendues publiques

(via une diffusion sur Internet ou CD) ou si elles resteraient confidentielles, servant uniquement d'archives ou de bases pour notre traduction. Il était primordial, quel que soit l'avenir de ces enregistrements, de garder une trace orale de ces contes et de ces conteurs car une reproduction à l'identique signifie qu'il fallait fidèlement respecter l'art de narrer du conteur, prenant en compte les ellipses ou permutations dans le schéma narratif. Cette tâche n'a été rendue possible qu'avec l'apparition du magnétophone. De plus, avec les technologies nouvelles de compression, nous pouvions envisager, grâce à Internet (création de sites interactifs avec bases de données et diffusion d'enregistrements de contage), une sauvegarde et une transmission qui ne passent plus uniquement par la mémoire des conteurs ou la publication de recueils accompagnés de CD.

Nous avons opté pour un dictaphone (Olympus Digital Voice Recorder), même si un enregistrement son et image aurait certainement été préférable, mais il était plus difficilement réalisable. En filmant, il aurait été possible de recueillir et de conserver à la fois les intonations et la gestuelle du conteur, tandis que le dictaphone n'enregistre que les intonations. Nous pensons, d'ailleurs, que la majorité des conteurs ne se serait pas opposée à être filmée, par gentillesse, mais également par ignorance, d'une part des moyens actuels de diffusion de l'image et d'autre part de la richesse de ce qu'ils nous narraient. Certes, une des caractéristiques du conte est son absence d'auteur, bien que chacun de ces conteurs soit lui-même l'auteur, le créateur de sa propre version. La version contée un jour donné est unique et non reproductible. En effet, le conte se modèle, se remodèle, s'élabore, se crée à chaque fois qu'il est transmis. Il suffit pour cela de voir les multitudes de versions qui existent pour chacun des contes types. Certains conteurs ne se considéraient eux-mêmes pas comme des passeurs dans la mesure où ils n'avaient pas conté depuis de nombreuses années, il y en avait même qui n'avaient jamais conté. Ensuite, nous arrivions parfois chez les conteurs sans être attendus. Ceux-ci nous accueillaient alors qu'ils étaient en pleins travaux ménagers, parfois en habits d'intérieur, et certains d'entre eux, très âgés, étaient appareillés. Ils ne nous demandaient pas de revenir mais se mettaient à conter directement. Bref, il aurait été indélicat et intrusif de filmer dans ces conditions.

De plus, l'utilisation du film présente plus d'inconvénients que celle du dictaphone : la caméra est plus visible pour le conteur. Nous posions le dictaphone sur une table ou dans notre main et le conteur l'oubliait. Nous craignons que face à une caméra les rapports au contage ne changent, les conteurs ne « soignent » leur vocabulaire, certaines expressions grossières ne soient pas exprimées, et que leur langue ne devienne littérisée.

Unfortunately the film, though an apparently obvious instrument of collection, requires a specific technical apparatus and its application may annihilate the spontaneity of the

performance, although this is the important factor from the ethnographical point of view.
(Sandor, 1967, p. 334)

Nous avons néanmoins expérimenté l'enregistrement vidéo grâce à un petit caméscope avec certains conteurs que nous connaissions personnellement. Si deux d'entre eux ont fait abstraction de la caméra, la troisième s'inquiétait constamment de son physique et du cadrage, alors que rares sont ceux qui, enregistrés, se sont occupés du dictaphone. Par ailleurs, le son était beaucoup moins audible avec le caméscope qu'avec le dictaphone.

De surcroît, un équipement plus onéreux aurait été nécessaire pour obtenir une bonne qualité d'image et de prise de son. Il aurait même été indispensable que nous soyons constamment accompagnée d'une tierce personne pour filmer, afin de dissocier la personne qui interroge de celle qui enregistre. Dans les conditions de notre collecte, cela n'était pas envisageable. Donc, même si le visuel manque parfois, surtout quand des gestes faits par les conteurs sont suggérés par l'enregistrement et de fait, non visibles, le choix d'un dictaphone est celui qui respecte le plus la narration et donc le plus pertinent pour l'objet de nos recherches.

Toutefois, de nos jours les appareils sont de plus en plus petits et discrets et peuvent permettre un enregistrement vidéo discret qui ne perturberait pas les conteurs, résolvant une partie des questions que nous nous étions posées lors de notre collecte en ce qui concerne la présence du caméscope.

Il a été décidé, au terme de la collecte, de mettre à disposition en annexe de la thèse un disque CD audio avec l'ensemble des enregistrements, bien que les contes soient en libanais alors que la thèse est en français, pour restituer l'authenticité de la performance. Ainsi les auditeurs pratiquant le dialecte libanais pourront avoir l'occasion d'entendre la version originale et les autres discerneront les variations d'intonation de la voix, les silences, les suspens ou les hésitations. La préparation de ce disque nécessite la maîtrise de logiciels de retouche audio. Utilisant un matériel de type grand public pour la collecte, les bandes sonores présentent souvent des sons parasites (conversations annexes, chants d'oiseaux, sonneries de portables, etc.). En effet, l'enregistrement ne s'est pas toujours déroulé dans des endroits insonorisés mais souvent dans une situation de contage naturelle – même si provoquée par notre démarche –, avec un public et chez le conteur lui-même. Nous avons, par ailleurs, délibérément choisi de ne pas empêcher les interventions des auditeurs, quand il y en avait, pour ne pas priver le conte de son caractère conversationnel. C'est pourquoi, malgré les améliorations obtenues grâce au logiciel Audacity²⁵ (ralentissement du tempo, nettoyage des

²⁵ Logiciel destiné à l'édition et à l'enregistrement des sons. Grâce à ses fonctionnalités (ralentissement de tempo, nettoyage de son, changement de ton...) il permet une meilleure maîtrise du son et par là, une meilleure écoute, surtout quand l'enregistrement est de mauvaise qualité.

sons ou réparation de certaines séquences), il persiste des mots inaudibles dans certains enregistrements. Ils sont signalés dans la traduction. C'est là l'inconvénient (dont nous avons pris la mesure *a posteriori*) d'un enregistrement de qualité moyenne.

Signalons également que la transcription des textes en arabe ou en alphabet latin ne se fera pas dans le cadre de cette thèse. Du fait de la traduction en français, aussi fidèle soit-elle, comme nous le verrons par la suite, les contes ont déjà subi une première modification. Le libanais étant un dialecte oral, il aurait fallu, pour les transcrire en caractères arabes leur faire subir une autre modification (même en les notant en moyen-arabe, et plus encore en les transformant en arabe littéraire). La seule solution garantissant le respecte du dialecte libanais ainsi que des différents accents des conteurs aurait été de transcrire les textes en alphabet phonétique international. Ceci n'a pas été fait jusqu'à présent car cette tâche, très longue à réaliser, sort du cadre de la thèse. Cette transcription pourrait faire l'objet de publications ultérieures pouvant servir à des études en ethnolinguistique ou si l'analyse est poussée à la structuration grammaticale de la langue, pour les locuteurs et les non locuteurs.

D'autre part, la création d'un hypermédia²⁶ sur Internet permettrait de transposer dans un même programme différentes données. Ainsi, il serait possible d'imaginer cet hypermédia où se trouveraient des informations sur la culture libanaise, sur les lieux où les contes ont été recueillis et sur les conteurs, des notes sur la transcription et la traduction du libanais au français ou tout autre langue. Le lecteur pourrait suivre à la fois le récit oral enregistré ainsi que sa transcription fidèle et sa traduction. Contrairement au recueil où l'auditeur/lecteur est passif et suit de façon linéaire la transcription et la traduction accompagnées d'un CD, dans un hypermédia interactif, l'utilisateur est participant et peut naviguer d'un lien à un autre au gré de ses envies. Les archives de nombreux collecteurs sont ainsi mises à disposition des auditeurs/lecteurs sur Internet, allant du simple archivage alliant texte et son comme le « Archive of Turkish Oral Narrative »²⁷ par exemple, à des tentatives plus récentes d'hypermédiats tels que la partie « Corpus en images et sons » du site Collectifconte²⁸.

I.2.3. Les accompagnateurs

Née au Liban et y ayant résidé pendant plus de vingt ans, nous maîtrisons parfaitement le dialecte libanais, la culture et les mœurs libanaises. Cela présentait un avantage de taille pour la recherche sur le « terrain ». En effet, nous n'étions pas considérée comme une

²⁶ Anne-Marie Dauphin-Tinturier propose dans son article « Comment structurer un hypermédia pour étudier une œuvre de littérature orale » les démarches à suivre pour concevoir cet hypermédia.

²⁷ <http://aton.ttu.edu/>

²⁸ <http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr>

étrangère par les conteurs et nous n'avions pas à recourir à des ruses pour être « acceptée » comme auraient dû probablement le faire des chercheurs étrangers²⁹. Ainsi, Sandra Bronand, qui a pu collecter des contes au Niger grâce à son « adoption » par une famille qui l'a accueillie lors de son premier voyage, raconte que ce n'est qu' « après des années d'allées et venues [que] cette intégration familiale a été soulignée et renforcée par [s]on mariage à Niamey »³⁰. Geneviève Calame-Griaule ou Jean Derive ont dû apprendre la langue des pays où ils enquêtaient. Ce dernier, dans son témoignage de collecte en Côte d'Ivoire, s'exprime sur ce statut de l'enquêteur :

[...] La problématique du terrain se pose en des termes très différents selon le statut de l'enquêteur. Elle n'est pas du tout la même selon qu'il enquête dans une communauté appartenant à sa propre culture, où il est éventuellement connu depuis sa tendre enfance, dans laquelle il peut avoir de la famille ou des amis, à propos de laquelle il dispose a priori d'un très grand nombre d'informations acquises par imprégnation naturelle, ou selon au contraire qu'il est étranger à cette culture dont il ne connaît qu'imparfaitement la langue et sur laquelle il a beaucoup à apprendre, même si des lectures préliminaires l'ont parfois préparé à son accès. (Derive, 2008, p.171)

Or nous n'avons pas eu à effectuer des longs séjours auprès de nos informateurs, nous n'avons pas eu non plus à apprendre la langue ou à être accompagnée par un interprète. Mais que l'informateur et l'enquêteur appartiennent à une même communauté linguistique n'est pas une condition suffisante pour qu'ils se comprennent totalement. Pour que l'échange devienne possible, il faut situer les deux individus par rapport à leur contexte social. Or nous partageons avec les Libanais une « culture commune » (Garfinkel, 2007).

Nous ne retiendrons de la définition de la culture commune que le schème partagé de communication et le « sens commun ». Cette connaissance du « sens commun » est nécessaire pour saisir le sens des échanges et agir de manière appropriée en fonction de la personne interrogée, de son milieu, de sa religion, de son sexe, de son âge. Les conteurs utilisent, en effet, des éléments de contexte non explicitement formulés et supposent que, étant d'une même culture, nous avons la connaissance des coutumes, des sous-entendus nécessaires à la compréhension. Le discours commun est basé sur un certain nombre de propriétés ratifiées qui rendent possible l'échange et constituent un arrière-plan préexistant à toute communication : l'anticipation que les personnes vont comprendre, le lien des expressions à des circonstances, le caractère spécifiquement vague des références, le sens rétrospectif-prospectif d'une occurrence présente, le fait d'attendre ce qui va venir plus tard pour comprendre ce qui a été dit avant. (Garfinkel, 2007, p.105).

²⁹ Voir les témoignages de différents chercheurs et enquêteurs dans le numéro double 63-64 des *Cahiers de Littérature Orale*, 2008.

³⁰ Sandra Bronand, « Histoire de contextes...Expériences en région songhay-zarma (Niger) » *in op.cit.*, p. 31.

Ce monde connu que nous avons en commun avec les conteurs nous permet une création du sens et une interprétation des données en contexte. Ainsi, notre connaissance pratique est à la fois constituée d'une grande partie du savoir culturellement transmis mais aussi accumulé dans l'expérience. Ainsi, un chercheur étranger à la culture libanaise, même s'il en pratique la langue ne peut, sans l'apprentissage et l'expérience, comprendre des attitudes ou des pratiques qui pour nous sont devenues routinières³¹. Ainsi, quand un conteur évoque la femme ou le fils du curé, cette pratique ne nous semble pas étonnante contrairement à un lecteur/auditeur français par exemple qui n'est pas familier des règles différentes des Eglises d'Orient.

Néanmoins, le fait que nous ayons une mère française d'abord, notre jeune âge par rapport à nos interlocuteurs ensuite et enfin, le fait que nous fassions des études en France, notre lieu de résidence au moment de la collecte, ont parfois incité les conteurs à nous expliquer tel ou tel terme, qu'ils estiment difficile à comprendre car disparu de la langue courante, ou telle coutume traditionnelle qu'à leur avis nous aurions pu ne pas connaître et que parfois, effectivement, nous ne connaissions pas car elle appartenait à un autre temps. Le fait que nous ayons cette double appartenance culturelle, française et libanaise, nous a parfois mis dans des situations interculturelles chez certains conteurs³². Cette connaissance de la culture et des usages est également très importante, non seulement pour comprendre le conte, mais pour aborder les conteurs, initier la conversation sur d'autres sujets qui les intéressaient, avant de parler de contes et de collecte. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire d'avoir des accompagnateurs. D'abord pour faciliter le contact avec les informateurs et ensuite pour des raisons qui ne sont pas directement liées à la collecte mais tout aussi déterminantes : par mesure de sécurité car le Liban après la guerre de 2006 a connu une période d'instabilité qui a duré jusqu'en 2008, la présence d'un accompagnateur nous était donc nécessaire.

Ainsi, nous avons eu quatre accompagnateurs différents. L'un d'eux nous a accompagnée pendant toutes les rencontres avec les conteurs sauf une. Cet homme, notre père, âgé d'une soixantaine d'année, connaît très bien les rouages de la communication et de la culture libanaise. Même si face à nos interlocuteurs nous expliquions nous-même l'objet et le but de la recherche, il nous semblait qu'il apportait plus de crédibilité aux yeux des personnes âgées. De plus, cet accompagnateur a également contribué à la recherche des informateurs grâce à un large réseau de connaissances sur l'ensemble du territoire et c'est par son biais que nous contactions ces personnes-là qui, à leur tour, nous envoyaient chez les

³¹ Pour autant, nous avons été attentive à ne pas laisser cette routine empêcher notre attention, y compris à elle. Cela se traduit, dans les recueils, par le nombre important de notes explicatives qui accompagnent les textes et qui sont nécessaires pour tout lecteur non familier avec la culture libanaise.

³² Voir chapitre 3 (III.2.4 et III.2.5)

conteurs parmi leurs amis ou connaissances. Enfin, sa présence à nos côtés, notamment lors des rencontres avec les conteurs masculins, a pu permettre à ces derniers de se sentir moins réservés dans le choix de leurs contes, abordant ainsi parfois des contes sur l'adultère par exemple.

Rarement et uniquement dans certaines circonstances et avec certains conteurs, comme dans le Sud et la Békaa, nous avons plusieurs accompagnateurs. Ainsi, la personne qui nous a recommandée auprès de conteurs de la Békaa nous a accompagnée pour ce long trajet afin de faciliter la rencontre. Tout comme une connaissance proche nous a guidée et accompagnée vers son village d'origine dans le Sud du Liban à la rencontre de sa famille. Le quatrième accompagnateur nous a surtout servi de guide. En effet, lors de notre collecte dans le village de Lehfed du Mont-Liban, une habitante est venue nous voir car, selon elle, sa mère connaissait des contes, mais habitait un autre village, Hsarat. Pour nous faciliter la tâche, elle a demandé à l'une de ses filles, adolescente, de nous y emmener.

Ces accompagnateurs ont été utiles pour mener à bien la collecte et plus précisément pour rencontrer des conteurs malgré la générosité et l'accueil que tous ces derniers avaient à notre égard. Les accompagnateurs entamaient les civilités, parlaient de connaissances communes, mettaient le conteur en confiance et l'encourageaient, si nécessaire, à conter.

I.2.4. Les rencontres

Si la sélection des informateurs était particulièrement importante lors des premières collectes, à un moment où la tradition orale était encore une pratique sociale et qu'un large choix de conteurs s'offrait au chercheur, nous ne pouvons pas en dire autant pour la nôtre. En effet, comme nous l'avons déjà développé, les veillées de contage n'existent plus, à notre connaissance, au Liban, les conteurs professionnels ont disparu, les derniers détenteurs de cette tradition orale sont de plus en plus rares et difficiles à trouver. Nous ne pouvons donc pas nous permettre de ne pas enregistrer telle ou telle personne rencontrée sous prétexte que sa facilité d'expression ou son aptitude à mémoriser et transmettre les contes ne sont pas excellentes. Ainsi, aucun de ces conteurs n'en a fait son métier, rares sont ceux qui content encore dans le cadre familial et nombreux sont ceux qui se sont remémoré – grâce à notre recherche – des contes qu'ils croyaient oubliés depuis de nombreuses années.

Le point de départ de la collecte a été le village d'Amchit : village côtier du caza (département) de Jbeil, il est situé à environ 43 km au Nord de Beyrouth. Il est peuplé majoritairement par des maronites et comporte une minorité chiite. Si nous avons commencé par celui-ci, c'est d'abord parce qu'il s'agit du village d'origine des deux conteurs mentionnés

plus haut, Fares Zoghaib et sa belle-fille et ensuite parce que de nombreuses personnes ayant connu ces deux conteurs y habitent encore. Trois d'entre elles se sont rappelé leurs contes. Ce sont les seules qui ont d'ailleurs été filmées.

Ensuite, nous avons jugé qu'il serait plus judicieux de chercher les conteurs dans les petits villages plutôt que dans les grandes villes côtières. D'abord, parce que c'est dans les villages plus préservés des mouvements d'occidentalisation, particulièrement dans le Mont-Liban, que la collecte s'annonçait la plus riche. Ensuite, les villages étant plus petits et moins peuplés, les gens se connaissent presque tous. Il était alors possible d'expliquer aux personnes rencontrées dans le village notre requête, sachant qu'elles nous enverraient automatiquement à la rencontre de celui ou celle qu'elles estimaient connaître des contes.

C'est ainsi que nous nous sommes ensuite rendue à Lehfed (cf. carte 1), village en montagne où il était plus facile de continuer la collecte puisque nous y avons des connaissances. Nous y avons recueilli quelques contes. Ce village étant assez petit, nous avons bénéficié du bouche-à-oreille puisqu'une femme est venue spontanément nous voir pour que nous allions interroger sa mère. Celle-ci, occupée et visiblement intimidée, nous a raconté deux contes et nous a rapidement dirigée vers son beau-frère qui en connaissait d'autres. Effectivement, ce monsieur, très âgé, nous a livré un grand nombre de contes, et au bout de quelques heures, épuisé, nous a demandé de revenir le lendemain pour la suite.

Nous avons continué notre recherche dans les villages avoisinants, à cheval entre les régions du Mont-Liban et du Nord (Douma, Jaj, Tannourine). Mais force est de constater qu'en l'absence de guide, (nous nous arrêtons au centre du village où se réunissaient de nombreux habitants et nous expliquions ce que nous cherchions), nous réussissions rarement à trouver un conteur. Ceci prouve, une fois de plus, que le conteur n'est plus un personnage de la sphère publique comme il a pu l'être auparavant.

Nous avons, par la suite, élargi les recherches en interrogeant les personnes susceptibles de nous orienter vers d'autres régions du Liban. Ainsi, un oncle qui avait travaillé dans sa jeunesse dans un village éloigné de la Békaa nous indiqua qu'une famille du village de Kfardenis pouvait nous recevoir. Ces personnes avaient elles-mêmes contacté un voisin ou un parent éloigné de la famille qui avait préparé une petite liste de contes, qu'il nous a narrés. Ensuite, ils nous ont accompagnés chez un autre voisin, beaucoup plus âgé et analphabète, qui nous a également narré un nouveau conte. Le village de Kfardenis, situé dans la mohafazat de la Békaa, est habité majoritairement par des sunnites.

Deux de nos connaissances avaient des amis qui pouvaient nous recevoir à Beyrouth. Nous avons donc rencontré deux conteurs à Beyrouth même, dans la mohafazat du même nom. Le premier habite la banlieue sud chiite de Beyrouth et est originaire de Aynata, dans la mohafazat de Nabatiyé, au Liban Sud. La seconde habite Beyrouth mais est originaire du

Hermel dans la mohafazat de Baalbeck. Beyrouth n'est alors pour eux qu'un lieu de résidence.

Une amie, originaire du Liban Sud nous a accompagnés à Kfarhatta où nous étions attendus par son oncle, qui s'était également préparé à nous conter son répertoire. Le village de Kfarhatta, situé dans la mohafazat du Liban Sud à 55 km au sud de Beyrouth et habité par des chiites, mais le conteur est un sunnite du village de Bouarej, dans la Békaa. Il habite Kfarhatta, village de son épouse, depuis leur mariage.

Parfois, nous étions envoyés par les habitants d'un village rencontrer certaines personnes âgées. C'est alors que nous nous rendions compte que ces personnes étaient désignées comme des conteurs uniquement à cause de leur grand âge, qu'ils le soient ou pas. Mais certaines personnes avaient oublié, faute d'avoir conté pendant plus d'un demi-siècle, d'autres ne souhaitaient pas conter, peut-être parce que d'une part c'était un exercice qu'elles n'avaient jamais fait auparavant, d'autre part parce que ces histoires ne représentaient aucun intérêt pour elles.

Au terme de cette collecte, nous avons eu plus de résultats négatifs que de résultats positifs. Nous avons, dans de nombreuses familles interrogées, entendu souvent cette même réflexion : « Si seulement vous étiez venus il y a quelques années, vous auriez pu rencontrer mon grand-père, ou grand-oncle... ». Il faut également mettre en avant la persévérance des collecteurs qui doivent recourir à de nombreuses astuces pour réussir à faire parler les conteurs timides.

I.2.5. Le public

Les informateurs interrogés ne sont pas des conteurs professionnels et nous voudrions encore le souligner, ne content plus depuis de nombreuses années. Il n'est donc pas question ici d'un public tel qu'on peut le supposer lors des spectacles avec les conteurs professionnels ni d'un public traditionnel des veillées de contes. Le conte présente peu d'intérêt pour un large public libanais, donc certains conteurs ont choisi de s'isoler avec nous ou de nous recevoir seuls quand nous avons pris un rendez-vous téléphonique avec eux. Ainsi, dans quelques cas, nous nous retrouvions seule avec eux. A notre arrivée, deux conteurs avaient préparé une petite liste avec les contes qu'ils s'étaient remémorés quelques jours auparavant. La présence d'un public aurait été certainement préférable et aurait pu, d'une part, reconstituer les conditions de veillées traditionnelles et d'autre part, aurait formé un élément très important pour la narration orale (qui se distingue des productions écrites sans public) et aurait peut-être influencé le conteur, changé son style, en fonction de sa composition.

A further essential factor is the audience which, as is not the case with written forms, is often directly involved in the actualization and creation of a piece of oral literature. According to convention, genre, and personality, the artist may be more or less receptive to his listener's reactions – but, with few exceptions, an audience of some kind is normally an essential part of the whole literary situation. (Finnegan, 1970, p.10)

De plus, le caractère souvent spontané des visites, n'excluait pas la présence d'un public restreint, formé des personnes de la famille, proches ou éloignées, ou des éventuels visiteurs. Il est très fréquent, dans les villages et même parfois les grandes villes, que les familles occupent la même habitation ou le même quartier, et se réunissent. C'est ainsi que lors de certaines rencontres, un public a été formé par mes accompagnateurs, les amis ou la famille du conteur. Des petits-enfants, devenus grands depuis, qui n'avaient pas entendu ces contes depuis quelques années, aidaient parfois leur grand-mère à se rappeler certains détails oubliés. Une fois, l'épouse du conteur elle-même, qui n'avait plus entendu ces contes depuis l'année de leur mariage, trente ans auparavant, les réécoutait avec émotion. Lors de notre rencontre avec un conteur âgé de la Békaa, il n'y avait que des hommes de tout âge qui entouraient le conteur. Ils avaient l'habitude de se retrouver là tous les jours pour boire le café. Ils écoutaient donc le conteur avec nous, l'interrompant parfois pour nous expliquer certains termes en français !

I.2.6. La géographie

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le Liban est le plus petit pays du Proche-Orient en superficie. La collecte pouvait donc se faire dans toutes les régions du Liban. Toutefois, comme nous le remarquerons, celle-ci est assez déséquilibrée puisque la majeure partie a été réalisée dans le Mont-Liban. La collecte s'est faite dans sept des huit mohafazats que compte le pays. Une mohafazat est une division administrative dont l'équivalent en France serait la région. Du fait de l'attachement des Libanais à leur ville ou village d'origine, différents de leur lieu de résidence parfois, nous signalons les deux, quand c'est nécessaire ou à la demande du conteur.

a- Notre collecte :

Notre collecte nous a amenée dans huit villes ou villages dans le Mont-Liban. Le village d'Amchit³³ d'abord, où elle a débuté. Ensuite, la ville de Jbeil, également côtière,

³³ Voir page 43.

située à 40 km au Nord de Beyrouth est la grande ville du département. Elle est peuplée majoritairement par des chrétiens avec une minorité sunnite. Barbara est un village côtier situé à 50 km au Nord de Beyrouth et est majoritairement grec-orthodoxe³⁴. Viennent ensuite quatre villages en montagne (entre 600m et 1200 m d'altitude), tous dans le caza de Jbeil et exclusivement peuplés de maronites : Hsarat, Lehfed, Ehmej, Annaya. Le dernier village du Mont-Liban est Bechtlidé, habité par des chiites, village de montagne également à 65 km au nord de Beyrouth, voisin de celui de Annaya. La conteuse que nous avons rencontrée ici est originaire de Baalbeck, dans la mohafazat de Baalbeck mais habite Bechtlidé depuis son mariage.

Nous avons été également à Beyrouth, dans le Liban Sud et dans l'Est du Liban³⁵.

b- La collecte de Samia Salloum :

Nous avons mentionné dans l'introduction de ce chapitre l'existence d'un second corpus, collecté par Samia Salloum qui nous l'a généreusement remis avant d'entreprendre notre collecte. Nous l'avons utilisé comme référence et nous l'avons traduit en annexe avec les contes de notre collecte. Il constitue un pendant utile pour les régions sous-représentées dans notre collecte. Ainsi, Samia Salloum a surtout collecté des contes dans son village d'origine dans la mohafazat du Akkar, Al Mqayblé, village majoritairement grec orthodoxe. Toujours dans le Akkar, ce sont deux autres villages où la collecte a eu lieu, Chadra et Sfiré, respectivement chiite et sunnite. Elle a ensuite été dans le Chouf, un département de la mohafazat du Mont-Liban, majoritairement druze, dans le village de Jahliyé. Elle a été également à Tripoli, ville majoritairement sunnite, mais le conteur rencontré était maronite. Enfin, deux derniers villages dans la mohafazat de Nabatiyé, chiites, Ansar et Chebaa.

³⁴ Eglise orthodoxe autonome d'Antioche, en Syrie et dans tout l'Orient.

³⁵ Voir page 43 pour plus d'informations sur les différentes villes.



Carte 1 Les différentes mohafazats du Liban et les villes et villages où les contes ont été collectés (indiqués par ●).

* Villes et villages où la collecte a été effectuée par Samia Salloum

✚ Villes et Villages où la collecte a été infructueuse pour nous.

Au terme de ce chapitre, nous sommes consciente que notre collecte est insuffisante puisque d'une part toutes les communautés religieuses ne sont pas représentées, d'autre part, il existe au Liban des communautés nationales importantes (arménienne, palestinienne, kurde) chez qui il serait très intéressant, à notre avis, d'y réaliser une collecte. Ainsi, la très importante communauté arménienne libanaise : bien que la majorité des personnes soient aujourd'hui de nationalité libanaise, elles ont conservé leur langue maternelle ainsi que leurs fêtes et leurs coutumes. Leurs contes se sont-ils adaptés à la culture libanaise ou arabe ? Nous pouvons nous poser la même question en ce qui concerne la communauté kurde au Liban. Il est vrai qu'avec les Palestiniens, contrairement aux Arméniens ou Kurdes, les Libanais partagent un même dialecte ainsi qu'une culture relativement proche, toutefois, les contes recueillis dans la communauté palestinienne établie au Liban depuis plus de trois générations, mais jamais naturalisée pour des questions politiques, seront-ils les mêmes que ceux recueillis en Palestine ?

II. Portraits et paroles de conteurs

Le personnage du conteur a longtemps été laissé de côté par les spécialistes du conte, chercheurs de différents domaines. L'intérêt du conte résidait presque uniquement dans son contenu et plus rarement dans sa forme. Ce désintérêt de l'art du conteur, des mécanismes de sa mémorisation, de son milieu, non seulement de la part des chercheurs, mais également de celle des premiers collecteurs, a sans doute également contribué, à sa manière, à la littérisation des contes de la tradition orale. Ce n'est que tardivement, dans les années 1930-1950 que commencent, en France, les premières études sur l'art du conteur, sa performance, sa gestuelle, alors qu'en Allemagne, en Hongrie ou aux Etats-Unis notamment avec les études sur la performance³⁶, la bibliographie³⁷ était déjà foisonnante.

[...] Ce n'est que récemment que ceux qui s'intéressent aux contes prennent aussi en considération ceux qui les disent. Et, même encore maintenant, dans maint recueil de textes, le conteur (sa biographie, sa personnalité, sa vision du monde, son répertoire, son style de « performance », sa créativité, etc.) occupe une place relativement insignifiante, il n'est mentionné que dans quelques pages d'introduction, ou bien, il se trouve relégué dans une liste d'« informateurs » et dépourvu de toute individualité. (Biebuyck, 1982, p.195)

Nous souhaitons, dans ce chapitre, exprimer notre reconnaissance aux seize conteurs que nous avons rencontrés et interrogés. Nous n'oublions pas que, sans eux, sans leur mémoire et leur générosité, cette infime partie du large répertoire de tradition orale libanaise n'aurait pas été sauvegardée. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une étude sur leur performance et encore moins sur la gestuelle, nous avons tenu quand même à consacrer ce chapitre à ces narrateurs, d'une part, en tentant de définir leur statut de conteurs, d'autre part en étudiant leur relation au contage, tout en leur donnant la parole et en rendant une partie de leur témoignage, de nos conversations et de nos rencontres.

Les conteurs que nous avons personnellement rencontrés sont au nombre de seize et se partagent équitablement entre hommes et femmes. Le plus jeune d'entre eux est né en 1984 et avait 24 ans lors de la collecte alors que le plus âgé, né en 1924 avait 85 ans.

Nous n'avons pas cherché à établir un questionnaire et les informations collectées l'ont été au fil des conversations. Nous avons toutefois systématiquement demandé le nom, l'année de naissance, le lieu de naissance et de résidence ainsi que la religion.

³⁶ Voir à ce sujet les nombreux travaux de Richard Bauman, dont certains sont cités dans notre bibliographie.

³⁷ Voir la bibliographie proposée par Brunhilde Biebuyck in *Cahiers de Littérature Orale*, INALCO, 1982, n° 11, p. 195-214.

II.1. Définition

Nous tentons d'abord de définir le statut de ces informateurs, devenus plutôt rares, au sein de la société libanaise.

Nous désignons tous nos informateurs, sans exception, par le terme conteur. En ce qui nous concerne ici, un conteur est toute personne qui dit, raconte une histoire transmise oralement depuis au moins une génération. Certains folkloristes ne considéraient comme conteurs que leurs meilleurs informateurs, laissant de côté ceux dont les versions étaient incomplètes et les répertoires réduits. A ces chercheurs, Hugh Jansen répondait déjà en 1976:

[He] is perhaps not your usual folktale performer, and yet if he and all his ilk cannot be accorded the title of folktale teller, folk-narrative researchers in a large part of the world will soon be reduced to studying tapes, disks, cylinders, or even less live transcriptions and summaries of performances done in the past. (Jansen, 1976, p. 294-301)

Notons ici la différence dans la désignation de ces personnes entre la langue française et la langue libanaise. En français, un conteur est toute personne qui conte sans que la distinction soit faite entre un conteur traditionnel, professionnel, occasionnel ou autre. Les langues libanaise et arabe réservent, quant à elles, un terme spécifique au conteur professionnel, le *Ḥakawātī*. Toutefois, aucun des informateurs que nous avons rencontré n'a employé ce terme pour se définir. Ils sont généralement désignés dans le village et par leurs proches par l'expression « Untel raconte des histoires ». Ainsi, le conteur Libanais n'est pas un individu à part dans la société et quiconque souhaite conter peut et a le droit de le faire, quelle que soit sa fonction ou son âge.

II.1.1. Le *Ḥakawātī*

Le *Ḥakawātī* est un conteur professionnel, citadin qui se produit essentiellement dans les cafés des grandes villes arabes (Beyrouth, Tripoli, Damas, Alep, Le Caire...). Il est rémunéré surtout grâce aux pourboires laissés par les clients du café et peut parfois être appelé à conter dans des soirées organisées par des particuliers. D'autre part, le répertoire du *Ḥakawātī* n'est pas constitué de contes villageois, tels que certains de ceux qui nous ont été contés. Le *Ḥakawātī* conte – ou même le plus souvent lit – généralement assis sur une chaise, à partir d'anciens manuscrits les *siyar*, (pluriel de *sīra*) « appellation arabe moderne forgée par les folkloristes arabes dans les années 1930 d'un genre de récits héroïques en arabe de quelque

longueur dénommés dans les langues occidentales «épopées» ou «romans populaires» (*Volksroman*). Ces récits, qui dans leurs corpus de manuscrits se désignent eux-mêmes indifféremment par les mots *sīra* ou *Qiṣṣa* [q.v.] sont des œuvres d'aventure ou de roman essentiellement consacrées à la description des prouesses personnelles ou des exploits guerriers de leurs héros » (Heath, 2012). Enfin, à notre connaissance, le *Ḥakawātī* est un conteur exclusivement masculin qui contait à un public qui fréquentait les cafés (plus anciennement les places) et donc masculin.

Même si certains des conteurs rencontrés ont acquis, il y a de nombreuses années, une certaine renommée en tant que conteur dans leurs villages respectifs et peut-être même certains villages avoisinants, aucun d'entre eux n'en a jamais fait son métier. Ils ne se considèrent pas comme des *Ḥakawātīs* et ils sont trois à se vanter de n'avoir jamais été payés pour conter : Khaled el Terrasse, Hanna Abi Ramia et Eliès Yazbek.

Khaled el Terrasse, né en 1925 à Kfardenis, est certainement le conteur qui se rapproche le plus du *Ḥakawātī*. « Nous étions, dans ma jeunesse et même plus tard, un groupe de conteurs qui allions passer la soirée, chaque jour chez quelqu'un. Là, on racontait nos histoires. Durant ces veillées les propriétaires de la maison offraient des figues sèches, des amandes, des noix, des raisins secs, des pois chiches salés et torréfiés ». Mais « aucun de nous ne contait pour l'argent : c'était notre passion, notre passe-temps et on n'avait qu'un objectif, amuser et distraire les gens ».

Pour finir, le répertoire de nos conteurs, le lieu où ils content ainsi que parfois leur public sont totalement différents de celui des *Ḥakawātīs*.

II.1.2. Les nouveaux conteurs

Veronika Görög, présente en 1982 un nouveau genre de conteurs apparus en France dans les années 1970 qu'elle appelle les « nouveaux conteurs » (Görög, 1982). Ces conteurs, modernes, seraient apparus à la suite des mouvements de Mai 68 en France.

Avec cette incitation à la prise de parole, un phénomène de réhabilitation du conte oral et de la pratique de transmission renaissait dans nos sociétés. Les conteurs nous semblent avoir trouvé, à ce moment-là, un terrain fertile pour donner force à leur voix. (Patrini, 1998, p.52)

La société contemporaine ayant éliminé toutes les occasions traditionnelles de contage, les séances ne sont plus ritualisées et doivent être organisées par les nouveaux conteurs. Le public, hétéroclite est regroupé dans des salles, les conteurs, citadins, se spécialisent et se professionnalisent. Les séances de contage sont alors provoquées et parfois théâtralisées. Les nouveaux conteurs essayent de renouer avec la tradition du contage, mais

leur répertoire provient de recueils de contes et est plus élargi géographiquement.

Même si notre collecte s'est déroulée au début des années 2000 dans un milieu où la tradition orale n'est plus courante et où « il est d'usage de considérer le conteur moderne, du moins celui qui subsiste à notre époque [...] comme un épiphénomène d'une société rurale en voie de disparition » (Markale, 1982, p.117), nos conteurs ne sont pas pour autant des nouveaux conteurs même si certains critères sont communs. Les séances de contage que nous avons enregistrées ont toutes été provoquées par nous-même, les veillées traditionnelles n'existant plus au Liban. Le répertoire d'origine de nos conteurs est dans la majorité des cas un répertoire familial, transmis oralement par leurs parents ou grands-parents et quelques fois par des voisins, conteurs connus du village. De plus, les séances ont toutes été enregistrées chez le conteur lui-même, parfois accompagné de membres de sa famille ou de voisins proches.

Un seul des conteurs rencontrés aurait pu devenir un nouveau conteur. Lors de notre entretien, Abdellatif Qoteich nous a simplement dit qu'il tenait ses contes de sa mère et de sa grand-mère, qu'il avait conté à ses jeunes enfants mais qu'il ne contait plus aujourd'hui car « les temps ont changé, c'est une autre génération, une autre ambiance ». Toutefois, un de ses collègues³⁸ nous a raconté par la suite que Qoteich avait fait partie de l'équipe théâtrale menée par Roger Assaf, dans les années 1980 au Liban, sous le nom du *Théâtre du Ḥakawātī*. Roger Assaf explique le but de cette troupe, dans un entretien donné en 2007 à un journaliste du *Soir d'Algérie* :

En fin de compte, il s'agit de développer la technique du conteur traditionnel mais en la théâtralisant, en la transformant en théâtre. Raconter des histoires tirées de la mémoire populaire avec des formes qui font appel à la poésie populaire, à la chanson, au spectacle très simple et surtout à la transformation du lieu physique en lieu imaginaire, c'est-à-dire sans avoir de décor, sans technique scénographique artificielle. Utiliser les éléments du lieu : les tables, les échelles, les bouts de bois, les étoffes qui se trouvent là et de les transformer par la magie du jeu, comme le faisait le conteur lorsqu'il racontait une histoire. En un mot, le Ḥakawātī consiste en l'évocation des scènes, des personnages, de toute sorte d'ambiances avec les moyens populaires qu'on retrouve dans l'entourage immédiat. (Hakim, 2006)

Mais Qoteich n'est jamais monté sur scène. Son rôle était d'une part de fournir le conte lui-même, du répertoire de sa mère et d'autre part, de participer à la rédaction du dialogue scénique qui s'établissait entre le conteur et son public.

II.1.3. Le conteur traditionnel

Ce phénomène des nouveaux conteurs, européens et américains en premier, et il est

³⁸ C'est lui qui nous avait présenté Abdellatif Qoteich.

vrai, suivis par la suite par d'autres pays dont, timidement, le Liban, s'éloigne du conteur traditionnel et « il est bien évident qu'il prend des formes différentes de celles de la narration traditionnelle, essentiellement rurale, familiale et ou villageoise » (Calame-Griaule, 1991, p.11). Les conteurs que nous avons rencontrés seraient-ils donc encore des conteurs traditionnels ?

Il est entendu que « le conte est un genre de la littérature orale traditionnelle des milieux ruraux » (Görög, 1982, p. 96). Et selon Benjamin dans *Le Narrateur*, le type archaïque du conteur est formé de deux lignées de narrateurs : « le marin négociant et le paysan sédentaire » (Benjamin, 1991, p.275). Nous n'oublions pas par la suite le conteur citadin qui vient s'ajouter à ces deux lignées et qui est, en fin de compte, bien représenté, mais de manière différente, par le *Hakawātī* traditionnel ou les nouveaux conteurs aujourd'hui.

Une majorité de nos conteurs est issue du milieu paysan ou ouvrier : les hommes les plus âgés étant eux-mêmes restés des agriculteurs ou des artisans, les femmes les plus âgées sont majoritairement femmes au foyer et couturières tandis que certains des plus jeunes d'entre eux ont embrassé une carrière dans l'éducation : Abdellatif Qoteich, Barbara Zoghaib, Hasan Assaf, Yassine Jabre et Fadia Zoghaib. Ainsi, Hanna Abi Ramia était-il un tailleur de pierres avant d'avoir sa propre usine de taille et de découpe. Khaled el Terrasse, quant à lui, a toujours travaillé la terre, jusqu'à un âge assez avancé. Eliès Yazbek était un ouvrier agricole et a un peu travaillé dans les fours à chaux. Hanné Ammanouïl évoque des souvenirs d'enfance quand son père et son grand-père paternel rentraient des champs le soir et contaient à leurs enfants. De plus, seuls quatre conteurs ont été rencontrés dans des grandes villes, Beyrouth et Jbeil : Fawzié Chmays, Abdellatif Qoteich, Fadia Zoghaib et Maxime Chami. Toutefois, chacun d'eux tient son répertoire du village familial.

Mais « s'il est vrai que paysans et marins ont été les maîtres jurés de l'art de narrer, l'artisanat de son côté en fut la haute école » (Benjamin, 1991, p.266). La relation qu'entretiennent ces conteurs avec l'artisanat vient corroborer ces dires. Certaines des conteuses âgées, qui se disent femmes au foyer, nous ont également signalé qu'elles avaient fait des travaux de couture à la maison, que ce soit dans le cadre familial ou professionnel. D'autre part, Hanné Ammanouïl contait à ses enfants pendant qu'elle travaillait sa pâte à pain : « C'était surtout lorsque je préparais la pâte à pain. Ils venaient se mettre sagement autour de moi et, tout en travaillant, je leur racontais une histoire ». Fadia Zoghaib se souvient que sa mère avait l'habitude de conter pendant qu'elle travaillait également la pâte à pain ou qu'elle tressait la paille : « J'ai retenu 3 ou 4 contes de ceux de ma mère. Elle me les racontait le soir avant de dormir et plus souvent lorsqu'elle faisait la pâte à pain. Je devais avoir six ou sept ans ; je l'aidais à faire les boules de pâte, en même temps, on avait droit à une histoire ». Eliès Yazbek a rencontré un ouvrier qui travaillait avec lui dans les fours à chaux et qui lui

contait les *Mille et une nuits* au travail. Ainsi, il nous semble que le qualificatif qui correspondrait le mieux à nos conteurs est celui de traditionnel.

Nos conteurs ont eux-mêmes conscience que cette pratique, traditionnelle, est dépassée. Hasan 'Assaf, résigné, nous livre : « Je ne conte plus maintenant, car pour beaucoup de gens c'est quelque chose de dépassé : "ça appartient au bon vieux temps, me dit-on !" ». Hanna Abi Ramia, qui a longtemps conté dans son village ne conte plus aujourd'hui : « Aujourd'hui, j'ai arrêté de conter. Cela a commencé avec l'apparition de la télévision et son invasion de notre village, en 1967 à peu près. Les soirées, maintenant, se passent devant les interminables feuilletons ou dans les banales discussions politiques. Ou avec l'ordinateur. Même les petits, vous vous rendez compte ? »

Ils seraient, pour les plus âgés, ceux qui ont longtemps conté avant de se taire et de voir leur public s'intéresser à autre chose, ceux qui ont participé et animé des veillées traditionnelles, le dernier maillon vivant de la chaîne de transmission traditionnelle de la tradition orale.

II.2. Conteurs et contage

Ainsi, considérons-nous que les conteurs rencontrés sont des conteurs traditionnels même si toutes les conditions du contage traditionnel ne sont plus réunies. Cette définition se base sur les conteurs que nous avons personnellement rencontrés. Nous pensons pourtant que nous pouvons la généraliser aux nombreux conteurs que nous n'avons pas pu rencontrer et qui existent encore, peut-être, dans certains villages de la montagne libanaise. En tout cas, il est certain que les conteurs rencontrés par Samia Salloum dans le deuxième corpus que nous avons traduit ont le même profil que les conteurs que nous avons nous-même rencontrés. Si nous ne parlons pas de ces conteurs, c'est que Samia Salloum nous a donné assez peu d'informations à leur sujet. Il semblerait qu'elle n'ait pas cherché à les interroger et que son intérêt se soit uniquement porté sur les contes eux-mêmes. Elle nous a toutefois dit qu'elle avait une majorité de conteuses, toutes des ouvrières agricoles, illettrées. Parmi les hommes rencontrés, un instituteur et un étudiant. Nous connaissons également leur lieu de naissance et leur appartenance religieuse.

Si tous les conteurs sont des conteurs traditionnels, conteurs ruraux, répertoire rural et familial, transmission orale, ils n'ont pas tous le même rapport au contage.

II.3. conteurs actifs, conteurs passifs et conteurs occasionnels

Si tous ces conteurs sont considérés comme des conteurs traditionnels, nous remarquons des différences entre eux. Comme nous l'avons déjà dit, ils n'ont pas toujours eu le même rapport au contage, certains ayant conté plus régulièrement que d'autres. Certains ont perpétué la tradition en contant à leur tour et perfectionnant leur art et leur mémoire, d'autres n'ont soit jamais conté soit ont été des conteurs occasionnels. Von Sydow est le premier à faire la distinction, dans *Selected Papers on Folklore*, entre « active and passive bearers of tradition. » (Dundes, 1965, p. 221)

C'est dans *l'Encyclopédie du Folklore* que nous trouvons une définition du porteur de tradition, le tradition bearer :

[A] tradition bearer [is] a person who preserves traditional materials in memory and transmits them to other people. [...] Among the bearers of tradition, von Sydow distinguished two polar types: the active and the passive. The former keep the tradition alive and pass it on via performance. The latter are generally aware of the content of a given tradition and, when asked, can partly recall it, but they do nothing either to spread the tradition or to keep it alive. (Pentikäinen, 2010)

Ainsi, les conteurs passifs seraient ces conteurs qui ont tellement entendu ces contes qu'ils les ont retenus. Toutefois, les circonstances ne les ont pas amenés à conter eux-mêmes, à entraîner leur mémoire, leur art de la parole, ce qui en fait des conteurs inexpérimentés. Leurs versions sont parfois lacunaires, non enrichies, rapides, formées d'alliages.

On rencontre également des versions véritablement lacunaires et pauvres, où la narration est mal maîtrisée par le conteur et que l'on peut reconnaître par le schéma narratif, aussi défectueux soit-il, et grâce à quelques motifs caractéristiques encore présents. Au point que le récit serait parfois incompréhensible sans référence à d'autres versions. La raison de ces versions lacunaires tient à un défaut de verbalisation, à une amplification insuffisante du schéma narratif mémorisé. En général le collecteur s'est adressé, sans le savoir, à des conteurs inexpérimentés, à ce qu'on a appelé des conteurs passifs, hommes ou femmes ayant entendu suffisamment de récits pour en avoir mémorisé un certain nombre, mais que les circonstances n'ont pas amenés à se mettre à raconter. Une mémorisation insuffisante faute d'occasions de remémoration et une verbalisation difficile les portent à donner au collecteur des versions troublées par des oublis et par la substitution éventuelle d'éléments narratifs puisés ailleurs ou inventés par eux, des versions qui reflètent l'état de ce qui est entreposé dans la mémoire et qui, on l'a dit, ne peut être le mot à mot du récit.

Non seulement donc leur mémorisation est imparfaite, car ils n'ont pas exercé leur mémoire à repérer le schéma narratif, grâce au véritable apprentissage auquel se livraient les conteurs reconnus, mais ils n'ont pas acquis l'art de « mettre en mots », de verbaliser le récit qui reste squelettique, présenté dans un style quasiment télégraphique. (Belmont 2001, p. 176)

A notre avis, le terme passif n'est peut-être pas celui qui convient le mieux. Car s'il est vrai que certains de nos conteurs ont rarement conté ou n'ont pas l'étoffe des bons conteurs tels que Hanna Abi Ramia ou Khaled el Terrasse entre autres, il y a quand même eu un travail de mémorisation, un tri de la mémoire qui garde certains contes ou schéma narratifs plus ou moins intacts et d'autre moins.

Parmi les témoignages de certains de nos conteurs, il apparaît que deux d'entre eux n'ont jamais conté. Maxime Chami, jeune homme de 24 ans lors de la collecte, est l'un d'eux. Le conte paysan que nous avons enregistré est un conte de son arrière-grand-mère qu'elle racontait souvent à son petit-fils (le père de Maxime). A son tour, celui-ci ne lui a transmis que ce seul conte qu'il se rappelait. Pourtant, même si le schéma narratif du conte est simple et l'action unique, la mémorisation était parfaite nous semble-t-il, pas de retour en arrière, pas de lacunes, les formulettes chantées étaient retenues ainsi que toutes les étapes du conte. Il en va de même pour Zaynab Hamdar. Celle-ci n'a jamais conté, nous dit-elle. Occupée à élever ses dix enfants, c'est sa mère, qui habitait avec eux, qui s'est occupée de cette tâche. Quand nous lui avons demandé la raison pour laquelle on nous avait envoyé chez elle, elle répond : « Peut-être parce qu'on sait que je connais des histoires, puisque ma mère était connue pour ça. C'est aussi parce que je parle bien dans la société, j'ai une certaine culture sans jamais être entrée dans une école ». Et effectivement, les contes de Hamdar étaient racontés avec un débit rapide, une voix forte et sûre d'elle, des passages chantés très bien mémorisés.

Les autres conteurs ont tous conté avant notre rencontre même s'ils avaient arrêté depuis des années. Ce sont les conteurs occasionnels : Marina Fadel, Hanné Ammanouïl, Hanné Rouhana, Fawzié Chmays, Samira Yazbek, Issam Mikhaël, Barbara Zoghaib et Fadia Zoghaib. Parmi eux, Marina Fadel et Hanné Ammanouïl sont celles qui nous ont donné les versions les plus lacunaires, celles qui avaient des problèmes de mémorisation. Marina Fadel a commencé plusieurs contes sans pouvoir les finir car elle les avait oubliés. Hanné Ammanouïl ne se rappelait plus que d'un seul et la compréhension a été difficile, celle-ci mélangeant à la fois, par exemple, la reine et la princesse. Hanné Rouhana nous a raconté plusieurs contes dont deux merveilleux, parfaitement reconnaissables et dont elle se rappelait la trame sans aucun problème. En ce qui concerne les autres, des hésitations, des lacunes et des trous de mémoire les caractérisent. Elle avoue elle-même mélanger deux contes. Samira Yazbek, visiblement pressée et mal à l'aise lors de notre rencontre, nous a raconté deux

contes, avec un retour en arrière dans le premier, mais avec un débit rapide et télégraphique.

Quant aux autres, les conteurs actifs, ils ont beaucoup conté pendant leur jeunesse et certains ont conservé en mémoire un répertoire assez conséquent : Hanna Abi Rami, Eliès Yazbek, Yassine Jabre, Hasan Assaf, Khaled el Terrasse, Abdellatif Qoteich. Même si certains de leurs contes sont marqués par des oublis (Yassine Jabre et Hanna Abi Ramia), ceux-ci sont souvent assez longs et témoignent d'une excellente mémorisation et d'un processus cognitif acquis.

Il est vrai que tous les conteurs rencontrés ne sont pas des conteurs « doués ». Mais, quelles que soient les versions livrées par ces conteurs « passifs » ou occasionnels, celles-ci doivent être prises en compte car il n'y a pas de bons ou mauvais contes :

les critères de jugement d'une œuvre littéraire écrite ne peuvent s'appliquer aux productions de l'oralité. C'est qu'en effet la parole est toujours lacunaire, elle est également toujours pleine d'alliages, débordante et foisonnante. D'où la notion de version, applicable certes aux œuvres orales, mais aussi à tout ce qui peut prendre une forme narrative, aussi minimale soit-elle. (Belmont 2001, p. 172)

II.4. Mémoire, apprentissage et transmission

Il n'y aurait pas de tradition orale sans la mémoire. Tous les contes, les épopées, les chants et autres formes de tradition orale n'auraient pu nous parvenir sans la mémoire exercée de leurs transmetteurs. Mais, comme nous le disions au début de ce chapitre, l'intérêt pour le contenu, pour le texte, a souvent été plus fort que celui porté sur les transmetteurs eux-mêmes. Ainsi, le processus de mémorisation des contes a été très peu étudié surtout à l'époque où la tradition était encore vivace dans de nombreux pays. Il est certain qu'aujourd'hui il est de plus en plus difficile d'étudier l'apprentissage de la tradition orale dans la mesure où les nouveaux conteurs, ayant pris le relais, puisent dans les sources écrites.

Nous pouvons trouver des études sur les mécanismes et les moyens mnémotechniques de mémorisation des chants et des épopées composées de dizaines de milliers de vers que les bardes récitaient, parfois sans aucune marge d'improvisation, en s'appuyant entre autres sur la métrique, la musicalité, le rythme ou les rimes³⁹. Mais quand il s'agit du conte, narration de récits souvent en prose – même s'il existe quelques contes en vers –, la mémorisation mot à mot est certainement impossible et chaque conteur est libre, dans une certaine mesure, d'employer les paroles qui lui conviennent, le style qui le caractérise et même de changer,

³⁹ Voir à ce sujet les travaux de Milman Parry continués par Albert Lord, 1967 ou encore Jack Goody ; 1977. Ainsi que les nombreux articles traités sur le sujet de la mémoire dans *Cahiers de littérature orale*, « Les Voies de la mémoire », n°43, Paris, 1998, Langues'O.

d'inventer ou d'emprunter des épisodes narratifs d'autres contes. Les travaux de Vivian Labrie sur la question de la mémorisation des contes, grâce à des conteurs au Canada français à une époque où cette tradition était encore bien présente dans les années 1970⁴⁰ ont apporté d'importants éclairages sur ce processus.

Nous avons interrogé nos conteurs sur les raisons pour lesquelles ils ont retenu certains contes alors qu'ils en ont oublié d'autres, pourquoi également, notamment dans le cas d'une grande famille, ce sont eux uniquement qui s'en souviennent et non leurs frères ou sœurs. Sans pouvoir expliquer le processus, ils invoquent, tous, deux principales raisons. La première étant leur mémoire excellente et la seconde celle du plaisir. « Pourquoi ai-je retenu les contes ? Parce qu'ils me plaisaient. Mais c'est aussi parce que j'ai une mémoire terrible. Je sais par cœur toutes les poésies de mes enfants. Je leur prenais le livre et ils récitaient leur leçon devant moi. Je faisais semblant de suivre alors que je suis complètement analphabète », nous dit Zaynab Hamdar. Nicole Coulomb et Claudette Castell arrivent, elles aussi, à cette même constatation après avoir longuement rencontré Marcel Volpilière, conteur connu du Mont Lozère : « une constante de ceux qui aiment raconter est bien cette facilité à mémoriser dès la première audition les narrations qui leur plaisent, à faire jouer la mémoire sélective en appliquant le principe de plaisir ». (Coulomb et Castell, 1986, p. 30).

De nombreux conteurs traditionnels expérimentés témoignent de leur capacité à retenir les contes dès la première audition. Ainsi Hasan Assaf nous dit-il : « J'avais six ans quand je les ai écoutés pour la première fois, je les ai vite retenus. Une seule fois m'a suffi pour les apprendre par cœur. L'enfant est très perspicace et possède une excellente mémoire ».

C'est d'ailleurs le deuxième point commun à nos seize conteurs, ils ont tous entendu et appris leur répertoire dès le plus jeune âge. C'est à l'âge de 5 ans que remontent les premiers souvenirs de contes pour certains alors que d'autres les situent vers l'âge de 10 ou 12 ans, mais aucun ne semble avoir appris des contes à un âge plus avancé. Eliès Yazek, à qui on a conté les *Mille et une nuits* quand il avait déjà dépassé la quarantaine, ne s'en souvient pas et ne les a pas inclus dans son répertoire. Quand nous lui en avons demandé la raison, il nous a répondu par un adage libanais bien connu : « L'instruction pendant l'enfance [s'imprime] comme la sculpture sur la pierre ».

Hanné Rouhana, quant à elle, nous montre que le processus de mémorisation des contes en prose et des épopées en vers ne requiert pas le même apprentissage. Ainsi, alors que son enfance a été baignée de contes et qu'elle a pu écouter tous les soirs trois conteurs connus du village de Amchit, elle se souvient bien des histoires entendues par deux de ces conteurs, mais ne garde aucun souvenir de l'épopée populaire arabe *Al-Zīr* contée et parfois chantée par

⁴⁰ Vivian Labrie, *La tradition du conte populaire au Canada français : circonstances de la circulation et fonctionnement de la mémorisation*, Paris, 1978, Université Paris V-René Descartes, thèse dactylographiée.

le berger Bou Moussi à partir d'un livre.

II.4.1. Processus de mémorisation et techniques d'apprentissage

« Il semble que la mémoire du récit se construisait grâce à un double processus cognitif : la caractérisation du parcours du héros ou de l'héroïne et le repérage d'images et de mises en scène frappantes ponctuant ce parcours et donnant au conte sa couleur propre » (Belmont 2001, p. 171).

Ainsi, le processus de mémorisation se ferait en deux étapes, l'une consisterait à connaître et se familiariser avec la structure narrative, à suivre « le voyage du héros »⁴¹ et à dérouler les étapes les unes après les autres. Ce sont d'ailleurs ces étapes qui sont prises en compte par les folkloristes pour identifier les contes-types. Comme la mémoire n'est pas infallible, que les contes ne sont pas appris mot à mot, que chaque conteur, en fonction de sa culture, de sa région ou même de son auditoire, peut apporter les modifications qu'il souhaite à son conte, les versions de chaque conte-type ne peuvent être toutes décrites. C'est à cause de cette défaillance de la mémoire que les contes-types ont souvent plusieurs épisodes introductifs différents : une fois que le conteur retrouve toutes les séquences du conte, il lui manque généralement l'épisode introductif du conte. Cet oubli est pallié soit par une invention soit par un emprunt à un autre conte, tant que cet épisode reste cohérent. Ainsi, le conte-type 451 *The Maiden who seeks her borthers* dans la typologie internationale est très répandu en Europe et en Afrique. Plusieurs épisodes introductifs différents recueillis par les folkloristes sont confirmés par la tradition. Nous avons retrouvé ce conte-type dans le corpus de contes recueillis par Samia Salloum, sous le titre *La Princesse Bdūr, sœur des quarante* (SS5). Or, si le déroulement des séquences confirme bien qu'il s'agit du conte-type 451, l'épisode introductif recueilli au Liban est totalement différent des versions européennes ou africaines connues.

Nos conteurs, s'ils n'expriment pas leur remémoration en ces termes, utilisent, consciemment ou non, cette technique. Ainsi, il est certain que dans le conte *Hanné victime d'une injustice* (NZ8), le conteur Hanna Abi Ramia suit l'itinéraire des deux protagonistes, à la fois Hanné et Youssef, en jonglant entre l'un et l'autre. Le récit du conteur est truffé de commentaires: « Revenons à qui ? », ou « Celui-là nous en avons fini avec lui ». Ou encore, en essayant de se rappeler ce conte qu'il n'a pas eu l'occasion de dire depuis quelques années, il interrompt son récit en nous disant, « Non, non, elle n'a pas eu d'enfants encore ». Et c'est

⁴¹ Vivian Labrie propose une cartographie du conte.

cet itinéraire qui, pas à pas, va le mener à la remémoration complète du conte.

Mais quand le déroulement des séquences ne suffit pas pour se remémorer un conte, ce sont les images marquantes, chacune touchant l'affect d'un conteur, qui servent d'aide-mémoire. C'est l'image de tel ou tel héros, ou de telle ou telle scène qui a touché le conteur qui fait remonter les souvenirs, peu à peu, du reste du conte. Il peut s'agir d'un geste qui plaît au conteur, comme Eliès Yazbek qui nous dit beaucoup apprécier le conte de Quray' car il aime la façon dont la princesse choisit son époux : en lui jetant une pomme sur la tête. D'ailleurs, il en riait encore quand ce passage est arrivé dans le conte. Hanna Abi Ramia, quant à lui, nous demande d'imaginer la scène de rencontre entre Hanné et son époux Youssef qui l'a visiblement beaucoup touché : « Oh, quel spectacle ! Quelle scène ! Quelle histoire ! Elle ne pouvait pas être réelle. Mais imagine que c'était la réalité, là, devant toi ! ». Le conteur voit la scène comme si elle se déroulait devant ses yeux, elle devait être réelle pour qu'il l'imagine si bien et nous encourage à faire de même. C'est d'ailleurs, nous confie-t-il, ce conte qu'il préfère et qu'il connaît mieux que les autres. Le caractère visuel des images est donc très fortement marqué.

Certains conteurs, quant à eux, utilisent un autre type de visualisation : ils voient et imitent le conteur de qui ils tiennent leur conte. Hanné Rouhana s'imagine le conteur Bou Khattar quand il contait tous les soirs et s'amuse à imiter devant nous sa façon de parler pendant certains passages du conte. Elle adopte une autre posture que la sienne, en prenant une posture plus masculine selon elle, le torse bombé, elle fait des gestes plus larges avec ses bras. Par ailleurs, elle ponctue ses phrases par une expression que répétait souvent Bou Khattar tout en écorchant les mots, essayant d'imiter le conteur qui n'avait plus de dents, rendant sa prononciation particulière. L'influence des conteurs qu'elle a entendus est indéniable. « Bannoura racontait avec un débit très rapide, ses histoires se terminaient très vite. Quant à Bou Khattar, il y allait avec une lenteur qui excitait vivement notre curiosité, à tel point que cela exacerbait notre impatience » se rappelle-t-elle.

La structure narrative d'un côté et les images de l'autre semblent être les atouts de la mémoire du conteur. N'oublions pas, même si certains conteurs affirment n'avoir besoin que d'une seule audition pour retenir les contes, l'importance de la répétition dans le processus de mémorisation et d'apprentissage. Que ce soit Yassine Jabre ou Abdellatif Qoteich, ils reviennent tous deux sur ces techniques. Le premier nous dit : « C'est à l'âge de 6 ou 7 ans que remontent mes plus anciens souvenirs des contes. C'est à cet âge-là que j'en ai retenu la plupart, tellement mon père nous les répétait. D'autres contes, je ne les ai entendus qu'une fois, et je les ai retenus. D'une part, parce qu'ils m'ont beaucoup plu, d'autre part parce que l'enfant a une mémoire extraordinaire ». Quant au second, il affirme : « j'ai retenu les contes depuis l'enfance. Parce qu'ils étaient attrayants, parce qu'ils m'ont beaucoup plu, parce que je

les ai aimés. Et aussi parce que je les ai maintes fois répétés ».

Mais nos conteurs sont plusieurs à avoir la même technique d'apprentissage. Cette technique n'est d'ailleurs certainement pas spécifique au Liban, certains témoignages de conteurs Dogon ou des Touaregs nomades du Mali, recueillis par Geneviève Calame-Griaule sont similaires, même si l'apprentissage dans ces sociétés est plus ritualisé qu'il ne l'est, du moins d'après les témoignages actuels que nous avons, au Liban. L'apprentissage des contes se fait plus naturellement au Liban, il n'y a pas, d'après nos connaissances, de « maître » conteur – nous parlons uniquement ici des conteurs non professionnels et non des *Ḥakawātīs*. La relation entre un conteur expérimenté et un jeune auditeur, futur conteur, semble être majoritairement filiale en ce qui concerne nos informateurs. Zaynab Hamdar nous dit à ce sujet : « Les contes c'est comme les terrains : nous les héritons de nos parents ».

C'est, en effet, dès leur plus jeune âge que tous les conteurs, sans exception, ont entendu leurs premiers contes. La première phase d'apprentissage est l'écoute attentive des conteurs expérimentés. « J'ai appris mes contes, nous dit Hanna Abi Ramia, en écoutant attentivement les vieux du village ». Ensuite, les jeunes « s'entraînent » entre eux et se racontent les histoires qu'ils ont entendues. C'est la deuxième étape de l'apprentissage. Plusieurs témoignages le confirment. Barbara Zoghaib par exemple : « nous étions émerveillés par ces histoires, nous les portions à nos petits camarades, nous les leur racontions à notre tour » ou Abdellatif Qoteich : « enfants, nous nous racontions des histoires, les uns aux autres, cela nous plaisait et nous occupait ». C'est alors, à force de répétition, qu'ils finissent par apprendre et s'approprier ces contes. Puis, vers l'âge de 18 ou 20 ans, voire plus tard pour d'autres, avec l'arrivée des premiers enfants, surtout pour les conteuses, ils commencent à conter dans les veillées et dans différentes maisons du village pour être enfin reconnus comme des conteurs à part entière. « Plus tard, à l'âge de 18 ou 20 ans, dit Hanna Abi Ramia, nous nous sommes mis à conter, à notre tour. Ce fut pendant les soirées. Nous allions d'une maison à l'autre, là où il y avait des jeunes filles de notre âge. Double objectif, donc. La soirée était partagée entre la poésie populaire (*le zağal*), les devinettes et les contes. »

II.4.2. Moyens mnémotechniques

Il semblerait quand même que les conteurs aient des moyens mnémotechniques qui leur servent de « béquilles », d'aide à la mémoire en cas d'oubli.

D'abord, la gestuelle peut les aider à retenir certains passages. Mais nos conteurs sont peu expansifs et font peu de gestes. C'est une des raisons pour lesquelles la gestuelle ne sera

pas étudiée dans ce chapitre, en plus de l'absence d'enregistrement vidéo. Mais s'il est vrai que nos conteurs n'utilisent pas beaucoup la gestuelle, leurs rares gestes sont surtout explicatifs. Ainsi, dans le conte *Histoire d'un pharaon* (NZ37) raconté par Eliès Yazbek, la première ruse du vieux père (comment faire semblant de récolter et manger du blé imaginaire) est montrée et expliquée par le geste. Le conteur nous montre le geste avant de le formuler. C'est un moyen mnémotechnique qui aide le conteur à se rappeler ce conte.

Ensuite, les conteurs peuvent s'appuyer sur les formules, souvent rythmées et rimées et utilisées à des endroits précis du conte. Non seulement le conte est enserré entre deux formules, l'une qui en marque le début et l'autre la fin, même si, nous le verrons, tous nos conteurs, surtout masculins, ne les utilisent pas ; mais aussi certaines formules revenant à des endroits précis du conte sont retenues par cœur par les conteurs et les aident à le mémoriser. Nous retrouvons par exemple dans le conte *Le chaton aux cendres* (NZ38), une formule couramment utilisée au Liban : « Quelle joie ! Une fillette est née de mon père⁴² ! ». De même, la répétition de certaines formules quand le héros rencontre un nouveau personnage, par exemple, permet de rythmer le texte : « Si ton salut n'avait pas précédé ta parole, j'aurais séparé ta chair de tes os », dit chaque nouvel ogre rencontré par le héros. C'est une formule apprise par cœur par Samira Yazbek qui lui a permis de se rendre compte qu'elle avait oublié un épisode du conte. Arrivée à la fin d'un épisode, elle se remémore la formule : « N'aie pas peur de moi ! Aie peur de celui qui vient derrière moi : Père Tricorne portant deux bâtons sur son cul » et se souvient ici qu'elle a oublié de parler du renard et revient ainsi en arrière.

Les vers, formant des strophes ou non, parfois chantés notamment par Zaynab Hamdar, sont également récités, par cœur, sans marge d'improvisation, semble-t-il. Zaynab Hamdar, dans *Trois belles-filles* (NZ21), imite la mère, obligée de chanter pour un mariage, se met à chanter en tapant des mains :

*Ma première belle-fille était couturière ;
La seconde, institutrice sortie de l'école ;
La troisième me fait danser comme un singe.
Dieu ! Quelle vie ! Quelle drôle de vie !*

Ce sont les devinettes et leurs réponses, dont une plus longue et imprimée dans la mémoire de Khaled el Terrasse depuis des années, grâce à laquelle il se rappelle notamment ce conte, qui rythment le conte de *La Fille du cheikh* (NZ11) :

*Je suis l'auteur de mon propre malheur
Au fond d'un ravin, j'ai longtemps coulé
J'ai élevé l'arbre et donné le bois*

⁴² En réalité « pet ». Nous avons en inventant ce mot souhaité garder la rime dans la traduction.

Il me brûle, hélas, le fond de mon cœur

D'ailleurs, dans ce conte, la répétition des devinettes joue un rôle très important. C'est cette répétition de quelques épisodes, malgré certains changements, qui permet au conteur de faire une pause dans le contage et de mieux retenir son conte. Ainsi, les devinettes sont-elles d'abord posées au père, qui les pose à nouveau lui-même ensuite à sa fille. Eliès Yazbek répète également des épisodes, notamment quand il fait détruire le verger par Quray' à deux occasions, ou quand les quatre compagnons, chacun à son tour, doivent monter la garde dans *L'épée de l'ogre* (NZ36). Il ne résume et ni ne raccourcit ce passage, même si les événements se répètent à l'identique pour les trois premiers compagnons et que le conteur utilise presque les mêmes paroles pour les raconter, en les répétant trois fois.

Ce sont ces répétitions, des épisodes « qu'on ne peut résumer » nous dit Hanna Abi Ramia, ainsi que les formules, les images et les symboles spécifiques à chaque conte et à chaque culture (le caroubier par exemple que l'on retrouve dans quelques contes) qui aident le conteur, à son insu peut-être, à se rappeler les contes qui lui ont particulièrement plu.

II.5. Données et interprétation

Les propos des seize conteurs rencontrés ont enrichi à la fois l'étude et la rédaction de ce chapitre. Toutefois, dans un souci de lisibilité pour le lecteur, nous pensons que certaines données seraient plus facilement repérables dans des tableaux récapitulatifs. Notre intention n'est toutefois pas de réduire nos conteurs à de simples noms ou statistiques. Ces quatre tableaux, accompagnés de quelques explications, permettent d'apporter des informations personnelles sur les conteurs, des informations sociales et professionnelles ainsi que leur opinion sur leur rôle à travers les contes et le contage. Les données ne prennent en compte que les seize conteurs que nous avons personnellement rencontrés, Samia Salloum ne nous ayant donné que le peu d'informations qu'elle avait sur les conteurs de son corpus, ils ne peuvent être inclus dans ces tableaux.

Nos conteurs sont équitablement partagés entre hommes et femmes, contrairement aux conteurs de Samia Salloum qui sont majoritairement des femmes.

Il est vrai que la majorité de nos conteurs viennent de la région du Mont-Liban, région où nous avons résidé. Mais les conteurs rencontrés par Samia Salloum viennent de différentes régions et villages. Ainsi, elle a collecté de nombreux contes dans le nord du Liban, dans différents cazas⁴³ : à Donniyé, dans le Akkar et à Tripoli. Elle a également été dans le sud du

⁴³ Départements libanais.

Liban et dans la région du Chouf. En regroupant les conteurs des deux corpus, nous pouvons dire que toutes les régions du Liban sont représentées, même si inégalement (voir Carte 1).

Tableau 1 : Informations personnelles

Nom	Prénom	Sexe	Date de naissance	Lieu de naissance	Lieu de résidence
Ammanouïl	Hanné	F	1926	Jbeil	Annaya
Assaf	Hasan	M	1950	Kfardenis	Kfardenis
Abi Ramia	Hanna	M	1941	Ehmej	Ehmej
Chami	Maxime	M	1984	Jbeil ⁴⁴	Jbeil
Chmays	Fawzié	F	1931	Makné	Beyrouth
El Terrasse	Khaled	M	1925	Kfardenis	Kfardenis
Fadel	Marina	F	1925	Lehfed	Lehfed
Hamdar	Zaynab	F	1940	Baalbeck	Béchtlidé
Jabre	Yassine	M	1951	Bouaréj	Kfarhatta
Qoteich	Abdellatif	M	1938	Aynata	Beyrouth
Mikhaël	Issam	M	1943	Barbara	Barbara
Rouhana	Hanné	F	1926	Amchit	Amchit
Yazbek	Samira	F	1937	Hsarat	Hsarat
Yazbek	Eliès	M	1924	Hsarat	Hsarat
Zoghaïb	Barbara	F	1946	Amchit	Amchit
Zoghaïb	Fadia	F	1959	Amchit	Jbeil

Le tableau 2 et la figure 1 ne prennent en compte que les conteurs que nous avons nous-mêmes rencontrés. Mais si nous y ajoutons les conteurs rencontrés par Samia Salloum

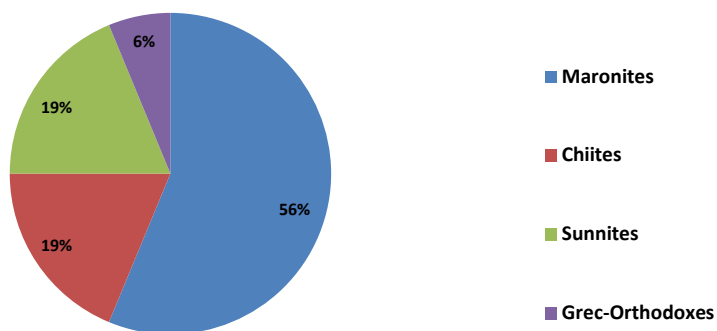
⁴⁴ Il nous signale toutefois que ce conte était raconté par son arrière-grand-mère qui habitait le même département, mais dans un village de montagne, Aïn El Ghouaybeh.

également, la confession druze devra alors être rajoutée. Samia Salloum a en effet rencontré des conteurs grecs-orthodoxes et sunnites majoritairement, puis quelques conteurs maronites, druzes et chiites. N'ayant pas le nombre exact de conteurs, nous ne pouvons les inclure dans le calcul des pourcentages réalisés.

Tableau 2 : Informations sociales

Nom	Prénom	Religion	Profession	Alphabétisation
'Ammanouïl	Hanné	Maronite	Femme au foyer/ Couturière/ A aidé son époux dans la gestion de l'hôtel	Illettrée
'Assaf	Hasan	Sunnite	Instituteur	Lettré
Abi Ramia	Hanna	Maronite	Tailleur de pierres/ possède aujourd'hui une usine de taille.	A fait l'école élémentaire. Sait lire.
Chami	Maxime	Maronite	Artiste : sculpteur, dessinateur, chanteur.	Lettré
Chmays	Fawzié	Chiite	Femme au foyer	Illettrée
El Terrasse	Khaled	Sunnite	Agriculteur	Illettré
Fadel	Marina	Maronite	Femme au foyer	Lettrée
Hamdar	Zaynab	Chiite	Femme au foyer/ Couturière	Illettrée
Jabre	Yassine	Sunnite	Instituteur/ aujourd'hui fonctionnaire à la Mutuelle des fonctionnaires	Lettré
Qoteich	'Abdellatif	Chiite	Haut fonctionnaire/ enseignant	Lettré
Mikhaël	'Issam	Orthodoxe	Ancien pompier	Lettré
Rouhana	Hanné	Maronite	Femme au foyer	Illettrée
Yazbek	Samira	Maronite	Femme au foyer	Illettrée
Yazbek	Eliès	Maronite	Ouvrier agricole	A fait l'école élémentaire. Sait lire.
Zoghaïb	Barbara	Maronite	A été pendant quelques années institutrice d'arabe	Lettrée
Zoghaïb	Fadia	Maronite	Professeur de musique	Lettrée

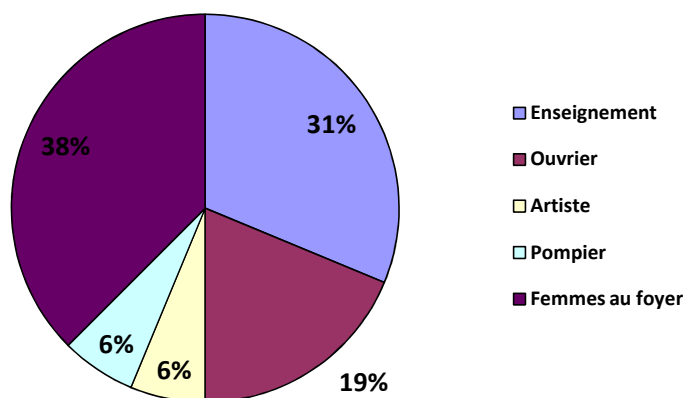
Figure 1 : Les confessions représentées



Toutes les femmes au foyer que nous avons rencontrées ont longtemps pratiqué des travaux de couture principalement, mais également d'autres tâches, réservées généralement aux femmes, comme la confection du pain sur le sãġ⁴⁵.

Quant aux conteurs rencontrés par Samia Salloum, une majorité d'entre eux sont des ouvrières agricoles.

Figure 2 : Les métiers représentés



Nous remarquons dans le Tableau 3 que, dans la majorité des cas, le répertoire est d'origine familiale ou du moins villageoise. Les contes ont été transmis indifféremment par

⁴⁵ Four à pain oriental. Il s'agit d'une tôle convexe sur laquelle on posait la pâte à pain, finement étalée. Sous le sãġ, traditionnellement, brûlaient des buches de bois. Nous trouvons aujourd'hui des sãġ au gaz ou à l'électricité.

père, mère ou grands-parents. Mais les contes qui ont été transmis par un homme conteur connu du village sont différents des contes racontés par les femmes. Ainsi, nous le verrons, il y a une différence entre les répertoires de Khaled El Terrasse, Eliès Yazbek et Hanna Abi Ramia, qu'ils ont acquis d'après des conteurs connus dans les villages et les autres conteurs, ayant des répertoires plutôt « féminins », même si parfois ceux-ci étaient contés par le père. Hanné Ammanouïl explique : « Mon père connaissait beaucoup d'histoires. Il nous les racontait tous les soirs avant de nous coucher. J'avais 8 ou 10 ans. Nous attendions son retour des champs pour venir auprès de nous et commencer un conte qu'il ne finissait pas toujours le soir même ; il le continuait le lendemain. Ses histoires, c'est mon grand-père qui les lui a racontées. C'est normal, dans notre milieu paysan, que ce soit le père, car la femme travaille encore le soir à préparer les repas, etc... Alors que l'homme qui a travaillé toute la journée dans les champs vient le soir se reposer et divertir ses enfants. »

Souvent, les conteurs connus dans leur village l'étaient parce que leur père était connu comme conteurs. Khaled el Terrasse était le plus connu dans son village et tout le monde s'accorde à dire qu'il était un aussi bon orateur que son père. Hanna Abi Ramia : « Nous étions une dizaine à savoir conter, mais j'étais le plus connu pour ça⁴⁶, peut-être parce que je l'ai hérité de mon père qui était un célèbre conteur. Lorsque je racontais mon histoire, il y avait, en effet, le silence total, l'écoute parfaite. C'était comme à l'église, comme si on priait ou qu'on récitait le chapelet ». Ils considèrent presque tous que ce qu'ils ont reçu est un héritage et ont tous plus ou moins tenté de le retransmettre. Hanné Ammanouïl et Issam Mikhaël nous ont tous deux dit que leurs enfants ont pris la relève.

⁴⁶ Il est certain que ce que nous dit le conteur est exact, puisque au village, lorsqu'on demandait à rencontrer quelqu'un qui sache raconter des histoires, tout le monde nous indiquait Hanna Abi Ramia.

Tableau 3 : Origines du répertoire

Nom	Prénom	Nombre de contes	Origines du répertoire
Ammanouïl	Hanné	1	Son père qui les tenait lui-même de son père.
Assaf	Hasan	5	Les tient de sa mère qui les tient elle-même de sa mère.
Abi Ramia	Hanna	10	Son père qui était conteur connu dans le village. D'autres conteurs du village. Deux contes qu'il tient d'un livre qui avait appartenu à son grand-père. Nous n'avons pas pu le voir, il a été brûlé lors d'un incendie.
Chami	Maxime	1	Son père qui les tient lui-même de sa grand-mère, Jalilée Chami né en 1890.
Chmays	Fawzié	3	Ses grands-parents. Mais un des contes lui a été raconté à partir d'un livre et elle l'a retenu par cœur puisqu'elle ne sait pas lire.
El Terrasse	Khaled	3	Son père qui était un conteur connu dans le village.
Fadel	Marina	5	Un voisin du village qui allait souvent écouter les Ḥakawātīs à Beyrouth. Mais il est peu probable que les contes qu'elle nous a contés soient des contes de Ḥakawātī.
Hamdar	Zaynab	2	Sa mère.
Jabre	Yassine	4	Son père, né en 1927, qui les tenait de sa mère, née en 1887, qui les tenait elle-même de ses parents.
Qoteich	Abdellatif	3	Sa mère qui les tenait de sa mère.
Mikhaël	Issam	1	Sa grand-mère maternelle.
Rouhana	Hanné	3	Orpheline de mère dès l'âge de 9 ans, elle allait chez un voisin connu dans le village. Il y avait là trois conteurs. Il semblerait qu'elle n'ait appris que le répertoire de l'un d'eux, Bou Khattar, qui était très lent et racontait ses histoires sur plusieurs nuits. L'autre, Bannoura, avait un débit très rapide et ses histoires étaient courtes. Quant au dernier, Bou Moussi, il ne venait que de temps en temps, et chantait les épopées arabes, les <i>sīyar</i> , notamment, <i>sīrat al Ẓīr</i> , dont elle ne garde aucun souvenir.
Yazbek	Samira	2	Sa grand-mère.
Yazbek	Eliès	5	Les vieux conteurs de son village quand il avait 10 ans. Un collègue, ouvrier syrien, qui lui contait les <i>Mille et une nuits</i> , à l'âge de 40 ans. Il n'en a retenu aucun.
Zoghaïb	Barbara	2	Sa mère et surtout son grand-père.
Zoghaïb	Fadia	2	Sa mère, qui tenait elle-même ses contes de son beau-père, Bou Khattar, conteur connu dans le village.

Nous remarquons que le but du contage de ces conteurs est souvent le même. Pour certains, il s'agit uniquement de distraire et d'amuser les auditeurs, pour d'autres, qui ont eu un public d'enfants, ils souhaitent leur montrer un bon exemple de conduite. Les contes sont pour eux une façon d'éduquer, d'apprendre la morale et parfois, d'éloigner les enfants des mauvaises fréquentations ou des jeux dangereux. Seule Fawzié Chmays nous montre le pouvoir du conte, de l'évasion et de l'oubli de soi, quand elle utilise le contage pour faire oublier la douleur à ses enfants malades.

Les conteurs plus âgés, illettrés ou en tout cas, ceux ayant peu été à l'école, ne cherchent pas à commenter leurs contes. Pour les hommes, il s'agit avant tout de distraire le public, souvent constitué d'adultes : Khaled El Terrasse et Eliès Yazbek.

Les conteurs moins âgés ou lettrés cherchent une morale à leurs contes, cherchent un but éducatif. Ainsi, les instituteurs ont-ils conté à leurs élèves. Abdellatif Qoteich, qui a occupé de hautes fonctions au sein de l'Etat, cherche à justifier ses contes. Il en extrait la morale pour éclairer certains faits actuels. « Aujourd'hui, j'ai une autre raison de les apprécier. Je réalise qu'ils s'appliquent à la société, qu'ils nous montrent des scènes semblables à ce qui se passe dans le monde. Les forts, les héros, et les faibles, victimes des méchants profiteurs, etc... n'existent pas que dans les contes. Il est vrai que dans les histoires merveilleuses nous rencontrons, par exemple, ces êtres irréels que sont les djinns, mais n'y a-t-il pas, dans la société, des hommes que même les djinns n'osent pas approcher ou qui les font fuir ? Si, de nos jours, je raconte encore des histoires c'est dans des circonstances bien précises. C'est lorsque je considère que tel événement ou tel comportement trouvent leur application dans un conte donné. Le conte sert indirectement de modèle ou de solution à tel problème ou à tel comportement. Chaque conte a sa saveur propre et l'occasion dans laquelle il a un rôle à jouer. »

Les femmes ont un répertoire différent des hommes, des contes de « femmes » que l'on conte aux enfants et qui sont d'abord destinés à calmer et endormir les enfants.

Tableau 4 : conteurs et rapport au conte.

Nom	Prénom	Statut du conteur et rapport au conte	But du conte	Conditions du conte et public
Ammanouïl	Hanné	Conteuse occasionnelle, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Divertir les enfants et transmettre un héritage culturel.	Contait à ses enfants surtout quand elle préparait la pâte à pain.
Assaf	Hasan	Conteur actif, ne conte plus depuis de nombreuses années.	But éducatif et culturel. Préservation et transmission du patrimoine.	A conté à ses enfants et à ses élèves à l'école.
Abi Ramia	Hanna	Conteur actif, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Distraire et amuser les enfants mais surtout leur donner des exemples de bonne conduite.	Jeune, il a conté et chanté dans les maisons du village, surtout là où il y avait des jeunes filles de son âge, pour trouver une épouse. Plus tard, il a conté à ses enfants et aux enfants des voisins.
Chami	Maxime	Conteur passif, n'a jamais conté.		
Chmays	Fawzié	Conteuse occasionnelle, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Distraire ses enfants et leur faire oublier la douleur.	A conté à ses enfants, surtout lorsque ceux-ci étaient malades ou hospitalisés.
El Terrasse	Khaled	Conteur actif, ne conte plus depuis quelques années.	Amuser et distraire les gens.	A conté dans sa jeunesse dans de nombreuses maisons du village. Conte à un public adulte parmi lequel se glissent parfois des enfants.
Fadel	Marina	Conteuse occasionnelle, elle est décédée un an après notre rencontre, mais elle contait encore à ses petits-enfants.	Amuser et distraire.	A conté à ses petits-enfants mais n'a pas conté à ses enfants, c'est son époux ⁴⁷ qui s'en occupait.
Hamdar	Zaynab	Conteuse passive, n'a jamais conté ⁴⁸ .		

⁴⁷ Nous n'avons pas pu recueillir les contes de son époux, il était très malade et ne pouvait parler quand nous l'avons rencontré.

⁴⁸ C'est sa mère, aujourd'hui décédée, qui a vécu avec eux et qui a conté à ses enfants. Elle a eu dix enfants et elle « voulais[t] leur donner une bonne éducation et une bonne instruction, [elle] n'avai[t] donc pas le temps de raconter des histoires ».

Nom	Prénom	Statut du conteur et rapport au contage	But du contage	Conditions du contage et public
Jabre	Yassine	Conteur actif, ne conte plus depuis de nombreuses années, mais contera à ses petits-enfants, quand il en aura.	Montrer aux enfants, à travers les contes, de bons exemples de conduite.	A conté à ses enfants et neveux et à ses élèves, pour les calmer, quand il était instituteur.
Qoteich	Abdellatif	Conteur actif, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Le but est la morale, la leçon à tirer de chaque conte.	A conté à ses enfants mais a également participé à la mise en scène de contes avec le théâtre du Ḥakawātī.
Mikhaël	Issam	Conteur occasionnel, n'a retenu que peu de contes, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Amuser et divertir les enfants.	A conté à ses enfants.
Rouhana	Hanné	Conteuse occasionnelle, ne conte plus depuis de nombreuses années.	Calmer et endormir les enfants.	A conté aux neveux et divers enfants avant le mariage et à ses enfants après le mariage.
Yazbek	Samira	Conteuse occasionnelle, ne conte plus depuis de nombreuses années, depuis que ses enfants sont grands.	Amuser, calmer et endormir les enfants. Mais surtout, pour les empêcher d'aller au village à la rencontre de mauvais compagnons.	A conté à ses enfants.
Yazbek	Eliès	Conteur actif, ne conte plus aujourd'hui, mais s'est arrêté il y a quelques années seulement.	Distraire et amuser.	A conté à ses enfants bien sûr mais à beaucoup d'autres personnes. Il est connu. Il a conté à la radio et à la télévision.
Zoghaib	Barbara	Conteuse occasionnelle, a très peu conté et ne conte plus depuis de nombreuses années.	Eloigner les enfants des jeux dangereux.	A conté à ses neveux ou enfants du quartier.
Zoghaib	Fadia	Conteuse occasionnelle, ne conte plus depuis de nombreuses années, a très peu conté.	Pour calmer et endormir les enfants.	A conté à ses enfants et neveux.

Ces conteurs, doués ou non, traditionnels ou non, sont tous des conteurs à part entière. Ils ont, chacun à sa façon et grâce à sa mémoire, contribué à sauvegarder une partie de la tradition orale libanaise. Ils ont marqué ces contes de leur empreinte, de leurs paroles, de leurs gestes et de leur voix. C'est cette empreinte, représentée particulièrement par les gloses, ces didascalies du conte, que nous étudierons dans le troisième chapitre.

Même si certains ont continué à conter jusqu'à assez récemment, nous pensons à Khaled El Terrasse, Eliès Yazbek ou Marina Fadel, ils ont tous conscience de la rareté aujourd'hui et de la valeur de cette partie du patrimoine qu'ils portent en eux. Certains pourtant espèrent conter encore à leurs petits-enfants, alors que d'autres ont déjà transmis leurs contes à leurs enfants qui, à leur tour, ont eux-mêmes conté aux leurs. Cette notion de partage et de transmission de quelque chose de précieux a été exprimée depuis de nombreuses années par les conteurs, peut-être à leur insu, à chaque fois que l'un d'eux prononçait cette célèbre phrase de clôture de la tradition orale libanaise : « Mon histoire je te l'ai contée et dans ta poitrine je l'ai cachée ».

La question de savoir à quels informateurs s'adresser (quand nous en avons encore le choix) est importante pour tout collecteur et peut avoir des conséquences sur son travail. En effet, collecter à partir de rencontres et non d'une sélection préalable des conteurs, suppose chez le collecteur la conviction que chaque personne dans le village ou l'aire étudiée partage la même connaissance, qu'elle soit culturelle ou littéraire, et qu'elle peut à ce titre donner des exemples représentatifs de l'objet de recherche. Cette position suppose alors une vision collective des productions orales, sans auteur individuel. D'autre part, s'adresser uniquement à des conteurs connus et/ou professionnels implique la mise en relief uniquement de certaines catégories esthétiques locales et tend alors à gommer la complexité des systèmes culturels et littéraires dans lesquels plusieurs acteurs, professionnels, occasionnels, passifs participent à des niveaux différents (que ce soit par le statut social, le genre, l'âge etc.). Il est donc important de bien savoir à quels informateurs l'on s'adresse et d'essayer, quand nous en avons encore la possibilité, de s'adresser au plus large choix d'informateurs. Par ailleurs, pour éviter cette vision de la littérature orale comme production collective, nous nous sommes intéressée, comme nous l'avons vu, à chacun de nos conteurs ainsi qu'à leur façon particulière de narrer. Nous voyons donc la nécessité de mettre en évidence « les agents humains » de la collecte. D'une part parce que sans eux et sans leur mémoire précieuse, la collecte serait vaine. D'autre part, parce que la condition sociale et/ou artistique de chaque conteur influence son art et sa manière de narrer.

III. Variabilité, performance et art de la glose

Par son caractère oral, son mode de transmission, ses particularités régionales et culturelles, le conte – et la littérature orale généralement – ne peut qu’être un objet variable. Cette variabilité a été – et continue d’être – étudiée par de nombreux chercheurs sous des angles différents. Nous évoquerons les grandes lignes de la recherche autour de la variabilité du conte sans prétendre à l’exhaustivité, notre but n’étant pas de dresser un tableau de tous les courants ni de tous les chercheurs mais d’exposer les tournants importants de ces recherches pour finir par les études les plus récentes sur la performance. Nous verrons ensuite les manifestations de la variabilité dans notre corpus de contes enregistrés, notamment grâce aux nombreuses gloses liées au contexte dans lequel les performances des conteurs ont eu lieu.

III.1. Aperçu historique

L’intérêt pour l’étude des contes est né en Allemagne au début du XIX^{ème} siècle. Les frères Grimm, après avoir recueilli des contes de la tradition populaire, entreprennent des études initiatrices de nombreuses recherches en Europe sur le genre. Ils ont probablement été les premiers à être attentifs à la variabilité du conte. Leurs recherches sur le conte populaire se font à une époque où les études mythologiques reçoivent une attention particulière dans plusieurs domaines des sciences humaines, dans toute l’Europe. Cette période de politique et de culture nationalistes influence fortement les travaux des frères Grimm. Selon eux, le conte provient des légendes anciennes – provenant elles-mêmes des mythes – et, de plus complexe au départ, il devient de plus en plus simple au fil du temps. Ainsi, pour classer leur matière, ils sont sensibles à deux formes de variantes. D’abord, et dans le contexte évoqué, ils affirment que le folklore est propre à la culture et au peuple qui le produit et leur recueil de contes se conçoit comme de vrai testament de la culture populaire germanique et comme une part de l’héritage de la culture germanique (Dollerup, 1999, p.59). D’autre part, c’est sous un angle génético-historique qu’ils abordent la matière recueillie. Les contes et plus généralement les littératures orales constituent à leurs yeux des survivances des mythes anciens, il s’agit de « mythes dépourvus de leur contenu religieux et destinés à divertir » (Georges, 1990, p.33).

Dans cette optique, le conte le plus complexe, le plus complet était celui qui se rapprochait le plus du conte original. La dégradation était alors causée par le temps, les versions les plus récentes et les plus éloignées des mythes étant les contes collectés les plus simples.

Dans le même sillon que les frères Grimm, Antti Aarne et Stith Thompson voient le conte comme une dégradation d'une forme originelle plus complexe. A la perspective génético-historique, se rajoute la quête des sources, du conte-origine ainsi que, inévitablement, celle de la localisation géographique. L'école géographico-historique voit le jour et permet d'établir des catalogues qui ont le mérite d'élargir la recherche à de nombreux pays au lieu de se borner à des recherches locales et nationales uniquement. De nombreux chercheurs ont par la suite utilisé les outils développés par l'école historico-géographique pour explorer les corpus nationaux. L'élaboration de ces outils (conte-type, motif) devait permettre les études comparatives et ainsi déceler les variantes d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre. Toutefois, ces catalogues, au lieu d'apprécier ces variations, ont au contraire hiérarchisé les contes, créé des versions complètes et idéales de contes-types. Ainsi, les comparaisons se faisaient par rapport au conte-type écrit par les folkloristes et toute variante, moins complète, moins riche était écartée ou considérée incomplète par rapport à lui.

Pour les tenants de ces deux écoles, le conte est une création collective et n'a pas d'auteur particulier. Les contes se créent collectivement à travers la société, la communauté, inventés par elle de façon inconsciente. A ce titre, on recherche, la version idéale, originelle de chaque conte.

Dès le début du XX^{ème} siècle, cette démarche est contestée par ceux qui estiment que les contes, les chants, les légendes sont des créations individuelles, reprises par la société. Ces chercheurs se trouvent surtout dans des pays où le contage est encore vivant, notamment en Russie. Une autre orientation voit le jour et met le conteur au centre de la production orale. Jakobson, pour sa part, met l'accent sur le talent, sur la performance du conteur et non sur l'originalité de ce qui est narré. Le folklore est selon lui un langage spécialisé qui ne peut être dit que par des performeurs de talent. Ainsi chaque conteur opère un tri, organise son récit en fonction de son auditoire, le conte ne peut donc se réduire à son modèle écrit.

Le structuralisme et surtout les travaux de Propp constituent un nouveau tournant dans la redéfinition des travaux sur le conte et sa variabilité. Comme on le sait, Propp dans *La Morphologie du conte* s'est appliqué à dégager les éléments structuraux du conte et ainsi à définir et isoler, dans le conte merveilleux, les éléments variables des éléments non variables, qu'il appelle les fonctions. Ces fonctions pourront ainsi, quelle que soit l'origine ou le contenu du conte, circonscrire le canevas du conte merveilleux.

Ensuite, du XX^{ème} siècle à nos jours, de nombreuses études différentes ont tenté de démontrer la variabilité du conte. Nous nous devons d'évoquer les travaux de Lévi-Strauss et Dumézil qui démontrent la transformation des mythes en récits ou de Greimas, qui s'inspire de Propp et de Lévi-Strauss, pour dégager les caractéristiques invariantes des épreuves dans le conte populaire. Mais les études structuralistes de Hymes ou de Lévi-Strauss se rendent compte du changement opéré dans la direction des recherches autour de la tradition orale, changements annoncés par Lévi-Strauss dans « De la fidélité au texte » :

[...] L'analyse structurale que Hymes appellerait probablement théorique puisqu'il lui oppose son « structuralisme pratique », et que je qualifierais plutôt de comparative, peut seule dégager ces éléments communs –« commonalities » de Dell Hymes – qui constituent la matière première livrée par la tradition à l'artiste créateur. A défaut de connaître la nature de ce matériau et ses contraintes spécifiques, on ne pourrait évaluer justement la façon dont l'artiste l'élabore, le degré de liberté dont il jouit, les limites qu'il ne peut franchir. Mais il est vrai aussi que des transformations indépendantes des goûts et de la volonté du conteur, induites par les caractères du milieu dans lequel a pris forme et s'est développée une culture particulière, risquent d'échapper en partie au mythologue s'il ne reçoit pas l'aide du linguiste pour élucider le sens précis de certains termes et savoir, avant de commencer l'analyse, ce que dit exactement le mythe. (Lévi-Strauss, 1987,p.131)

III.1.1. Etudes sur la performance

Ces études folkloristiques et structuralistes, notamment les classifications menées ces derniers siècles ont certes permis de définir les éléments invariants des contes, de trouver par comparaison les variantes de chaque type de conte mais, la majorité d'entre elles se sont uniquement focalisées sur le texte, sur une réduction scripturaire qui ne prenait pas en compte l'oralité et les interventions des conteurs ou de l'auditoire. L'intérêt résidait alors dans l'*histoire*¹ et non dans le *discours*², dans le *texte* et non dans l'*œuvre*³. En effet, les premières théories du mythe ou du conte-origine postulent que la littérature orale est simple et directe, qu'elle n'a pas été contaminée par les gloses, les digressions et les complexités des littératures

¹ Au sens de Benveniste : récit d'évènements.

² Qui comprend la performance narrative lors du processus de communication, ainsi que la relation entre l'énonciateur et l'auditeur.

³ Nous empruntons ces termes à Paul Zumthor qui les définit dans *Poésie et vocalité au Moyen-Âge* : « on appellera texte la séquence linguistique constituant le message transmis. On pourra en parler dans les termes généralement adoptés par les théoriciens de la littérature, à condition de ne point perdre de vue que le texte est seulement l'un des aspects de l'objet étudié. L'œuvre sera ce qui est poétiquement communiqué, ici et maintenant : des sonorités, des mots et phrases, des rythmes, des mouvements, des éléments visuels et situationnels. La notion d'œuvre embrasse la totalité des facteurs de la performance. Du texte, la voix, en performance, tire l'œuvre. Celle-ci est donc essentiellement « monstrative » ». (Zumthor, 1994, p. 28)

écrites. La tendance suivante a été de faire du folklore une science, de considérer « objectivement » les textes collectés et transcrits. C'est la raison pour laquelle les contes recueillis et rédigés se trouvent dépourvus de tout commentaire, du contexte dans lequel ils ont été collectés. Enfin, si l'on considère les catalogues nationaux et internationaux, ils ne présentent que des résumés de l'intrigue et délaissent le contexte, le conteur et les commentaires. (Babcock, 1977, p.64)

Ce n'est donc qu'à retardement que l'on s'est rendu compte que le souffle de la transmission était surtout dans l'art du conteur qui par son dire, par ses choix et son vécu participe largement à la variabilité du conte. Les variations d'un conteur à l'autre, d'une communauté à l'autre sont aussi révélatrices de sens que le texte lui-même.

I consider it is necessary to emphasize that tales collected in communities where they are alive are essentially different from those found in archives...Instead of exhibiting a linear plot flow, the tales I collected were full of digressions; their structures was neither linear nor simple. On the contrary, I found cluster-like structures in many of them... (Nagy, 1984, p.231)

C'est avec les études sur la performance (*performance-centered studies*) notamment avec Bauman aux Etats-Unis et Geneviève Calame-Griaule en France que tous les aspects de la littérature orale seront, peu à peu, pris en compte. La définition française de ce terme suggère l'exploit, l'exercice en vue d'un achèvement. Toutefois, c'est la définition anglaise qui est surtout à prendre à compte. Emprunté à la dramaturgie par les ethnologues anglo-saxons, « performance » peut être situé par rapport à la notion de réception, c'est le moment où « l'énoncé est réellement reçu » (Zumthor, 1994, p.26).

La performance du conteur est donc la façon dont il communique son histoire à son auditoire. Elle prend en compte tous les modes d'expression et de communication et est intimement liée au contexte, à la vie du conteur, à sa culture. Bauman dans *Story, Performance and Event* la définit ainsi:

I understand performance as a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display. It is also offered for the enhancement of experience, through the present appreciation of the intrinsic qualities of the act of expression itself. Performance thus calls forth special attention to and heightened

awareness of both the act of expression and the performer. Viewed in these terms, performance may be understood as the enactment of the poetic function, the essence of spoken artistry. (Bauman,1999,p.3)

Geneviève Calame-Griaule se propose d'analyser à la fois le texte et le contexte dans la littérature orale se rapprochant ainsi des études sur la performance. Le conteur, l'auditoire, les éléments spatio-temporels mais aussi les gestes, les silences sont alors relevés et analysés pour situer le texte par rapport à son contexte. Elle définit le contexte comme comprenant « des données telles que l'environnement naturel, la culture matérielle, l'organisation sociale et religieuse, mais aussi la vision du monde, qui est l'interprétation par le groupe humain de la réalité qui l'entoure » (Calame-Griaule, 1990, p.121).

Le conte est-il donc une création individuelle ou collective ? Les deux, à notre avis : le conte est une création individuelle dans la mesure où chaque conteur le façonne selon son art mais il n'en demeure pas moins qu'il devient collectif une fois qu'il est transmis et reproduit oralement, qu'il devient vivant au cœur d'une communauté, d'une société, d'une culture... Sa survie d'ailleurs dépend de cette reproduction et de son intégration au sein du groupe. De nombreux contes ont pu disparaître des sociétés à cause de la censure de cette dernière. D'autres ont évolué, à cause des changements dus aux facteurs historiques par exemple. D'autres changements, plus directs sont quant à eux liés au performeur lui-même. Nous pensons donc que la variabilité est un des éléments permettant à la fois l'évolution mais aussi la permanence de la littérature orale.

III.1.2. Variabilité et performance

Les nombreux genres de littérature orale (contes, mythes, anecdotes, légendes, proverbes et ainsi de suite) sont non seulement différents les uns des autres mais peuvent également présenter des transformations au sein du même genre. Ces mutations, visibles dans des occurrences d'un même thème, et appelées variations, sont bien entendu le résultat du mode de transmission de cette littérature. Ce mode de transmission garantit la continuité de la tradition orale et est principalement assuré par la mémoire de certains transmetteurs. Bien que, généralement, ceux-ci s'efforcent de reproduire les contes tels qu'ils les ont entendus, il est indéniable qu'un conte ne ressemble jamais à un autre et ce, pour plusieurs raisons qu'il faut désormais considérer. Ainsi, un chercheur qui a l'occasion de collecter des contes performés directement devant lui devra être attentif à plusieurs facteurs :

- Le conteur, sa personnalité, son statut social, ses genres préférés qui laissent forcément des traces dans ses narrations. Critères auxquels il faut ajouter la gestuelle, les mimiques, les différentes façons de parler, les intonations, les bruitages, et nous obtiendrons « le style oral » du conteur.
- Les auditeurs présents lors de la performance et le rôle qu'ils jouent à la fois lors du contage et dans les choix du conteur.
- La place du contage dans le discours, ainsi que les différentes interruptions dans la narration, subies ou voulues par le narrateur.
- La place du chercheur lui-même. En effet, il est fort probable que le conteur modifie son contage en fonction de ses auditeurs. Ainsi, l'auditoire traditionnel du conteur connaît déjà non seulement les contes narrés mais également les pratiques et les coutumes décrites dans la narration ou toute autre allusion familière à l'environnement du conteur et de ses auditeurs traditionnels. Quand le chercheur est un des auditeurs, il ne faut pas oublier que sa présence participe à la variabilité du conte puisque l'énonciateur va, en fonction de la place du chercheur et de sa connaissance du milieu, modifier son propos en s'adressant également à lui. En fonction du statut du chercheur, de sa maîtrise ou non de la langue des conteurs, du temps qu'il a passé auprès d'eux, l'interaction peut changer, il faut la prendre en compte.

Ce sont ces éléments qui constituent en partie le contexte (conteur, auditeurs, déroulement de la séance du contage, collecteur, outil de collecte, accompagnateur, le pays et la langue, etc.) dans lequel le conte est dit. Pour étudier la performance, il faut considérer à la fois le texte et le contexte. Le contexte influe sur le contage et participe à la variabilité du conte. Toutefois, les études du contexte décrit par les ethnologues francophones qui ont fait dans les années 1950-1970 de nombreuses collectes sur le continent africain notamment sont, à notre sens, à nuancer par rapport à notre collecte. Si le contexte est tout aussi important, il est clairement bien différent d'une société où le contage est encore vivace et correspond à des rituels à une société où le contage traditionnel est en perdition et n'est plus ritualisé. En effet, il n'est pas question, ici, de décrire des séances de contage traditionnelles, de même que l'auditoire « traditionnel » n'est plus présent dans la majorité des cas. Il ne s'agit donc pas de décrire des rituels ni des codes de contages mais des séances provoquées. Nous ne répèterons pas ici les conditions dans lesquelles les séances ont été enregistrées, déjà décrites dans les

chapitres précédents⁴.

La variabilité peut se manifester de plusieurs manières dans les contes. D'une part à travers le nombre infini de sujets et thématiques à disposition des conteurs qui jonglent avec pour former leurs contes, d'autre part, à travers la performance du conteur et ses interventions subjectives lors du contage.

III.1.3. Les thématiques du conte

L'analyse du contenu même, celle qui concerne les thématiques du conte, sera expliquée dans cette partie mais sera traitée plus longuement dans la deuxième partie de ce travail. L'analyse du contenu comprend les variations d'énoncés sur un même thème. Le thème d'un conte donné peut être constitué de plusieurs épisodes qui eux-mêmes sont formés par différents motifs (la plus petite unité du conte, selon Thompson). Un conte, tel que les contes d'animaux par exemple, peut-être constitué par un seul épisode mais le traitement de ce même épisode peut être présenté différemment par plusieurs conteurs. Il faut, pour déceler cette variation, comparer un même conte-type raconté par plusieurs conteurs soit dans un même pays, soit dans plusieurs pays. Dans ce cas-là, la performance du conteur est certainement à prendre en compte mais il est nécessaire d'inclure le contexte culturel du conteur, y compris au sein d'un même pays. C'est cette analyse comparative qui donne naissance aux catalogues de classement des contes (Aarne, Thompson et Uther, Ténèze et Delarue, Hasan El-Shamy...) et étudie le traitement d'un même conte par différents conteurs ainsi que ses récurrences nationalement et internationalement.

Cette variabilité des thèmes comprend également la réorganisation de la matière par chaque conteur. Un thème peut être ainsi agrémenté d'un autre ou uniquement de motifs différents en fonction du conteur. Il peut emprunter des épisodes à d'autres conteurs ou d'autres contes de son répertoire. Il s'agit là d'une production intertextuelle. Il est presque impossible de la définir sans connaître tout le savoir du conteur et de la communauté. Cette variabilité est possible grâce à la

souplesse morphologique [qui], sans affecter les schémas narratifs fondamentaux, permet de produire des récits nouveaux loin de toute reproduction mécanique. (Fabre et Lacroix, 1979, p.52).

Ces ajouts de motifs, d'épisodes qui constituent un des volets de la variabilité (nous ne

⁴ Dans le premier chapitre, voir les parties concernant les rencontres ainsi que le public présent (I.2.5), pour la définition des conteurs, voir le second chapitre (II.1. 3 ou II.3).

traitions pas encore de la variabilité concernant les gloses, les éléments paralinguistiques, le style du conteur etc.) ne sont pas automatiques et ne font que complexifier la structure du conte sans en modifier l'axe principal. Prenons par exemple le conte-type de Blanche-Neige, un des contes les plus connus, notamment grâce à Walt Disney. La description type de ce conte est celle de la version la plus connue, la version des frères Grimm. Ce conte existe pourtant dans de nombreux pays, européens et non-européens, où il est traité différemment par les conteurs, même si la trame définissant le conte-type est toujours reconnaissable : une jeune fille éloignée du domicile parental trouvera des frères adoptifs qui ne pourront pas la protéger de la méchanceté d'un adversaire (généralement sa belle-mère). Elle tombe en léthargie et ne se réveille que pour épouser son prince. C'est en ce sens que la notion de type peut être discutable car elle considère tous les contes qui s'écartent des modèles types comme des versions irrégulières ou « contaminées »

Toutefois, il ne faut pas confondre variabilité et changement historique. En effet, certains motifs, voire certains contes, peuvent complètement disparaître d'une société en raison de la censure de celle-ci par exemple. Ainsi, un texte B succédant à un texte A ne reprendra pas tous les éléments de ce texte A et transmettra ces différences au texte C. Ce changement historique est unidirectionnel. Toutefois, la variabilité n'est pas définitive. Un texte C peut ainsi reprendre des éléments d'un texte A ignorant les changements du texte B pourtant le précédant. En d'autres termes, la variabilité, au sein d'un même conte-type n'engendre pas un changement de thème (même si elle peut engendrer des changements connotatifs par exemple), dans ses grandes lignes, c'est pour cela que dans les catalogues, internationaux ou nationaux, des multitudes de variantes collectées sont rattachées au même conte-type (Jason, 1990, p. 420). Reprenons notre exemple de Blanche-Neige : la jeune fille éloignée du domicile parental peut rencontrer sept nains ou quarante ogres ou dix voleurs qui l'adopteront simplement à sa demande ou en mélangeant leur sang etc. Si les motifs sont différents, en fonction du conteur, de sa culture, la trame narrative reste la même : la jeune fille est adoptée par des frères.

En tout cas, ces transformations, qu'elles soient historiques ou culturelles, assurent la permanence de la tradition orale. Elles peuvent résulter de changements sociaux comme la modernisation par exemple. Ces transformations, résultant de changements sociaux, sont longues et généralement pérennes. D'autres transformations, plus directes, sont quant à elles, dues au talent du conteur et à la place de l'auditoire. Ainsi, le conteur reprend dans ses contes un savoir transmis depuis de nombreuses générations auxquels il peut ajouter et même soustraire (volontairement ou involontairement : oubli) sa propre version du conte. A ce

savoir se joignent, de conteurs en conteurs, d'époque en époque, les changements historiques et des direx identitaires, sans oublier les performances propres à chaque conteur. Chaque conte est donc chargé d'éléments anciens et nouveaux.

Par ailleurs, il est possible d'enregistrer un même conteur à des années d'intervalle en lui demandant de raconter le même conte à chaque fois. Nous supposons que la comparaison de tous ces enregistrements mettrait en avant des éléments variables, qui ne reviennent que dans certaines variantes du conte et des éléments fixes qui eux, seraient forcément présents lors de toutes les séances enregistrées. Cette variabilité dépend à la fois de l'auditoire présent, des liens développés entre le chercheur et le conteur au fil des années et du parcours de vie du conteur. C'est donc le contexte qui va déterminer les gloses. Le conteur ne risque-t-il pas de raccourcir, résumer son conte car celui qui l'interroge le connaît déjà ? Nous sommes tentée de répondre par la négative, le plaisir du conte étant justement dans la répétition, toutefois, il est probable que certaines explications et descriptions seront raccourcies voire supprimées.

III.2. Interventions du conteur

Ce sont surtout les commentaires des conteurs qui nous intéressent et que nous tentons de dégager. Conter comprend une grande part d'improvisation. C'est cette improvisation que nous avons essayé de séparer de la narration « propre », du conte-original, c'est-à-dire de la narration qui réfère à l'histoire elle-même. Nous distinguons trois niveaux dans la narration : la narration propre qui réfère donc à l'histoire elle-même (et qui n'est pas étudiée dans ce chapitre), la méta-narration qui réfère aux commentaires des conteurs sur la narration elle-même ou sur le genre et enfin la para-narration qui concerne tous les éléments subjectifs, personnels, linguistiques ou non, rajoutés par les conteurs.

Nous avons la chance de travailler sur un corpus oral vivant, en action et non sur une réduction littéraire. Le caractère discursif, vivant du conte en situation est ainsi préservé. L'intervention du conteur dans les contes, sa part de subjectivité dans la narration et l'énonciation, sa performance seront étudiées.

L'énonciation du conte est l'acte qui fait passer le récit mémorisé de l'existence virtuelle à la communication. Cette énonciation n'est pas à chaque fois identique, l'une des caractéristiques du conte oral étant précisément une grande labilité du message final, appuyée sur une constante relative des structures. (Fabre et Lacroix, 1979, p.51)

Les gloses, commentaires et interventions du conteur dans sa narration, participent à la

fois du contexte, de la variabilité et du style oral de chaque conteur. Dans la mesure où nous avons dix-sept conteurs, que la plupart d'entre eux n'ont été rencontrés qu'une fois et n'ont conté qu'un seul conte, il n'est pas évident de dégager leur style. Nous avons relevé toutefois les interventions les plus fréquentes que plusieurs conteurs avaient en commun (comme les comparaisons avec les temps anciens par exemple) ainsi que les particularités les plus pertinentes de certains conteurs.

La présence du conteur apparaît à travers son discours bien entendu et ses paroles rapportées mais aussi à travers sa langue et son style. N'oublions pas les manifestations, autre que textuelles, de l'énonciation telles que ses gestes et sa voix, la façon dont il s'approprie le texte etc. L'analyse du contexte nous éclaire sur de nombreuses stratégies du contage. La gestuelle, l'occupation de l'espace, la voix et l'intonation seront moins étudiées que le texte lui-même mais elles seront aussi nourries que possible. En effet, comme nous ne disposons pas d'un enregistrement vidéo⁵ nous ne pouvons pas réaliser une étude détaillée de la gestuelle et de l'occupation de l'espace. La voix et l'intonation seront décrites dans certains cas (changements de ton, de volume ou de rythme par exemple) qui nous paraissent suffisamment importants pour les signaler. Mais commençons par les variations relevant de l'actualisation contextuelle de l'énoncé.

III.2.1. Actualisation contextuelle de l'énoncé :

La variabilité du conte se trouve certes dans l'énonciation mais également dans l'énoncé lui-même. En effet, le conteur peut choisir d'actualiser son propos en fonction, ici, du contexte. Ces choix se font dépendamment de l'auditoire présent (enfantin ou adultes, hommes ou femmes...), du genre qui est demandé au conteur (devinettes, contes merveilleux, poésie populaire...) et parfois même en raison de changements dans la vie du conteur : celui-ci peut décider, suite à un événement marquant, de ne conter que des contes religieux ou moraux par exemple, laissant de côté les anecdotes ou les contes divertissants.

Nous ne pouvons dire si les conteurs que nous avons rencontrés nous ont livré l'intégralité de leur répertoire ou s'ils ont opéré des choix. D'abord, la mémoire est un facteur à prendre en compte. Il est fort probable, en ce qui concerne certains conteurs jadis renommés et n'ayant plus conté depuis de nombreuses années, qu'ils aient perdu une partie de leur répertoire. Il est possible que des rencontres répétées aient pu raviver leur mémoire.

⁵ Voir chapitre 1.

Toutefois, ces rencontres n'ont pu avoir lieu dans le cadre de cette étude mais sont envisagées dans le futur proche.

Mais, vu le nombre limité de contes racontés par conteur, nous pensons qu'il n'y a pas eu réellement de choix opéré et qu'ils nous ont effectivement livré tout ce qu'ils connaissaient, leur répertoire s'étant amenuisé avec le temps et l'absence de contage. Il est toutefois possible que certains conteurs aient choisi de ne nous livrer qu'une part infime de leur répertoire sans que nous ne le sachions. Reste bien entendu le problème de la compréhension par les conteurs de notre définition de l'objet de recherche⁶. Il est possible que certains conteurs connaissant peut-être des devinettes, des chants, des proverbes...se soient limités aux contes ou à la définition que nous leur avons donnée, gardant pour eux tout ce qu'ils connaissaient d'autre du folklore libanais.

Hanna Abi Ramia est le conteur au plus grand répertoire – c'est la raison pour laquelle il sera souvent cité — et nous l'avons rencontré à deux reprises. Le premier soir, il a conté devant un auditoire « traditionnel » (parents, voisins) et a délibérément choisi, pour commencer, deux « petites histoires⁷ » nous dit-il, connues par toutes les personnes présentes, sauf nous-même. S'excusant de « ces petites histoires », il a prétexté nous les raconter pour les éliminer, pour savoir exactement le genre de contes que nous cherchions. En réalité, il nous a raconté que, dans sa jeunesse, quand il participait avec d'autres jeunes du village à des veillées, ils commençaient traditionnellement par des petites histoires, des anecdotes, des devinettes avant de conter des histoires plus longues et complexes. Nous supposons donc qu'il a souhaité conserver cet agencement de son répertoire. « Tu pourras les effacer, ce n'est pas grave. Nous commençons par celles-là » nous dit-il. Par ailleurs, lors de notre deuxième rencontre et bien qu'il ait noté sur un papier les titres des histoires qu'il allait nous livrer, nous avons remarqué que les contes ne se suivaient pas au hasard du morceau de papier sur lequel ils étaient notés, mais que le conteur alternait, quand il en avait l'occasion, des « petites histoires » avec des contes plus complexes. « Maintenant, on va raconter l'histoire...du vizir et du roi, ou plutôt on va raconter...le renard ! Le renard et l'escargot. Tu en as déjà entendu parler ? » choisit-il au fur et à mesure des titres qu'il lit. Il finit par un conte sur l'infidélité d'une femme. Il est certain que Hanna Abi Ramia a gardé ce conte pour la fin de notre séance de contage en se demandant s'il allait le conter ou non. Parler d'infidélité conjugale devant une jeune femme comme nous-même, ne connaissant finalement que très peu le conteur, peut

⁶ Définition vue dans le premier chapitre (I.2.1)

⁷ En réalité, des mémorats. Pour une définition de ce terme, nous renvoyons au chapitre traitant du classement de nos contes.

s'avérer déplacé au Liban. Mais le conteur a estimé probablement qu'après deux rencontres, il nous connaissait assez pour se le permettre et a dû juger que le propos ne serait pas déplacé ou mal interprété surtout en présence de notre père, qui était également notre accompagnateur chez certains conteurs, durant la séance de contage. D'ailleurs, la gêne du conteur est perceptible : « ce n'est pas grave, on peut laisser passer une histoire comme ça ». C'est le conte pour lequel il glose le plus longuement avant de commencer et pour lequel il cherche une morale pour justifier l'avoir conté.

Il est également le seul conteur à avoir émis une condition avant de conter : il ne souhaitait pas raconter des histoires « avec magie et autre ». En connaissait-il ? Les a-t-il volontairement dissimulées et pour quelles raisons ? Nombreuses questions auxquelles nous n'avons pas les réponses. Il est certain toutefois que par magie, il n'entendait pas le merveilleux puisqu'il nous a raconté des contes merveilleux, sans l'intervention toutefois d'éléments magiques. Un de ses mémorats⁸ comporte des éléments surnaturels religieux. Le héros, grâce à une ruse, réussit à faire le signe de croix pour faire fuir des djinns. Il nous semble – au vu de la réaction des personnes présentes : « c'est vrai ! » – que le conteur fait une nette différence entre la magie qu'il refuse d'évoquer dans ses contes et le surnaturel religieux en lequel il croit volontiers. Ainsi, cette histoire met en scène le grand-père du conteur à qui cette histoire est réellement arrivée, comme il le sous-entend, et qui a été sauvé grâce à des signes religieux chrétiens, dans un milieu fortement croyant.

D'autres conteurs, à cause de leur statut social probablement, vont quant à eux faire un choix de contes orienté. C'est le cas notamment d'Abdellatif Qoteich, haut-fonctionnaire de l'état à la retraite et professeur d'université. Il est certain que les contes ont été choisis par le conteur pour les liens qu'ils pouvaient avoir avec la situation politique et sociale du Liban. En témoignent les gloses autour de la morale de ces contes et de leur actualisation par rapport à la situation libanaise. Ce conteur conte donc dans un but précis qu'il nous a livré : « Aujourd'hui, j'ai une autre raison de les [histoires] apprécier. Je réalise qu'elles s'appliquent à la société, qu'elles nous montrent des scènes semblables à ce qui se passe dans le monde. Les forts, les héros et les faibles, victimes des méchants profiteurs, etc... n'existent pas que dans les contes. Il est vrai que dans les histoires merveilleuses nous rencontrons, par exemple, ces êtres irréels que sont les djinns, mais n'y a-t-il pas, dans la société, des hommes que même les djinns n'osent pas approcher ou qui les font fuir ? Si, de nos jours, je raconte encore des histoires, c'est dans des circonstances bien précises. C'est lorsque je considère que tel

⁸ Voir recueil, Hanna Abi Ramia, *Hannā et les djinns*.

événement ou tel comportement trouvent leur application dans un conte donné. Le conte sert indirectement de modèle ou de solution à tel problème ou à tel comportement. Chaque conte a sa saveur propre et l'occasion dans laquelle il a un rôle à jouer. »

Certains conteurs, probablement car nous sommes pour eux des étrangers et nous fixons leur parole sur un dictaphone – nous leur avons ensuite expliqué que ces contes allaient être écrits et traduits – se censurent. Ainsi, Samira Yazbek occulte tout simplement un motif du conte *Le chaton aux cendres* (NZ38) : celui du pet de l'ogresse duquel naîtra une fille. Or, ce motif est toujours répandu au Liban et un auditeur, voyant qu'elle passait tout de suite au passage suivant, le lui rappelle. Elle en rit et reprend la suite du conte en y intégrant le pet de l'ogresse. Le fait que Samira Yazbek ait occulté le pet de l'ogresse porte à réfléchir sur la pérennité de ce motif. En effet, la bienséance de la conteuse semble être plus importante à ses yeux que la narration. Et que se serait-il passé si l'auditeur présent ne lui avait pas rappelé son omission ? La conteuse aurait pu remplacer le motif de la naissance par le pet par une autre naissance miraculeuse. Toutefois, il serait dommage de raconter ce conte sans ce motif au risque d'en perdre l'intérêt : cette « naissance » de la fille adoptive de l'ogresse est surprenante et ce motif n'est pas fréquent parmi les contes, il est pourtant récurrent dans le folklore libanais.

Hasan Assaf évoque dans certains de ses contes des contacts avec des excréments d'humains (*Les sept filles* NZ16) ou d'animaux (*La mariée et l'hyène*, NZ14). Il est très embarrassé à chacune de ces occurrences et s'excuse longuement. Il nous suggère bien qu'en temps normal il n'emploierait jamais « ce genre d'expressions », que c'est uniquement « dans le cadre de l'histoire », que « les enfants les acceptent parfois » mais que lui aurait plutôt aimé « élever la bienséance sociale ». Le fait d'enregistrer ses propos, de les écrire ou les traduire, donc de les fixer le rend peut-être encore plus attentif au vocabulaire qu'il emploie.

Il est hautement probable que ces variations, tant la censure de Samira Yazbek que les nombreuses excuses de Hasan Assaf, ne seraient pas arrivées devant un auditoire traditionnel, composé de parents ou de voisins du même village, familiers de ce répertoire. C'est notre présence, en tant qu'universitaire et peut-être jeune femme, qui les amène à modifier leurs textes.

III.2.2. Commentaires méta-narratifs :

Dans les commentaires méta-narratifs, nous regroupons les commentaires des conteurs sur la narration elle-même : les commentaires sur le genre la transmission des contes et la

liberté du conteur ainsi que les explications et les leçons à tirer des contes.

Hanna Abi Ramia est un des seuls à « classer » ces contes. Il fait ainsi la différence entre ce qu'il appelle lui-même les *nukta* et que nous traduisons par « anecdotes », les petites histoires, les histoires de djinns et « les contes longs que l'on ne peut résumer ». Non seulement classe-t-il ses contes selon leur genre mais il émet des jugements appréciatifs – « Ah celle-là est encore plus belle ». Cela pourrait être également une technique du conteur pour intéresser ses auditeurs au fur et à mesure que les histoires s'enchaînent car la séance de contage a duré plus d'une heure et demie : certains contes, longs et complexes, ont nécessité parfois plus d'une vingtaine de minutes de parole, tandis que d'autres, « les petites anecdotes » n'ont duré « que » cinq minutes.

Elias Yazbek sans se rendre compte de la différence de genres entre les histoires qu'il nous transmet, s'excuse presque quand il raconte une histoire plus courte que les autres : « c'est une petite histoire », comme si plus le conte est long et complexe plus il est important ou intéressant à nos yeux.

De nombreuses discussions autour de la transmission des contes ou de la liberté du conteur ainsi que de la variabilité en général encadrent les contes et sont retranscrites en italique dans le recueil de contes collectés⁹. Certains conteurs, avant de commencer à conter, nous expliquent, spontanément¹⁰, d'où ils tiennent leur répertoire et dans quelles conditions ils ont conté telle ou telle histoire. De nombreux conteurs sont étonnés d'apprendre que nous connaissons une variante du conte qu'ils viennent de nous conter. Cela les perturbe dans la suite de leur contage et ils s'inquiètent fréquemment de savoir si nous connaissons déjà le conte qu'ils sont sur le point de conter. Ils en arrivent à interrompre de temps en temps leur contage pour nous demander s'ils doivent poursuivre leur narration. Leur étonnement est parfois même accompagné d'une déception comme c'est le cas pour Abi Ramia qui nous répète souvent que ces contes ne sont pas dans les livres et qu'il est sûr que nous ne les avons jamais entendus ou en tout cas que nous ne connaissons pas les détails les plus surprenants, comme la gazelle qui nourrit Ḥanné, dans *Ḥanné victime d'une injustice* (NZ8).

Hasan Assaf, qui a beaucoup lu de contes populaires, n'est pas surpris quand il nous conte une version d'un conte que nous avons déjà recueilli ailleurs et nous parlons des versions qui se recourent et des expressions identiques que l'on retrouve de région en région.

⁹ Notamment avec le conteur Hasan Assaf ou Hanna Abi Ramia. Voir contes 5-7-8-13-15-16-17 du premier recueil présenté en annexe.

¹⁰ Nous nous sommes entretenue avec les conteurs après les séances de contage dont l'essentiel a été repris dans le chapitre précédent. C'est la raison pour laquelle lors du contage, nous n'avons posé aucune question sur l'origine du répertoire.

Il nous dit d'ailleurs en parlant de 'Ali dans *'Ali le puissant et l'hyène* (NZ13) qu' « il est possible que cette histoire soit répandue, mais chaque région donne un nom [différent] à son héros. »

Le conte peut être étiré ou raccourci et les conteurs le savent. Yasmine Jabre et Hasan Assaf évoquent cette technique utilisée avec un public d'enfants. La comptine de Yasmine Jabre *Le roi des Turkmènes* (NZ23) peut ainsi être rallongée à volonté : « ma grand-mère rajoutait toujours des choses, elle regardait si on s'endormait : elle s'arrêtait ; si on ne s'endormait pas, elle en inventait d'autres ». Hasan Assaf rajoute également des épreuves supplémentaires au *Šāṭer Hasan* (NZ15) pour endormir les enfants : « nous allons résumer, car parfois avec les enfants, on rajoute des choses pour faire durer le temps et que les enfants dorment » dit-il en riant.

A un auditeur qui l'interrogeait sur l'absence de lieux et de prénoms de ses héros, Hanna Abi Ramia lui répond qu'il peut mettre ce qu'il veut, que cela ne changerait rien : « nomme-les comme tu veux, nomme-les comme tu veux, tu donnes un nom au village. Si tu veux que je leur donne des noms, nomme le village que tu veux, le prénom que tu veux, le prénom du jeune homme comme tu veux ». Pour le prouver, il prénomme lui-même ses héros dans le conte suivant – malgré quelques maladresses et oublis– et les situe géographiquement : « dans l'imaginaire, on peut nommer ce qu'on veut. Si tu veux, dans la prochaine histoire que je vais te raconter, je peux te donner des noms ».

Hasan Assaf est un des rares conteurs avec Abdellatif Qoteich à commenter ses contes en essayant d'en tirer soit les leçons soit les origines d'un motif surnaturel et ce qui a poussé les générations précédentes à inventer ce genre de motifs. Ainsi à propos des trois frères, fils du roi, il suppose : « dans ces histoires-là, il y a quelque chose d'éducatif ou quelque chose qui est en rapport avec le soin accordé par les parents aux enfants donc ne pas privilégier [l'un au détriment des autres] car ça peut créer des tensions plus tard ». Ou par rapport à l'hyène qui envoûte les personnes sur lesquelles elle urine, il se demande s'il y a « une raison scientifique à cela ou est-ce l'imagination des gens qui arrivait à ce fait que cet animal pouvait dominer l'homme bien que l'homme soit le maître des animaux et le maître des créatures. Comment l'hyène pouvait les dominer ? [...] c'est peut-être le but de l'histoire ».

Ces commentaires sur le genre lui-même et son mode de transmission sont autant d'indices sur les conteurs et leur connaissance du fonctionnement d'un conte. Rares sont les conteurs que nous avons rencontrés et qui considèrent le conte comme un objet d'étude. L'approche de la majorité d'entre eux est intuitive et résulte de leur expérience de conteurs ou de leur bonne mémoire. Seuls l'instituteur et le professeur cherchent à les expliquer comme

nous l'avons vu ; quant aux autres, âgés, ayant peu voire jamais quitté leur village d'origine, leur surprise et leur déception montrent qu'ils se croyaient seuls détenteurs et transmetteurs d'un certain savoir répandu uniquement localement. Ces derniers ne cherchent d'ailleurs pas d'explication logique à certains motifs dans leur narration. Ainsi, à la question d'un auditeur qui cherche à comprendre pourquoi le jeune garçon est mort après avoir été peigné par sa mère dans *Les fleurs de lys* (NZ31) Hanné Rouhana marque un temps de réflexion puis balbutie « je, je ne sais pas » suggérant que c'est ainsi que « le conte est dit ».

III.2.3. Interruption du contage et participation de l'auditoire

L'auditoire présent – même quand il ne s'agit que de nous-même parfois – participe aux séances de contage. Le conteur interagit, face à face, avec ses auditeurs. Il peut ainsi, en fonction de leur réaction, modifier son conte pour répondre à leurs attentes. La narration est donc non seulement modifiée en interne par le conteur lui-même mais aussi en externe par les auditeurs.

Cette participation de l'auditoire se fait soit à l'initiative du conteur soit à l'initiative des personnes présentes elles-mêmes. Nous notons également des interruptions de contage dus à des événements extérieurs ou à des oublis de la part du conteur.

Nous entendons par interruptions de contage les – rares – fois où le conteur interrompt son récit à cause d'un événement extérieur tel que l'arrivée inopinée d'un visiteur, parfois même de la maîtresse de maison qui nous offre, en pleine séance de contage, à boire ou à manger, un portable qui sonne et qui dérange le conteur ou des guêpes qui nous dérangent, attirées par l'odeur de la confiture que préparait la conteuse à notre arrivée. Ces interruptions sont donc enregistrées par le dictaphone et reportées soit telles quelles dans le recueil soit signalées en note de bas de page. Elles entraînent parfois la répétition de la phrase que prononçait le conteur ou un haussement de ton pour couvrir les voix parasites. Si la plupart du temps, ces interruptions perturbent assez peu le conteur, nous avons remarqué que dans un conte en particulier *Les Grenades magiques* (NZ32), la présence des auditeurs a beaucoup dérangé la conteuse. D'un côté, son mari, très âgé, était impatient de rentrer et la perturbait par ses remarques pressantes. De l'autre, sa fille ainsi que des neveux ne lui laissaient pas le temps de réfléchir à la suite du conte en proposant de finir ses phrases quand celle-ci s'arrêtait pour trouver les mots exacts. Finalement, la conteuse oublie des passages, perd le fil de la narration et se presse de finir. Ce conte nous montre clairement l'importance de l'audience

dans le processus du contage.

D'autres interruptions sont causées par un des auditeurs qui n'entend pas ou ne comprend pas un mot employé par le conteur et l'interrompt en lui demandant de répéter ou de clarifier. Elles sont également reportées dans le recueil.

Le conteur s'interrompt parfois lui-même quand il se rend compte soit d'un oubli, soit qu'il a raconté un passage avant un autre. Il s'arrête, nous le signale, soit nous demande de recommencer l'enregistrement, soit reprend en s'excusant. Dans la majorité des cas, nous rassurons le conteur et lui demandons de poursuivre sans se soucier de l'enregistrement.

Ces interruptions sont claires et faciles à isoler de la narration de l'histoire du conte. Elles peuvent renseigner l'auditeur ou le lecteur – puisque nous avons choisi de garder toutes ces gloses – sur le contexte entourant les séances de contage et participent à faire du conte un objet vivant contrairement à ses réductions scripturaires traditionnelles.

Les auditeurs participent également à l'initiative du conteur quand ce dernier utilise un discours captatif à fonction phatique. Ce discours permet d'établir le contact avec l'auditoire, de s'assurer que ce dernier est encore intéressé et écoute pleinement le conteur. Il se manifeste souvent par des questions et participe au style oral de chaque conteur qui les utilisera plus ou moins régulièrement. Ces questions sont la plupart du temps représentées par un « OK ? », un « Bien ? », « Tu vois comment ? » ou « Tu as compris » etc. en fonction de chaque conteur. Elles ponctuent le récit et sont accompagnées soit d'une réponse timide ou simplement d'un hochement de tête de la part des auditeurs.

Hanna Abi Ramia est un des rares conteurs – si ce n'est le seul – à ponctuer fréquemment ses récits de nombreuses questions qui sont d'une part des questions déictiques (« Où était passée la femme ? » « Que fit la femme ici ? »...) d'autre part, des expressions qui lui servent, à notre avis, d'aide-mémoire et de signaux démarcatifs selon l'expression de Paulette Galand-Pernet (« Revenons à qui ? » « Revenons à elle », « Ça c'est l'histoire du capitaine »...).

La dénomination de « signal démarcatif » a été employée au sens large, désignant à la fois ce qui sépare et ce qui lie des épisodes, tout ce qui peut marquer des articulations, tout ce qui, dans la forme matérielle et de la narration, manifeste un agencement. (Galand-Pernet, 1973, p.87)

Rares sont les questions posées par les conteurs à l'auditoire demandant une réponse de ce dernier. Nous en avons remarqué deux. L'une posée par Yassine Jabre à propos des poules que l'on ébouillante dans *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš* (NZ25). Il marque un temps d'arrêt après sa question, attendant que quelqu'un lui réponde, ce que fera l'un des auditeurs.

« les poules bien entendu qu'est-ce qui leur arrive ? [silence]

//Auditeur : elles meurent !

Conteur : Elles meurent ! (rires) // »

La deuxième que nous relevons est posée par Hanna Abi Ramia qui marque également un temps d'arrêt, suggérant une attente de réponse, après une question qui nous est directement posée, dans *Le juge et le sort de la femme infidèle* (NZ10) :

Conteur : La maison de qui, ma chère ?

Maîtresse de maison : La maison de l'homme.

Conteur : Du juge !

Parfois, les conteurs soit après un trou de mémoire concernant le conte, soit quand ils sont à la recherche d'un mot qui leur échappe s'adressent aux auditeurs pour qu'ils leur viennent en aide. Barbara Zoghaib qui sait que nous avons déjà entendu une version de son conte nous sollicite pour l'aider à trouver un chaînon manquant : « qu'est-ce qu'il veut d'autre que la *ḍerrābé* ? Tu t'en souviens toi ? ». Hanna Abi Ramia, à plusieurs reprises, réfléchit à voix haute en cherchant ses mots, qu'il trouve lui-même rapidement « il y avait une sorte de garage, je ne sais pas comment on l'appelait dans le passé... une écurie ! » ou aidé par un auditeur :

Il lui fit, comment on dit ?

Maîtresse de maison : Une civière ?

Conteur : Oui

Les manifestations spontanées de l'auditoire, outre les questions posées directement au conteur sur certains termes employés, sont représentées par le rire, et parfois par quelques interjections de surprise ou de dégoût.

Si les auditeurs rient de temps en temps, nous remarquons également que nos conteurs rient eux aussi, comme s'ils s'entendaient dire leur conte pour la première fois au fur et à mesure qu'ils parlaient. Leur rire est parfois provoqué par l'évocation d'un châtiment dans la narration et les libère alors de toute la tension, par exemple dans l'histoire *Les deux princes* (NZ34), le conteur finit son propos en riant à l'évocation du sort réservé au traître : « ils le brûlèrent ». Le rire peut accompagner également certains termes un peu lestes. En riant eux-mêmes, les conteurs nous incitent à rire et même nous le disent explicitement comme par exemple Samira Yazbek dans *Le Père Tricorne* (NZ39): « Oui, rigole un peu », cette invitation permet de maintenir également le lien et d'instaurer la connivence là où, peut-être,

ils présument que nous, auditeurs, pourrions être choqués : elle nous incite à rire quand elle évoque le cul du Père Tricorne par exemple. Les conteurs s'identifient parfois à leurs héros et rient de bon cœur quand certains des personnages sont dans des situations étranges. C'est le cas notamment d'Eliès Yazbek qui est un des conteurs qui rit le plus. L'image des frères du héros en train d'éplucher des oignons dans la cuisine de la princesse (*La ruse du prince* NZ35) le fait rire tout comme la princesse qui jette une pomme à la tête du héros pour le désigner comme époux (*Quray'* NZ33).

Certains auditeurs, outre le rire, réagissent aux événements contés, en laissant échapper de temps en temps leur surprise : ainsi l'enregistrement note un « oh » de surprise quand l'héroïne des *Fleurs de lys* (NZ31) tombe enceinte en buvant un verre d'eau ou quand, dans le même conte, le jeune garçon meurt subitement à cause d'un peigne, mais nous entendons aussi des bruits de dégoût et de répugnance quand Bū Aṭāmeš se tue en s'enfonçant deux broches dans le corps.

III.2.4. Art de la glose

L'énonciation discursive, dans la mesure où elle comprend un énonciateur et un destinataire, ne peut pas être « neutre ». Nous entendons par là que l'énonciateur va obligatoirement établir des connexions entre lui-même, son texte et ses auditeurs. Ce sont ces signes de la présence du conteur dans son énoncé que nous tentons de repérer et de classer dans cette partie. Nous excluons ici les interruptions de contage qui, explicitement, montrent la présence d'un conteur ainsi que la participation de l'auditoire et les commentaires métanarratifs pour nous focaliser sur ces incises, difficilement séparables de la narration, et qui ont en commun une actualisation du discours en fonction de l'auditoire et du contexte : public enfantin, public étranger au milieu ou aux pratiques du conteur. Pour décrire ces incises, Bauman dit que le conteur « is stepping outside the narrative » (Bauman, 1999, p.30). Ces incises, surcharges élocutives, existent rarement dans la tradition populaire orale retranscrite, gommées par les collecteurs qui tentent de rendre leurs textes universels et « objectifs ». Elles participent elles aussi du style de chaque conteur et sont, chez certains de nos conteurs, représentatives d'une communication en « situation interculturelle »¹¹.

Certaines de ces incises ont une fonction référentielle qui peut-être de démarcation, de

¹¹ Voir à ce sujet les travaux de Nadine Decourt et Naïma Louali. Entre autres : Decourt, Nadine ; Louali-Raynal, Naïma, *Contes maghrébins en situation interculturelle*, Karthala, 1995.

comparaison ou de définition. (Fabre et Delacroix, 1979)

Certains conteurs utilisent la comparaison entre un élément narré et le contexte présent. Zaynab Hamdar est celle chez qui la comparaison est la plus explicite. Elle l'utilise plusieurs fois dans le même conte et fait ainsi un rapprochement entre les héros de son conte et son contexte familial. Elle compare alors son fils encore célibataire au destin du personnage dont elle raconte l'histoire : « comme maintenant mon fils, il a quarante-huit ans, Samir, et il ne se marie pas » ou encore : « comme mon fils Sami quand il enseignait à ses frères ». Elle contextualise également son texte en identifiant des personnages du conte et en mettant en relief des éléments de référence au contexte. Ainsi, les bohémiens du conte *Trois belles-filles* (NZ21) sont « comme ceux qu'on avait sur le pont, des bohémiens ».

D'autres conteurs font des remarques autoréférentielles. Ils racontent aux auditeurs des éléments personnels qui les lient au conte et englobent ainsi l'évènement narré. C'est le cas de Hanna Abi Ramia qui nous signale beaucoup aimer lui-même un plat fait à base de chardon-marie bouilli que cuisine l'héroïne à son amoureux dans *La princesse et la chambre d'or* (NZ7): « Moi je l'aime beaucoup aussi, c'est grâce à cette histoire ». De même, Yassine Jabre nous apprend que sa femme et son fils, présents tous deux lors du contage, aiment beaucoup manger le plat de tripes qu'est en train de préparer Emm Aṭāmeš. Ces remarques incluent le contexte présent dans le passé de la narration et permettent de tisser des liens entre le conteur et l'histoire qu'il narre. De la sorte, le conte est moins vécu par l'auditeur comme un vestige du passé, comme un fait irréel et la technique des conteurs donne l'illusion d'un conte authentique, d'un monde où conteur, personnages et auditeurs font partie du même groupe.

Le conte est au passé et rappelle au conteur une époque vécue différente de celle dans laquelle il vit aujourd'hui. Les conteurs expriment cette différence entre temps passé et temps présent contextuel par des comparaisons inversées, insertions d'un passé que les conteurs ont vécu ou dont ils ont entendu parler. Elles sont nombreuses et témoignent d'un temps passé de la narration bien différent du contexte présent. Certaines pratiques décrites par les conteurs n'existent plus et ont la plupart du temps été connues par les conteurs âgés. Elles sont représentées par « en ces temps-là, ce n'est pas comme aujourd'hui... », « il n'y avait pas d'électricité comme aujourd'hui », « tu as connu toi ... ». Ces pratiques anciennes, telles que les constructions et l'entretien des maisons traditionnelles libanaises qui se font de moins en moins au Liban, l'absence de routes ou de voitures, l'absence d'électricité... fixent une temporalité aux contes et les enracinent dans un vécu collectif remarquablement exprimé par Elias Yazbek quand il demande à un des auditeurs, plus âgé que nous-même, « Tu as connu

toi les niches à provisions où on mettait de la nourriture, des lentilles, de la farine ? ». En effet, plusieurs générations se côtoient ce jour-là dans le petit salon d'Elias Yazbek, le conteur et sa sœur étant les plus âgés, notre accompagnateur ainsi que les fils du conteur ayant entre cinquante et soixante ans et nous-même. Sachant que cette pratique des niches à provisions n'existe plus aujourd'hui, le conteur s'adresse directement à notre accompagnateur qui aurait pu, lui, avoir une chance de les connaître. Il nous exclut d'emblée de son propos, nous jugeant trop jeune, et/ou peut-être pas assez libanaise car notre mère est française, pour comprendre de quoi il parle.

Parfois, ce temps passé exprimé dans les contes n'a même pas été connu par les conteurs qui continuent toutefois à employer certains termes appris par ceux qui leur ont transmis leur répertoire sans visualiser à quoi correspondent ces objets. Nous pensons par exemple à Barbara Zoghaib qui n'a probablement jamais vu ou connu un simandre dans *Le Treizième* (NZ41) mais qui répète un propos raconté par son grand-père ; elle adapte ainsi quelque chose de connu à un objet qui n'est plus d'usage aujourd'hui.

La définition et les descriptions sont nombreuses dans les contes que nous avons collectés alors qu'habituellement la description, aperçue par les conteurs comme une surcharge élocutive et une fixation du conte dans le réel est plutôt rarement présente. Elles sont destinées à un auditoire dont le milieu de référence est senti par le conteur comme lacunaire ou différent. Bien que ces gloses existent dans le contage traditionnel, elles sont ici, nous semble-t-il plus importantes, plus redondantes et font partie intégrante de la narration. En effet, aux yeux de certains de nos interlocuteurs, nous ne partageons pas les mêmes connivences soit parce que nous avons été élevée par une mère française, soit à cause de notre âge, soit à cause de la région d'où nous arrivons soit à cause de tout cela à la fois. Les procédés explicatifs, par la définition et la description, sont alors très nombreux et constituent la plus grande part de digression et de gloses.

Hasan Assaf, peut-être parce qu'il a été instituteur, illustre bien les gloses en situation interculturelle puisqu'il est le conteur qui use le plus de ces procédés explicatifs. Ses contes sont truffés d'explications, sur les constructions anciennes par exemple : « les maisons anciennes sont des maisons en bois de peuplier, ils avaient mis des planches et des poutres en peuplier dans l'autre sens [des planches] pour les protéger et il y avait un poteau, un poteau comme une poutre, pour soutenir le toit, au milieu de la maison » ou sur la préparation des femmes à marier qui se font tatouer les mains : « je ne sais pas si c'est la mode chez vous ? Ici, c'était la mode et peut-être que ça l'est encore ». Ce « chez vous » plus qu'une particularité régionale sous-entend, à notre avis, notre appartenance à une communauté

religieuse différente de celle du conteur. En effet, l'usage de se tatouer les mains au henné pour le mariage est une pratique courante en milieu musulman où il est relié à une tradition prophétique¹², pratique totalement absente dans les milieux chrétiens. Par ailleurs, il rajoute des nombreuses explications ou détails qui visent à introduire l'effet de réalité dans ses contes. Il donne des indications précises sur le temps parcouru par son héros, notamment dans *Šāṭer Ḥasan* (NZ15) : « bien sûr, il avait à peu près une heure et demie ou deux heures de retard » ou encore « à huit heures, huit heures et demie, neuf heures, il n'était toujours pas là ». Quand la majorité des conteurs parle d'un lieu où les héros sont abandonnés et qu'ils traversent dans leur quête, ils se contentent d'un unique qualificatif qui est le plus souvent « désertique ». Hasan Assaf se démarque des autres conteurs en tenant à justifier par une explication plausible le fait que son héros puisse survivre dans ces lieux après plusieurs jours de traversée : « bien sûr, dans les lieux désertiques et dans les montagnes, dans de nombreux cas, tu peux trouver des arbres, tu peux trouver des sources et ainsi ». Par ailleurs, toutes ces précisions temporelles, géographiques, pratiques sont la plupart du temps introduite par « bien sûr » qui constitue une particularité du style de Hasan Assaf et mérite donc d'être relevée. Cette expression est une habileté du conteur qui lui permet d'effacer le doute des auditeurs quant à son dire et surtout de les inclure, par connivence, dans l'authentification de sa narration.

D'autres conteurs utilisent cette glose de connivence pour établir un lien entre notre savoir et notre expérience et une particularité du récit. Ainsi, Yasine Jabre dans *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš* nous interpelle : « Tu sais comment fait le vent quand l'arbre a des feuilles et que le vent souffle fuuuu », Hanna Abi Ramia fait de même dans *La princesse et la chambre d'or* : « Tu sais comment le buisson de ronces peut fracasser le corps et briser le corps ». Samira Yazbek, quant à elle, nous dit dans *Le chaton aux cendres* : « tu sais comment la belle-mère fait souffrir les enfants ». Cette phrase, en plus de la fonction de connivence, sert à authentifier ce conte en particulier en l'insérant dans un ensemble – les contes merveilleux par exemple – où les belles-mères sont toujours méchantes.

Enfin, certains conteurs émettent parfois des jugements appréciatifs qui nous renseignent sur leur milieu et leur éducation. Ainsi, nous apprenons selon Fawzié Chmays que « le garçon est toujours un peu plus courageux [que la fille] »¹³ mais que « le garçon n'a pas

¹² Voir Colin, G. S. "Ḥinnā'." Encyclopédie de l'Islam.

¹³ Voir recueil de contes, Fawzié Chmays, *Zāhī et Zāhya*.

d'intelligence »¹⁴. Pour Hasan Assaf « l'enfant doit obéir à son père ». Ces commentaires montrent une éthique qui caractérise chacun des conteurs qui les émet.

III.2.5. La langue et le style

Tous les contes recueillis ont été dits dans le dialecte libanais. Si celui-ci est le même sur l'ensemble du territoire et est compris par tous les Libanais, il n'en demeure pas moins que, chaque région a un accent légèrement différent de l'autre. Par ailleurs, il n'est pas rare que les conteurs emploient certains termes spécifiques connus localement ou régionalement. Ces deux particularités conduisent parfois à des incompréhensions de notre part ou de celle de certains auditeurs. En témoignent les gloses lexicales qui tournent autour d'explication de termes inconnus ou de prononciation difficilement compréhensible pour nous-même ou notre accompagnateur ainsi que les traductions dans certains cas. Bien que nous soyons Libanaise parlant parfaitement le dialecte, nous nous sommes retrouvée, chez certains conteurs, dans des situations interculturelles. En effet, certains conteurs traduisent spontanément certains termes en français, termes qu'ils estiment difficiles à comprendre par nous-même comme Maxime Chami ou Yassine Jabre notamment. Ce dernier, bien qu'il nous demande au début du conte : « toi tu connais la langue correctement, non ? », se met à traduire spontanément, par exemple : « ils sont simples, *idiots* [prononcé en français par le conteur] en français » ou « c'est-à-dire qu'ils contiennent des animaux- des insectes, comment dire en français ? *Des insectes parasites* [prononcé en français par le conteur] ? », donnant lieu à des discussions parfois autour des traductions et l'emploi des termes exacts d'une langue à l'autre.

Chez Khaled El Terrasse, ce sont les auditeurs, parents du conteur, qui nous traduiront en français un terme que nous ne comprenons pas, tout en prenant soin de l'édulcorer. Le conteur utilise en effet le terme « *ḡāzā* » (en littéral *ḡaza-hā*) qui n'est pas courant et qui veut dire littéralement « il lui passe sur le corps ». Un auditeur, parent du conteur, nous l'explique alors en français mais il emploie le terme « *ḡawwaz* » qui veut dire « épouser ». En réalité, on nous livre une version édulcorée puisqu'il n'est pas question de relations sexuelles dans le cadre légal du mariage mais de relations sexuelles hors mariage. C'est une version polie et moralement correcte que le conteur et les auditeurs nous expliquent. Chez ce conteur d'ailleurs, les demandes de répétition sont nombreuses de la part de notre accompagnateur qui

¹⁴ *Ibid.*

n'est pas familier avec l'accent assez prononcé de Khaled el Terrasse. Par exemple, dans *La Fille du cheikh*, le terme « sac » prononcé « *kīs* » dans notre région, est prononcé « *kays* ». par le conteur, selon l'usage dans sa région. Nous avons tenté, dans notre traduction, de reproduire ces différences de prononciation pour que le lecteur francophone comprenne les raisons de l'interruption du conte :

Prends ce sac, ce sac plein d'argent,

//Auditeur : sailleque ?

Conteur : sac d'argent

Auditeur : Ah sac//

Une remarque de Yassine Jabre qui nous demande spontanément si « chez [nous] » nous employons le terme *bi-ka'kir* [tomber] afin de nous l'expliquer dans le cas contraire, marque bien cette situation interrégionale.

Si la majorité des conteurs s'expriment en libanais, nous notons certaines exceptions de littérisation. Elles consistent à utiliser dans la narration des termes empruntés à l'arabe littéral et qui ne sont pas d'usage courant en dialectal. Ainsi, nous notons un emploi littéral très rare chez Marina Fadel qui emprunte à l'arabe littéral *aṭibbā'* un « *aṭobbā* » pour parler de médecins alors que « *ḥukamā* » est plus courant. Ces emprunts sont particulièrement nombreux dans le discours de Hasan Assaf, peut-être en raison de sa formation de professeur d'arabe et de sa volonté d' « élever la bienséance sociale ». Nous relevons un exemple : dans l'expression plutôt répandue chez plusieurs conteurs « la route de la séparation », le conteur prononce « séparation » en libanais la première fois « *fré'* » puis se reprend et littérarise ce mot « *al-firāq* ». Chez les autres conteurs, la littérisation est rare et accompagne souvent la déclamation de vers ou de formules.

Comme pour toute narration orale, les conteurs libanais ont recours plus souvent à l'addition pour relier les phrases entre elles plutôt qu'à la subordination ou la conjonction, particulières au discours écrit. Les phrases sont ainsi plus courtes, moins complexes que le discours écrit qui recourt à des structures grammaticales complexes pour permettre au lecteur de mieux déchiffrer le sens, alors que l'oral use à la fois du verbal, du contexte et du non-verbal à cet effet.

Les conteurs libanais utilisent largement le style direct. Il y a ainsi une frontière nette entre la parole du conteur et la parole rapportée, celle des héros souvent marquée par les verbes introductifs de dialogue « il dit » entre autres.

Le monologue intérieur n'est pas rare, il est utilisé par Hanna Abi Ramia et Hasan

Assaf notamment avec une particularité pour ce dernier qui l'utilise pour livrer la pensée d'une hyène : « elle prenait ses grandes aises car « la proie précieuse est à moi » » dans *La mariée et l'hyène*. Un autre exemple dans *Šāṭer Ḥasan* : « Il s'arrêta et réfléchit : « Moi, je veux savoir quelle est la source de cette lumière » ».

Si, chez les conteurs, la narration est dramatisée et toutes les situations de parole exploitées, nous remarquons une particularité propre à Hasan Assaf où le passage de la parole du narrateur à la parole des personnages du conte n'est pas toujours clair et la frontière entre les deux moins marquée que chez les autres conteurs comme il est de tradition dans la littérature populaire. En effet, les prises de parole des personnages du conte sont majoritairement précédées de « Il/Elle dit », même si toutes ces occurrences, parfois nécessaires à l'oral, ne sont pas reprises dans la traduction pour éviter d'alourdir le texte écrit. Hasan Assaf, quant à lui, passe de la narration à la parole rapportée en usant peu des verbes d'introduction des dialogues, amenant l'auditeur à se demander si le narrateur n'est pas lui-même un des personnages du conte. Un exemple tiré du *Šāṭer Ḥasan* :

Les frères étudièrent la situation entre eux, c'est-à-dire que celui-là – ses deux frères – nous voulons l'écarter de notre chemin. Mais comment ? On ne peut pas le tuer. On doit trouver une solution pour l'évincer »

III.2.6. Les formules

Les formules fixes sont les formules de début et de fin, certaines formules rimées et rythmées certainement apprises par cœur et déclamées telle quelles à chaque répétition, des formules culturelles de politesse, et rarement des proverbes.

Les formules d'introduction et de conclusion traditionnellement utilisées au Liban sont peu employées par les conteurs. Ces formules ont pour fonction de capter l'attention de l'auditeur, de signaler le passage de la parole quotidienne, commune, à une parole du conte, de l'histoire, plus valorisée. Elles placent également le conte dans un passé imprécis, lointain, qui peut avoir existé...ou non comme le suggère la formule la plus employée au Liban « Il était ou il n'était pas » également traduit par « il y avait ou il n'y avait pas » ou « *Kān yā mā kān* » en libanais. Deux lectures sont possibles dans cette expression ambiguë: l'une comparative « il était ou il n'était pas », l'autre exclamative « il était, ô combien il était [de choses] ». L'intonation adoptée par tous les conteurs indique qu'il s'agit bien de « Il y avait ou il n'y avait pas » ou « il était ou il n'était pas ».

Comme Fabre et Delacroix, nous relevons trois types de formules d'introduction : « l'ouverture textuelle pure, l'annonce directe ou détournée, les initiales minima ». (Fabre et Lacroix, 1979, p.67)

Nous ne relevons qu'une seule occurrence de la traditionnelle formule de début mais elle est lacunaire, le segment « il y a très longtemps » est occulté : « Il était ou il n'était pas, maintenant on raconte et dans peu de temps on dort » par Fadia Zoghaib qui répète mot pour mot ce que sa mère disait quand elle leur racontait cette histoire avant de les mettre au lit. Cette formule est généralement utilisée tronquée, la deuxième partie de la formule suggérant une narration le soir, avant le coucher. Or, aucune des séances de contage n'a été enregistrée à ce moment de la journée et c'est probablement la raison pour laquelle les conteurs l'ont assez peu utilisée. Cette formule est « sans lien avec le discours quotidien qu'elle interrompt et la narration qu'elle précède. Ces morceaux introductifs tendent à une existence indépendante et peuvent même être proférés comme des textes autonomes ». (Fabre et Lacroix, 1979, p.67)

Deux autres formules de début, qui nous semblent moins répandues au Liban, ont été dites par Hanna Abi Ramia et Khaled el Terrasse. L'une « *comme ils disent*, il y avait dans le temps, ô roi du temps » est certainement inspirée de la narration de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*, l'autre étant « On raconte, et Dieu seul sait, qu'il y a très longtemps, il y avait... ». Ces deux conteurs ont en commun l'emploi de pronoms impersonnels dans leurs formules d'introduction. Il s'agit en libanais de la troisième personne du pluriel, équivalent du « On » en français. Dans notre traduction, nous remplaçons quand nous le jugeons nécessaire ce pronom « Ils » par son équivalent « On ». Nous avons ainsi « *comme ils disent* » ou « *comme ils racontent* » ainsi que la formule « Dieu seul sait ». Par ailleurs, Issam Mikhael les rejoint dans cet emploi de l'impersonnel : « on dit qu'il y avait ». Notons ici que si les autres conteurs l'emploient peu, Hanna Abi Ramia, quant à lui, ponctue ses paroles de fréquents « *comme ils disent* ». Ces instances de structuration relativisent et valident les propos des conteurs. Ce serait donc ce « ils », ce « on » et même Dieu qui assureraient la pertinence et l'authenticité du dire. L'effacement des deux conteurs derrière ces voix est un lien d'assertion de cette authenticité du conte et ce « on/ils » se caractérise par la collectivité sociale elle-même dont le conteur est le porte-parole.

Certains conteurs introduisent directement leurs contes en leur donnant un titre qui résume l'histoire comme par exemple Hanna Abi Rami : « maintenant, je vais te raconter l'histoire de... » ou Hanné Rouhana qui nous demande si elle nous a déjà raconté l'histoire du roi aveugle et continue directement la narration voyant que nous ne la connaissions pas.

Toutes les autres formules sont des variantes de « Il y avait », « Il y avait une fois »,

« Il y a longtemps » qui sont des initiales a minima mais qui suffisent à en faire des signaux démarcatifs. Elles sont généralement présentes même après les formules traditionnelles.

Les formules de clôture traditionnelles sont dans l'ensemble plus nombreuses que les formules d'introduction. Comme pour les formules d'ouverture, nous relevons plusieurs types de clausules. D'une part, l'absence de formule traditionnelle, le passage brutal du temps du récit ou hors-récit par une formule du type « Et voilà, c'était l'histoire de... » ou « Voilà, c'est fini ».

Les formules traditionnelles de clausule se regroupent quant à elles majoritairement autour de deux expressions traditionnelles répandues : « Et voilà mon histoire je te l'ai contée et dans ta/votre poitrine je l'ai cachée/ si ta maison n'était pas loin de ma maison, je t'aurais rempli les poches d'amandes et de raisins secs et pour chaque graine, tu aurais douze coups de bâton » ou « ils vécurent dans le plaisir et le bonheur et que la vie des auditeurs soit douce ». La première formule marque par le mouvement « de moi à toi » le passage du récit au hors-récit et montre l'importance, à travers cette formule, de la transmission du conte pour sa survivance. L'évocation des amandes et des raisins secs ainsi que des coups de bâton ramène l'auditeur à la réalité et le sort du monde du conte. D'ailleurs, cette nourriture accompagnait souvent les veillées de contes et plus généralement les soirées villageoises. L'une de ces soirées est d'ailleurs décrite par Hasan Assaf dans un de ses contes :

Ce groupe d'hommes, à l'époque où il n'y avait que la lampe à gaz ou à huile, il n'y avait pas d'électricité ni tous les moyens que l'on connaît aujourd'hui, ils n'avaient que la narration d'histoires ou de jouer aux paris, de faire des paris [par lesquels ils se mettaient au défi les uns les autres] et cela les intéressait encore plus s'il y avait quelque chose à manger surtout les douceurs. Les douceurs étaient une matière essentielle et nécessaire à la vie, à la vie des paysans en ce temps-là. 'Alī le puissant était un des hommes forts. Ils le défièrent, il leur dit :

- *S'il y en a un qui monte lécher la braise en haut¹⁵, moi je lui amènerais du raisin sec, je vous amènerais [pour la durée] d'une soirée de raisins secs, à mon compte.*

La deuxième formule représente généralement la fin des contes merveilleux où la situation finale se termine par un bonheur, souvent le mariage du héros ou de l'héroïne. Elle joint le bonheur des auditeurs au bonheur éternel des héros et ainsi conte et réel se rejoignent. Cette fin heureuse est décrite par certains conteurs dans leurs contes merveilleux, sans recourir à cette formule traditionnelle.

¹⁵ Des braises sont suspendues à une poutre de la maison où se trouvent les hommes. 'Ali défie les autres hommes de pouvoir lécher les braises suspendues. Si l'un d'eux réussit, il s'engage à leur apporter des raisins.

Tableau 1 : Formules d'introduction et de clôture dans le recueil

Nous avons regroupé dans ce tableau tous les contes recueillis et traduits dans notre recueil. Le classement par conteur est aléatoire et seules importent les formules d'ouverture et de clausule utilisées par chaque conteur pour chacun des contes recueillis. Nous constatons donc que pour un total de 42 contes, 11 ne comportent aucune des formules d'ouverture citées plus haut et 22 aucune formule de clôture. Nous observons par ailleurs 8 formules traditionnelles de clausule et uniquement 3 formules traditionnelles d'ouverture, les autres étant des formules tronquées qui ne sont pas représentatives d'une région ou d'un pays donnés (« Il y avait » ou « Il y a longtemps » par exemple).

Conteur	Conte	Ouverture	Clausule
Abdellatif Qoteich	Le loup et Abū al-Ḥuṣayn	C'est l'histoire du loup et d'Abū al-Ḥuṣayn	X
Abdellatif Qoteich	Emm Ḥasan et le djinn	Il y avait	X
Abdellatif Qoteich	Le chameau	X	X
Barbara Zoghaib	L'histoire du <i>m'arnes</i>	Il y avait	Et voici mon histoire je l'ai racontée et dans ta poitrine je l'ai cachée.
Barbara Zoghaib	Le Treizième	L'histoire du Treizième. Il y avait une fois	X
Eliès Yazbek	Histoire du roi pharaon	Quand le roi pharaon a tué tous les vieux	Voilà l'histoire du roi Pharaon.
Eliès Yazbek	La ruse du prince	Il y avait	X
Eliès Yazbek	L'épée de ḡūl	Il y avait	X
Eliès Yazbek	Les deux princes	Je vais vous raconter l'histoire d'un prince	X
Eliès Yazbek	Quray'	Il y a longtemps	Il y vécut avec son épouse dans le paradis et le bonheur et que la vie des auditeurs soit douce.
Hanna Abi Ramia	Ḥanné, victime d'une injustice	X	Voilà ! c'était l'histoire du roi.
Hanna Abi Ramia	La princesse et la chambre d'or	L'histoire de la fille du roi. Il y avait	Ils vécurent une très belle vie.
Hanna Abi Ramia	Le juge et le sort de l'épouse infidèle	Il y a	X
Hanna Abi Ramia	Le renard et l'escargot	L'histoire du renard et de l'escargot	X
Hanna Abi Ramia	Sayf al-Masīḥ	il y avait	il gouverne et devient roi et le pays devient le plus beau pays.

			Voici un résumé
Hanna Abi Ramia	Le vizir et le roi	On va te conter...le vizir et le roi	X
Hanna Abi Ramia	La fille du vizir et le jeune paysan	Il y avait dans les temps anciens, ô roi du temps	Elle s'en va, épouse l'homme et vit très heureuse avec lui, ils fondèrent une grande famille et où sont-ils passés après, je ne sais plus. Mais finalement, c'est cette histoire.
Hanna Abi Ramia	Ḥannā et les djinns	X	Ça c'est une des histoires de djinns
Hanna Abi Ramia	Ḥannā et Bū Zahra	X	X
Hanna Abi Ramia	A contre-courant	X	En voilà une [histoire]
Hanné Rouhana	Les fleurs de lys	X	X
Hanné Rouhana	Les Grenades magiques	C'est l'histoire du roi	son père qui était guérit de la cécité et ils étaient très bien.
Hasan Assaf	Les sept filles	L'histoire des sept filles.	les fait vivre dans le plaisir et le bonheur et que la vie des auditeurs soit douce.
Hasan Assaf	Le coq ki-kou	Il y avait	X
Hasan Assaf	La mariée et l'hyène	X	X
Hasan Assaf	Šāṭer Ḥasan	On a le Šāṭer Ḥasan	vécurent dans le plaisir et le bonheur et que la vie des auditeurs soit douce.
Hasan Assaf	'Alī le puissant et l'hyène	L'histoire de 'Alī le puissant et l'hyène.	X
Issam Mikhael	Ġēḥa et son frère Eliès	On dit qu'il y avait	X
Maxime Chami	Ḥlīfiyé et le renard	Il y avait	Voilà, c'est fini.
Khaled el Terrasse	La fille du cheikh	On raconte, et Dieu seul sait qu'il y a très longtemps, il y avait	voici cette histoire
Fadia Zoghaib	La fille-courgette	Il y avait ou il n'y avait pas... Maintenant on raconte [une histoire] et dans peu de temps on dort.	Mon histoire je vous l'ai racontée et dans votre poitrine je l'ai cachée. Allez vous coucher.
Marina Fadel	L'ange guérisseur	Il y avait	C'est fini.
Hanné Ammanouïl	Les aventures du fils du curé	Enregistrement manquant	Voici mon histoire, je vous l'ai racontée, et dans votre poitrine je l'ai cachée.
Samīra Yazbek	Le chaton aux cendres	Il y avait	Il revient s'installer avec sa fille, dans le paradis et le bonheur et que la vie des auditeurs soit douce.
Samīra Yazbek	Père Tricorne	Il y avait	. Si ta maison n'était pas loin de ma maison, je t'aurais rempli les poches d'amandes et de raisins secs et pour chaque graine, tu auras douze coups de bâton. Voilà l'histoire est finie.

Yasine Jabre	Le roi des Turkmènes	Il y a longtemps	X
Yasine Jabre	Le poisson magique	X	X
Yasine Jabre	Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš	X	X
Yasine Jabre	‘Ain al- Zaḡrīne	Il y avait	X
Fawzié Chmays	Zāhi et Zāhya	X	Voici l’histoire
Zaynab Hamdar	La femme infidèle	Une fois, il y avait	X
Zaynab Hamdar	Trois belles-filles	X	X

D’autres formules, également signaux démarcatifs, sont soit des poèmes ou des devinettes propres à un conte particulier, soit des expressions rimées et rythmées que l’on retrouve souvent de conte en conte et de conteur en conteur. Elles sont assez nombreuses et plus ou moins longues en fonction des récits. C’est par exemple le cas de la façon dont le héros doit saluer l’ogre dans *Les Grenades magiques* (NZ32) ou la séparation des trois frères au croisement du « sentier du feu, de la noyade et du non-retour » :

«*Que la paix soit avec toi, notre oncle l’ogre. »*

«*Si ton salut n’avait pas précédé tes paroles, j’aurais séparé ta chair de tes os. »*

Ces formules répétées sont parfois spécifiques d’un folklore donné et ne se trouvent pas répétées ailleurs (le salut spécifique à l’ogre a été remarqué dans de nombreux pays arabes par exemple mais nous ne l’avons pas vu dans les contes européens), elles constituent donc un indicateur concernant l’origine du conte. Mais elles servent aussi d’aide-mémoire aux conteurs par leur répétition. Nous avons déjà évoqué le fait que chaque conteur, en fonction de son histoire, de son auditoire, module sa version du conte qui peut être différente de séance de contage en séance de contage. Les conteurs performant un acte de création au moment où ils content. Il est donc certain que les conteurs n’apprennent pas par cœur une performance mais improvisent à chaque narration. Toutefois, ils ont besoin de ces formules, souvent rythmées et rimées, sur lesquels ils se basent pour donner naissance à leur propre version (il s’agit là de la théorie formulaire de Lord et Parry).

Nous avons trouvé trois proverbes connus et répandus au Liban chez Khaled el Terrasse, Yassine Jabre et Eliès Yazbek. Le premier « fais du bien et jette à la mer » dans *Le poisson magique* (NZ26) signifie « fais du bien et ne cherche pas à ce qu’on soit reconnaissant envers toi ». Le second dans *L’histoire du roi Pharaon* (NZ37) « celui qui n’a

pas un vieux en achète un » signifie qu'il faut avoir absolument un vieux chez soi pour sa sagesse et son expérience. Le troisième « après l'ivresse, vient le temps de la réflexion » signifie qu'après la liesse, il est temps d'agir et de prendre ses responsabilités ; il est utilisé par le conteur pour imager l'état d'esprit dans lequel se trouve la fille du cheikh après la mort de son père. Si dans le premier cas, l'adage est pris dans le conte en son sens propre, le héros nourrissant effectivement un poisson, le second conte semble, peut-être, expliquer l'origine de ce proverbe ou en tout cas, il l'illustre parfaitement.

D'autres petites formules se glissent également dans les contes tout en dépendant des conteurs, elles sont liées à la culture libanaise ou plus largement moyen-orientale. Ce sont des formules de politesse à l'intention des auditeurs. Il est d'usage par exemple lorsqu'on parle de mariage devant des personnes non mariées de leur souhaiter de connaître ce bonheur comme le fait Khaled el Terrasse : « Si Dieu veut, j'espère que tout le monde connaîtra cette joie ». Quand elles évoquent un malheur, les conteuses Hanné Ammanouil et Samira Yazbek nous souhaitent de ne pas être touchés nous-mêmes : « loin de vous [ce malheur] ». Samira Yazbek, visiblement très à cheval sur la bienséance, utilise l'expression « *ağallik* » pour excuser ses paroles quand elle parle de chaussures. De même, les « Par Dieu » ou « Si Dieu veut » sont présents dans la culture libanaise et orientale. Ces expressions portent des connotations d'allégeance religieuse, de croyance partagée, même si, en fonction des contextes et des personnes, elles n'ont plus de sens référentiel actualisé.

III.2.7. Variations paralinguistiques

Dans les études sur la performance du conteur, un aspect est rarement pris en compte : les variations paralinguistiques. Celles-ci comprennent la gestuelle, les intonations, les expressions du visage, les onomatopées, le rythme et le chant. Cela est certainement dû au fait qu'une fois retranscrits, les textes passant de l'oral à l'écrit, occultent les éléments non-linguistiques, malgré certaines tentatives de notation symbolique (Koechlin, 1968), non reprises, à notre connaissance, par les folkloristes, ethnologues ou éditeurs de recueils.

Pourtant, ces éléments non-linguistiques sont loin d'être insignifiants et doivent être pris en compte, quand la situation le permet, au même titre que le texte, le contexte, l'auditoire, la langue...

La plupart des messages entre émetteur et récepteur sont formulés au moyen d'une langue (celle du conteur et de l'auditoire). Mais et cela en certains endroits cruciaux du conte, il

peut y avoir choix d'un autre canal et d'autres moyens, envoi d'objets à quelqu'un, utilisation de bruits de coquilles d'œufs (pour simuler des craquements d'os, symptômes de maladie), comportement gestuel, entre autres exemples : ces objets, ces bruits, ces gestes ne sont pas de simples indices ; ils sont adressés à un destinataire, intentionnellement, ils sont des symptômes manipulés ou des objets-messages, employés pour véhiculer une information, transformés en véritables signaux. Le choix entre différents systèmes sémiotiques ou l'emploi simultané de plusieurs canaux et systèmes par les personnages, pour communiquer, apparaissent comme des procédés, comme des éléments caractéristiques du conte (ou de certains contes) : ils sont d'une grande force cinétique dans la narration ; qu'ils aboutissent au succès ou à l'échec de la communication, ils sont d'indiscutables aiguilleurs de l'action. (Galand-Pernet, 1982, p.42)

Ces signaux non-verbaux jouent un rôle important en exprimant, en soulignant, en clarifiant parfois ce qui est dit. C'est par exemple le moyen d'expression naturel des émotions. Il est vrai que les émotions peuvent être exprimées également par des canaux écrits ou verbaux, mais elles sont plus facilement exprimées grâce à la voix, aux gestes, au ton ou au rythme. Les canaux non-verbaux sont plus instantanés, plus multidimensionnels que le langage verbal, plus linéaire. Ces deux langages, verbal et non-verbal sont liés l'un à l'autre et montrent la complexité de la communication orale.

III.2.7.1. Bruitages et intonation

Certains conteurs sont plus expressifs que d'autres et n'hésitent pas à imiter des bruits, à joindre le geste à la parole ou encore à chanter. Tous ces éléments non-linguistiques rendent le conte plus riche. Zaynab Hamdar, une très bonne oratrice à notre sens, est la seule à déclamer des vers en chantant dans ses contes, elle tape d'ailleurs dans ses mains en cadence, pour marquer le rythme et probablement imiter la vieille dame qui chante dans *Trois belles-filles*, provoquant le rire des auditeurs. C'est ainsi que sa mère lui contait cette histoire nous confie-t-elle.

Hasan Assaf, Maxime Chami, Hanna Abi Ramia et Yassine Jabre plus particulièrement accompagnent leurs paroles d'onomatopées et de bruitages. Ils imitent le bruit que font certains animaux : le coucou qui chante à la fête de la croix dans *Le coq ki-kou* (NZ17), les poules avec Maxime Chamy dans *Hlīfiyé et le renard* (NZ18) ou le coassement des grenouilles dans le puits avec Yassine Jabre dans *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš* (NZ25). Quand ce ne sont pas les bruits des animaux, les conteurs imitent la nature : le bruit de la pierre qui fend l'air à toute vitesse ou le vent qui siffle dans les arbres. Hanna Abi Ramia

pianote avec ses doigts sur une table pour imiter la démarche de la gazelle et le bruit qu'entendent la mère et son enfant depuis la grotte dans *Hanné, victime d'une injustice* (NZ8).

Le jeu des intonations suit de près l'action des personnages et peut, chez certains conteurs, marquer le changement de personnages dans le dialogue en plus des verbes d'introduction au dialogue. Ce changement peut permettre au conteur d'accentuer la personnalité de certains personnages. Rares sont les conteurs parmi ceux que nous avons rencontré qui vont en user comme Hanna Abi Ramia. Ce dernier crie, chuchote, parle avec une voix plus aigue, plus grave...en fonction des personnages et des situations. Il change également d'intonation quand il fait parler le nègre¹⁶ dans *La fille du vizir et le jeune paysan* (NZ4), adopte une voix plus fine, plus féminine quand c'est une femme qui parle. Il parle plus fort, plus rapidement, d'une voix plus aigue quand il fait parler le renard qui s'étonne qu'un escargot puisse le dépasser, à tel point que la phrase devient presque incompréhensible. Il halète quand la gazelle réchauffe l'enfant nouveau-né de Hanné, gémit quand l'héroïne fille du vizir se noie ou qu'une autre est blessée par les ronces. Barbara Zoghaib et Fadia Zoghaib changent elles aussi d'intonation pour insinuer la pitié ou la tristesse des héros, on se demande si elles ne sont pas elles-mêmes en train de pleurer quand l'un de leurs personnages pleure ou qu'il implore le roi.

Tous ces éléments participent à la performance et au style de chaque conteur. Chaque conteur a une certaine façon de narrer, propre à lui. Son phrasé, sa voix, ses mouvements sont toujours mis en situation pour dramatiser son texte. Ainsi, ces éléments dramatisent le texte, lui donnent du relief en soulignant des moments importants du récit et renforcent l'attention et l'adhésion des auditeurs. Nous avons vu cette dramatisation avec Fadia Zoghaib qui change d'intonation pour émouvoir et simuler la pitié, mais encore avec le rythme accéléré de Issam Mikhael entre autres. Ces éléments ont la même fonction que la gestuelle et nous verrons dans la partie suivante comment la gestuelle contribue à dramatiser le texte.

III.2.7.2. La gestuelle

Si de nombreux gestes ont par exemple une fonction phatique et permettent de rendre le conte vivant, de maintenir le contact avec l'auditoire, d'autres sont utilisés pour décrire, désigner, expliquer et renforcent la connivence avec l'auditoire. Certains gestes sont

¹⁶ Il s'agit du terme employé par le conteur. Nous l'utilisons ici et par la suite sans que le jugement de valeur négatif qui le connote ne soit endossé par nous.

signifiants¹⁷ et parviennent à dire mieux ce que le texte laisse comprendre. Mais d'autres gestes nous semblent être plus importants, notamment en aidant à la mémorisation du conte, hypothèse formulée par Geneviève Calame-Griaule¹⁸. Ces gestes-là sont supposés être invariants auprès du même conteur. L'étude de la gestuelle, en corrélation avec le texte et le conteur, permettrait des avancées notamment en sémiotique et en ethnologie.

Nous nous demandons d'abord si, comme les textes, ces gestes sont créés par le conteur ou transmis par la communauté ?

Il est, nous semble-t-il, évident que certains gestes sont liés à une culture donnée et doivent être interprétés en fonction de cette culture (un exemple des plus communs est la façon de se saluer : s'embrasser, se serrer la main...).

Même si elle est organiquement limitée dans ses possibilités, la gesticulation, apprise et transmise, tout comme les autres systèmes sémiotiques, est un phénomène social. [...] Une typologie de la gesticulation socialisée ne rendrait pas seulement compte de la diversification entre les cultures [...] ou entre les sexes [...]. Elle ne ferait qu'explicitier et postuler l'existence d'une dimension sémiotique autonome qui, ne serait-ce que par les écarts différentiels qu'elle institue entre les cultures, les sexes et les groupes sociaux, fonde les cultures, les sexes et les groupements humains en signification. (Greimas, 1968, p.12)

Pour établir une typologie de la gestuelle libanaise ou peut-être, à plus grande échelle, moyen-orientale, à travers les performances des conteurs, il nous faudrait étudier un grand nombre de séances de contage et pouvoir comparer les performances des conteurs avec d'autres performances de conteurs ne partageant pas la même culture.

Mais une autre question se profile dans le cadre direct de notre étude : celle de la variabilité. Tout comme le texte d'un conte transmis oralement n'est jamais tout à fait le même – sauf dans le cas exceptionnel d'une mémorisation puis d'une récitation mot à mot – les gestes sont également variables. Ils varient en fonction du conteur, de la séance de contage et de l'auditoire. Par exemple, devant un public d'enfants, les gestes seront plus explicatifs, plus expressifs peut-être même plus ludiques. Mais si certains gestes sont culturels, transmis au conteur et non créés par lui-même, dans quelle mesure sont-ils constants ? Quelle est la proportion des gestes invariants ? Les rencontre-t-on au même moment du conte ? A l'instar des fonctions stables et variantes de Propp, pouvons-nous parler de gestes invariants ?

Pour apporter des éléments de réponse, tant à la variabilité qu'à la typologie, il faudrait

¹⁷ Nous reprenons la terminologie proposée par Geneviève Calame-Griaule dans ses nombreuses études sur la gestuelle. Geneviève Calame-Griaule, « Pour une étude des gestes narratifs », in G. Calame-Griaule éd., *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspéro, 1977, p. 303-358.

¹⁸ *Ibid.*

pouvoir faire des comparatifs inter-conteurs et intra-conteurs. Il serait nécessaire donc d'observer/filmer le même conteur reprenant le même conte à plusieurs années d'intervalle pour se rendre compte si certains gestes sont invariants et sont mémorisés en même temps que le texte ou le motif. Il serait également intéressant d'observer la gestuelle d'autres conteurs, partageant la même culture et racontant une variante du même conte. Les gestes utilisés au moment clés du conte sont-ils les mêmes ou différents ? Des conteurs appartenant à d'autres groupes cultures et racontant une version du même conte auraient-ils la même gestuelle ? Ce n'est que grâce à un nombre important de données et à un travail de comparaison que nous parviendrions à tirer les premiers résultats de l'étude de la gestuelle durant la performance contée.

Pour les raisons citées dans le premier chapitre, nous n'avons pas pu rencontrer nos conteurs à plusieurs reprises de même que seuls trois d'entre eux ont été filmés par un caméscope et un cadreur amateur. Parmi les trois vidéos dont nous disposons, nous avons choisi de travailler sur celle de Fadia Zoghaib, l'une des mieux cadrées d'une part, et d'autre part, c'est la conteuse qui utilise le plus la gestuelle dans son contage. Donc en l'état du matériau que nous possédons et qui donne un échantillon réduit des gestes produits par une conteuse lors d'une performance, nous ne pouvons avancer que quelques remarques qui nourriront, évidemment, des travaux ultérieurs.

Fadia Zoghaib, la conteuse qui a été filmée, n'était pas au courant, au moment du contage, de l'étude qui concernerait sa gestuelle. Tous les gestes qui ont ainsi été observés sont des gestes « naturels ». Elle était, comme tous nos conteurs, assise. Aucun des conteurs rencontrés n'a conté debout, comme peuvent le faire parfois les conteurs professionnels, ce qui rend leur performance plus théâtrale. L'espace ainsi occupé par ses mouvements se réduit au « carré du conteur » défini par Geneviève Calame-Griaule dans un grand nombre de ses publications¹⁹. Selon la chercheuse, un conteur assis occupe généralement un espace constitué d'un carré au centre duquel il se trouve. Ce carré virtuel encadre ainsi le buste du conteur (Calame-Griaule, 1982).

Les différentes photos qui illustreront cet exemple sont des arrêts sur image extraits de la vidéo qui a été réalisée du conte *La fille-courgette* (NZ42). Nous n'avons pas reproduit les gestes à fonction phatique non pas parce que nous pensons qu'ils sont inutiles mais parce qu'ils sont nombreux. Par ailleurs, ces gestes, à notre avis, n'ont pas de sens important mais

¹⁹ Geneviève Calame-Griaule, « Dites-le avec des gestes. Comment étudier la gestuelle des conteurs ? » in *Cahiers de Littérature Orale*, n°63-64, Langues'O, 2008.

Geneviève Calame-Griaule, « Ce qui donne du goût aux contes », in *Littérature*, n°45, 1982, pp. 45-60.

contribuent au maintien de la communication. Nous reproduisons les gestes signifiants, les gestes à fonction explicative, mimétique ou dramatisante. A droite de chaque photo extraite de la vidéo et présentée ci-dessous, nous écrivons la phrase prononcée par la conteuse au moment où elle effectue son geste. Nous résumons ici ce conte pour un meilleur suivi de l'explication donnée.

Une femme n'avait pas d'enfants. Elle priait Dieu pour qu'il lui en donne un. Un jour, alors qu'elle préparait des courgettes pour le repas, elle pria Dieu pour qu'il lui envoie un enfant, même s'il devait être une courgette. Quelques mois plus tard, elle donna naissance à une courgette. Elle s'en occupa comme s'il s'agissait d'un enfant normal. Elle la prenait dans ses bras et lui chantait une chansonnette particulière dès qu'elle rentrait des champs, puis elle la posait sur le rebord de la fenêtre. Puis, de jour en jour, quand la femme rentrait, elle s'apercevait que le travail domestique était fait et se demandait qui lui voulait autant de bien. En réalité, la fille se déshabillait, tous les jours, après le départ de ses parents, de sa peau de courgette et lavait, nettoyait, rangeait puis faisait à manger en chantant, avant de se rhabiller et de reprendre la position dans laquelle sa mère l'avait laissée. Un jour, le fils du roi l'entendit et l'aperçut. Il tomba amoureux d'elle. Il demanda sa main à ses parents qui ne comprenaient pas et était attristés de voir leur courgette partir à la demande du prince. Celui-ci pour obliger la courgette à enlever sa peau la menaça de son épée. Alors, une jeune fille très belle apparut à la joie de ses parents. Elle partit, avec ses parents, à la demeure du prince.



Photo 1 : Mains croisées, jambes croisées.

Il s'agit de la position de départ. La conteuse, installée dans son salon, commence à conter en présence du cadreur, de nous-même et d'un autre auditeur. Elle ne décroisera les mains qu'au bout de quarante secondes de film.



Elle était occupée à faire ces courgettes.

Photo 2 : La main gauche courbée comme si elle tenait une courgette tandis que la main droite fait des gestes circulaires comme si elle tenait un vide-courgette.

Quelques secondes avant cet arrêt sur image, la conteuse évoque la préparation du plat pour la première fois. La conteuse dit : « elle évidait les courgettes ». Elle commence à faire ce même geste que nous décrivons dans la photo 2 pour accompagner ses paroles, puis l'interrompt pour donner des détails sur les courgettes cultivées par le couple avant de le reprendre quand elle revient à nouveau sur l'occupation de la femme :

elle évidait des courgettes [pour les farcir]. C'étaient de belles courgettes toutes fraîches, [cueillies] de chez eux, de leur terre, elles étaient bonnes. Elle était occupée à faire ces courgettes.

Après cette petite interruption descriptive, la conteuse reprend donc l'action et au lieu de redire « elle évidait les courgettes », Fadia Zoghaib remplace le verbe évider par le verbe travailler (littéralement, traduit par nous-même « occupée à faire »). Pourtant, elle refait le même geste qu'auparavant, celui qui accompagnait «elle évidait les courgettes ». Ce geste, connu certainement par toutes les femmes libanaises, imite l'action d'évider les courgettes pour les farcir. Les courgettes farcies sont un plat typique et populaire au Liban. Les courgettes sont évidées, crues, grâce à un ustensile de cuisine fin et long, recourbé, qui permet d'évider la courgette de sa chair sans avoir à la couper en deux. Elle garde ainsi sa forme initiale et est farcie de riz et de viande à la place de la chair.



vide courgette et courgettes libanaises.

Ce conte sur la fertilité et la maternité est certainement un conte féminin. Bien qu'il n'y ait pas, à notre connaissance au Liban, des contes spécifiques aux hommes ou aux femmes, nous pouvons, sans trop prendre de risques, affirmer que celui-là est un conte particulièrement féminin. Il serait toutefois intéressant de remarquer si, raconté par un homme, ce geste serait repris tel quel. Mais peut-être que la tâche accomplie par la femme serait différente ? La société libanaise traditionnelle est une société patriarcale et les tâches ménagères sont, sauf exception, réservées aux femmes. Nous n'avons pu collecter aucune autre variante de ce conte au Liban racontée par un homme. Tous les contes sur la fertilité ont été livrés par des conteuses.



Mon Dieu, tu ne m'as pas envoyé un enfant.

Photo 3 : En continuant à parler, la conteuse lève les yeux au ciel en évoquant Dieu.



Mon Dieu.

Photo 4 : Même geste que pour la photo précédente, en évoquant Dieu à nouveau.



Mais tes bienfaits sont toujours nombreux mon Dieu.

Photo 5 : Même geste que dans les photos précédentes : regard levé au ciel en parlant à Dieu. Cette fois-ci les bras sont écartés en signe d'abondance.

Dans les photos 3, 4 et 5, la conteuse s'adresse dans un discours direct à Dieu. Son expression n'a rien de réjouie car, au lieu de lui envoyer un enfant, Dieu lui a permis d'accoucher d'une courgette. Il est intéressant de noter que dans toutes les photos où il y a adresse à Dieu, son regard est levé. Comme nous l'avons vu précédemment, les expressions avec Dieu sont nombreuses et font partie intégrante du discours d'un Libanais, qu'il soit croyant ou non, pratiquant ou non. Sans comparaison avec la France par exemple, nous ne saurons dire si ce geste est culturel ou non, en tout cas, les expressions avec Dieu ont pratiquement disparu des recueils de contes occidentaux actuels et sont beaucoup moins fréquentes dans la bouche des derniers conteurs français.



Elle la posa sur [le rebord de]la fenêtre.

Photo 6 : Ses bras partent du bas vers le haut en avançant comme si elle portait la courgette pour la poser sur un haut rebord.

Ce geste est repris cinq fois par la conteuse. A chaque fois que la courgette est posée ou remonte toute seule sur le bord de la fenêtre, la conteuse reprend exactement le même geste. Mais à la quatrième occurrence, il n'est plus question dans son texte de rebord de fenêtre. La conteuse dit simplement que la courgette se remet à sa place. Elle continue pourtant d'exécuter le même geste. L'auditeur comprend, par le geste, que « sa place » est encore le rebord de la fenêtre.



Toch



Toch

Photo 7 : Les bras suivent le rythme de la chanson.

Photo 8 : A gauche ensuite.

A droite pour commencer.

Les photos 7 et 8 représentent la conteuse pendant le refrain, un petit couplet chanté par la mère de la courgette à chaque fois qu'elle la cajole. Le premier « Toch » est accompagné d'un geste des mains à droite, le second par un geste à gauche. Ce refrain sera chanté une deuxième fois quelques minutes plus tard et sera accompagné exactement du même geste. La conteuse prend donc la courgette dans ses bras en imitant le geste de la mère, il pourrait s'agir au vu du refrain, d'une berceuse chantée et l'image mimerait le bercement

d'un enfant.



Elle enlève sa peau et...

Photo 9 : Les bras montent du bas vers le haut en s'écartant.



il en sort une fille très jolie

Photo 10 : elle fait pratiquement le même geste que photo 9 pour montrer qu'une fille sort.

Ce même geste qui montre qu'une jeune fille sort de la peau de courgette enlevée est repris également à la deuxième occurrence quelques minutes plus loin. Mais, nous le verrons, plus amplifié.



Elle dit au prince

Photo 11 : Regard levé.

Dans la photo 11, le prince arrive chez la mère de la courgette. Il est intéressant de noter que le regard de la conteuse est levé vers un prince imaginaire, représenté dominant la conteuse et par là, la mère de la courgette.

Le dialogue entre le prince et la mère marque le début de la fin du conte. La conteuse commence à parler plus vite, change de ton quand elle parle à la place de la mère, adopte un ton larmoyant qui incite à la pitié. Quand c'est le prince qui parle, elle donne des ordres, son ton est plus haut et plus ferme. Les gestes, suivant la voix, vont devenir plus intenses et plus expressifs.



Il sortit son épée et lui dit : sors maintenant

Photo 12 : Elle lève le bras et marque un temps d'arrêt



ou je te coupe avec l'épée

Photo 13: Elle baisse son bras d'un coup sec.



Et la courgette se fendit

Photo 14 : Les bras pliés se rejoignent au centre



Photo 15 : Pour s'écarter d'un coup sec.



Et la jeune fille sortit

Photo 16: Elle lève les bras de bas en haut.

Les cinq dernières photos montrent la dramatisation par le geste. La conteuse amplifie ses gestes, pour la première fois depuis le début du contage, ceux-ci sortent du « carré du conteur » qui encadre virtuellement le buste de la conteuse dans les photos 12, 15 et 16. Le ton monte quand le prince sort son épée, le rythme s'accélère mais les phrases et le vocabulaire de la conteuse sont toujours simples et sobres. La dramatisation est montrée par le geste, le rythme et l'intonation. Dans la photo 16, la conteuse accomplit le même geste que dans la photo 10, mais les bras montent plus haut, sont plus écartés, ils sortent du carré prédéfini.

Ce conte est un conte destiné aux enfants. Le vocabulaire employé par la conteuse est très simple, les phrases sont assez courtes. La phrase d'introduction ainsi que le dernier mot employé (« allez vous coucher ») suggèrent une représentation fictionnelle d'un public

enfantin. Le discours direct est préféré. La conteuse joue beaucoup sur l'intonation, change de voix. Essaye de montrer par le regard, le changement d'intonation les deux interlocuteurs. Elle montre par ailleurs, grâce à la berceuse, les sentiments de la mère puisque la courgette est muette dans le conte. C'est donc, plus que par le texte lui-même, par les expressions non-linguistiques, la gestuelle que la dramatisation du récit s'opère.

Le texte écrit, en l'absence de vidéo, garde trace de la gestuelle. Nous pouvons ainsi « deviner » de nombreux gestes significatifs chez d'autres conteurs qui n'ont pas été filmés. Ces gestes, invisibles dans le dictaphone et dans le texte écrit, ont presque tous leur équivalent dans le texte par « il/elle fit comme ça ». Les conteurs expriment par ces gestes ce que la parole ne dit pas dans certains cas. Ainsi, la ruse de Hanna dans *Hanna et les djinns* perd toute sa saveur si elle n'est accompagnée des gestes. En effet, celui-ci, représenté par le conteur, réussit, en désignant différents plats, à échapper au piège des djinns en faisant le signe de croix. En l'absence de vidéo, nous sommes donc obligée de décrire ces gestes pour que le lecteur comprenne. De même, pour nous expliquer comment Sayf al-Masīh réussit à boire la sueur de son cheval, Hanna Abi Ramia l'imite et la transcription textuelle ne rend pas le geste : « il passait sa main comme ça, prenait de la sueur sur le dos du cheval et buvait la sueur du cheval ». De nombreux gestes sont ainsi suggérés par le texte et nécessitent une description à défaut d'images.

Comme nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre, la narration orale n'est pas un processus simple : il s'agit d'une combinaison de stratégies verbales et non-verbales, auditives et visuelles. Combinées au talent de chaque conteur, ces stratégies aboutissent à une communication réussie. Elles ont une fonction de support du discours oral même si, parfois, les narrateurs n'ont pas toujours conscience de leur existence. C'est la raison pour laquelle on peut avoir l'impression que le discours oral a une structure plus simple que le discours écrit. Toutefois, une performance qui peut paraître simple, complète grâce au talent du conteur est en réalité, comme nous l'avons démontré, formée d'une multiplicité de facettes utilisées par le narrateur pour nous faire parvenir son message. La façon de raconter de chaque conteur est donc un jeu théâtral qui met en jeu plusieurs niveaux de communication : à la langue s'ajoutent le regard, l'intonation, les gestes, la position, etc. En cela, une séance de contage peut être comparée à une scène théâtrale où le conteur joue un rôle devant son auditoire. A la différence du théâtre toutefois, le conteur change, adapte son discours constamment. En effet, le conteur a « en réserve » des thèmes, des motifs des contes mais aussi, il nous semble, des stratégies de communication avec l'auditoire : cela peut aller de l'ordre dans lequel il conte à

la façon dont il interpelle le public. Il jongle avec tous ces éléments pour construire son discours en fonction de la nature de son auditoire, des réactions et des attentes de celui-ci. Son discours est donc élaboré au fur et à mesure de son énonciation, c'est pourquoi, il est aussi important pour le collecteur de regarder et de prendre en compte l'auditoire dont il fait lui-même partie.

C'est en cela que les études sur la performance sont des études sur le conteur lui-même, sur son style et son individualité. Alors que les études folkloriques du 19^{ème} siècle étaient perçues comme collectives et que les conteurs étaient « évincés » des recueils de contes, les études sur la performance et la variabilité sont aujourd'hui individuelles. Si les contes présentés dans la partie suivante font bien partie du folklore libanais, c'est-à-dire d'un fonds commun national dans lequel ont puisé les conteurs libanais, néanmoins ils ont été contés par des individus ayant chacun un style et des particularités. C'est pourquoi nous avons tenu dans notre traduction à garder les traces de leur présence.

Il faut donc désormais toujours prendre en compte la performance des conteurs dans l'étude du conte, pour étudier le style de chaque conteur et tenter de définir, s'il existe, « un style libanais » en se basant notamment sur les formules ou la gestuelle, en recoupant le style d'un grand nombre de conteurs.

IV. Les recueils de contes

Nous rappelons brièvement comment le corpus de contes que nous présentons a été constitué²⁰. Les deux recueils constituant la matière première de notre recherche sont tous deux des recueils de contes de la tradition orale libanaise recueillis par deux collectrices grâce à des méthodes différentes. L'un a été collecté par nous-même avec un magnétophone. L'autre est collecté par Samia Salloum, étudiante en littérature arabe à l'université Libanaise, à l'aide de notes prises au moment de séances de contage. Elle a ensuite retranscrit ses notes aboutissant à 49 contes écrits en arabe qu'elle nous a transmis. A cause des différences dans les méthodologies de collecte et les supports retenus (magnétophone d'un côté, prise de notes de l'autre), notre traduction a été envisagée et réalisée différemment. En ce qui concerne notre corpus, nous avons tenté de reproduire la performance du conteur puisque nous étions présente lors du contage. Enfin, dans les deux recueils, notre traduction se veut au plus près de la langue et de la culture libanaise, tout en étant lisible et compréhensible par un lecteur francophone.

IV.1. Translittération

Dans certains cas, nous avons préféré la translittération à la traduction. Plusieurs codes sont utilisés pour translittérer l'arabe dont les deux les plus suivis sont : celui adopté par *l'Encyclopédie de l'Islam* et celui adopté par la revue *Arabica*. Nous avons choisi le code *Arabica* pour nos translittérations (voir le tableau 1 pour plus de détails sur les lettres). En ce qui concerne le recueil écrit par Samia Salloum, il n'y a aucune indication sur la prononciation des termes. Nous avons donc choisi généralement de translittérer certaines expressions ou termes en adoptant une prononciation libanaise.

En effet, celle-ci est différente de celle de l'arabe littéral, que se soit pour le nombre de voyelles ou pour la manière de prononcer certaines consonnes. Ainsi, l'arabe littéral comporte uniquement trois voyelles, qui peuvent être produites sous une forme brève (*a, u, i*) ou longue (*ā, ū, ī*). S'ajoutent à ces voyelles, en libanais, *ô/o/é* qui n'existent pas en arabe littéral. La consonne *q* du littéral est produite ' en libanais, la consonne *ḡ* est parfois rendue *d* et parfois *z*

²⁰ Voir la méthodologie de collecte dans le premier chapitre.

etc. Les accents peuvent varier d'une région à l'autre. Concernant le corpus oral, dans la mesure où nous avons les prononciations des conteurs eux-mêmes, ce sont celles-ci que nous avons adopté pour la translittération. Par exemple, nous avons conservé le mot *maḥdlé* ainsi prononcé par notre conteuse, bien qu'il s'agisse du mot *maḥdala* en arabe littéraire.

Toutefois, nous n'avons pas translittéré les prénoms et noms des conteurs ni leur village d'origine, même si nous l'avons fait pour tous les personnages des contes. En effet, pour les anthroponymes et toponymes qui ont, en caractères latins, une notation d'usage, nous avons conservé celle-ci, en notant par exemple Hasan pour Ḥasan.

IV.2. La traduction

Nous posons les bases, dans l'exercice de la traduction, d'une transcription qui prenne en compte la présence du conteur tout en préservant la lisibilité du texte. Il existe, en effet, des variations significatives dans les types de traduction des recueils de littérature orale. La majorité des recueils publiés, notamment il y a plus d'une dizaine d'années, ne prennent pas en compte ni la langue originale, ni le contexte ou la performance du conteur. Ils essayent de recréer, en somme, l'aspect littéraire de la narration. Une autre traduction consiste à être plus proche du texte en tant que langue et plus proche de la performance du conteur. Elle est usuellement préférée par les linguistes et les anthropologues. Dans notre traduction, nous nous sommes fixée un double but : d'une part rester au plus proche de la langue libanaise, essayer d'exprimer chaque mot en effectuant des modifications minimales dans les phrases pour faire apparaître, le plus clairement possible, le style du conteur et sa performance. D'un autre côté, même si nous avons privilégié l'exactitude parfois à l'élégance, nous nous sommes toujours assurée que le texte était lisible et compréhensible pour le lecteur. Pour cela, les notes explicatives sont nombreuses, de même qu'un glossaire, pour les non-arabophones, accompagne le texte.

Par ailleurs, il s'agit, dans ce présent travail, de deux types de « traduction » bien différentes l'une de l'autre. D'une part, il s'agit de passer d'une langue à l'autre (du libanais dialectal au français en ce qui concerne le corpus oral), parfois même, comme dans le cas de Salloum, d'un triple passage : une littérisation du libanais dialectal à l'arabe littéral puis une traduction au français. D'autre part, il s'agit d'effectuer un passage d'un mode de communication à l'autre, d'une narration orale à un texte écrit. Le passage de l'oral à l'écrit est souvent désigné par le terme « transcription ». Or, le dictionnaire *Larousse* nous apprend

que l'action de transcrire est de « copier, reporter un texte par l'écriture », ou de « mettre très exactement par écrit des paroles, des idées, etc., telles qu'elles ont été conservées par la mémoire ». Quand cette mise à l'écrit de l'oral prend en compte de nombreux autres critères importants à l'oral (tels que le rythme, la gestuelle, le ton, etc.) comme c'est partiellement notre cas ou plus généralement le cas des travaux centrés sur la performance, nous nous rendons compte que des choix sont opérés, qu'il ne s'agit pas uniquement de mettre par écrit des paroles. Ces choix qui amènent donc le transcripteur à aller au delà du mot à mot relèvent à notre avis d'une forme de « traduction ». Le schéma de l'opération réalisée serait donc le suivant :

Oral libanais → Translittération écrite en alphabet phonétique de l'oral libanais
→ Ecrit arabe → Ecrit français.

Ce schéma reproduit le processus en jeu dans notre traduction du manuscrit de Samia Salloum. En ce qui concerne notre corpus, nous sommes passée directement de l'oral libanais à l'écrit français. La reformulation en arabe littéral est envisagée pour des travaux ultérieurs.

Il est par ailleurs certain que la traduction et la littérisation conduisent à des pertes à notre sens difficilement évitables. Malgré ces pertes, il est nécessaire de traduire cette tradition orale pour la faire connaître au plus grand nombre. Cette mise à l'écrit est indispensable à la fois pour étudier les propos recueillis et pour une diffusion plus large de la tradition orale. Certes, il ne peut y avoir d'équivalence parfaite entre l'oral et l'écrit, entre une langue et l'autre, chaque traduction devant obéir à des choix, à des buts différents. Les linguistes se focaliseront sur la langue, les ethnologues ou les anthropologues se pencheront plutôt sur la performance, tout en gardant à l'esprit qu'il est impossible de reproduire à l'écrit tous les gestes, tous les rythmes, tous les tons. Cela veut dire également que le résultat final ne pourra remplacer une performance enregistrée ou écoutée en direct mais qu'il a ses propres caractéristiques, faisant de lui un nouveau produit, à part. Ce produit devient alors une sorte de médium qui permettrait d'amener une performance à un public non familier avec la culture, la langue ou les conventions du contage.

IV.2.1. D'une langue à l'autre

Nous n'avons pas voulu nous contenter de transmettre uniquement un message, traduire le sens du texte initial. Il ne s'agit pas non plus d'un exercice de stylistique, nous n'avons pas cherché à écrire un texte doté de qualités esthétiques. Il s'agit plutôt d'un

exercice d'équilibriste à l'issue duquel ni le contenu linguistique ni la forme n'auraient été sacrifiés. Il s'agit également de rendre un texte compréhensible pour son lecteur, sans tomber dans la « naturalisation ».

Il ne s'agit ni d'embellir ni de naturaliser le texte « étranger ». La traduction accomplie au service de la littérature générale et comparée ne doit pas travailler à supprimer l'exotisme, qui est une donnée inévitable de l'expérience humaine, y compris dans le domaine de l'art. L'idéal serait donc que le lecteur étranger puisse percevoir l'œuvre traduite, exactement comme la perçoit celui qui, également étranger, mais bilingue, peut en prendre connaissance dans la langue d'origine. Cet idéal est bien sûr impossible à réaliser parfaitement puisque nous savons qu'une œuvre s'altère toujours quelque peu, en passant d'une langue à une autre. (Dérive, 1972, p. 18)

Nous avons pour cela tenté d'échapper à la traduction ethnocentrique, en ne ramenant pas le texte à la culture française. Il importe certes qu'un lecteur francophone puisse comprendre le sens du texte, tout en le familiarisant avec des expressions, des personnages, des traditions d'une culture autre. De nombreuses expressions imagées en arabe n'ont pas d'équivalent en français car dès lors que nous sommes dans un discours figuré, les figures sont différentes d'une langue à l'autre, chacune ayant des images absentes de l'autre. Seul le message a pu être traduit au détriment de l'image. Il nous a semblé donc que le texte subissait un appauvrissement qualitatif, c'est pourquoi nous avons signalé les traductions littérales en notes de bas de page. Un exemple parmi d'autres : dans *Hilfiyé et le renard* de Maxime Chami, le conteur utilise l'expression « il mangea jusqu'à ce qu'il eut *fatigué son Dieu* », incompréhensible pour un francophone et que nous traduisons par « qu'il ne put plus avaler une seule bouchée ».

Par ailleurs, de nombreux termes en arabe sont translittérés dans le texte français et leur définition se trouve dans le glossaire. Les raisons pour lesquelles ces termes n'ont pas été traduits ont été évoquées plus haut, dans la présentation des corpus.

IV.2.1.1. Le recueil de Samia Salloum

Samia Salloum, comme il a déjà été précisé, nous a remis un tapuscrit de ses contes avant leur parution, en arabe (Salloum, 2010). Dans cette publication, la collectrice a décidé de supprimer quelques contes de la première collecte (signalés dans notre traduction) et d'en rajouter deux autres, probablement collectés après notre rencontre. Nous avons, en ce qui nous concerne, gardé la première version donnée par Samia Salloum sans rajouter les contes

supplémentaires, lus dans le recueil édité.

Elle a donné des titres à tous ces contes, sans préciser néanmoins si ceux-ci ont été suggérés ou proposés par les conteurs ou s'il s'agit de sa propre interprétation. Notons ici que l'ordre de présentation des contes dans notre traduction est celui adopté par Samia Salloum.

D'autre part, la formule d'introduction « Il y avait ou il n'y avait pas, il y a très longtemps, dans les siècles et les temps passés jusqu'à ce qu'il y eut... » étant la même, systématiquement, pour tous les contes, nous tendons à penser qu'elle a été rajoutée par la collectrice, les conteurs différents rencontrés dans plusieurs régions n'ayant pas pu, logiquement, introduire leurs contes toujours de la même manière, d'autant que nous n'avons pas du tout observé ce fait dans notre propre collecte.

Par ailleurs, Salloum a mis en page, et ponctué ses contes, en utilisant à profusion, à notre sens, des points de suspension que nous n'avons pas tous repris dans notre traduction. Nous avons par ailleurs respecté son texte ; il n'y a pas eu d'ajouts ou de suppressions, le discours direct et les dialogues ont tous été rendus. Toutefois, nous avons harmonisé la mise en page des dialogues qui est rarement la même et rendue de façon assez arbitraire par Samia Salloum. Un exemple, tiré du premier conte *Le Cheval d'or* (SS1) dont nous donnons plus bas notre traduction en reproduisant la mise en forme utilisée par Samia Salloum. Nous pouvons remarquer que les dialogues directs sont parfois rapportés entre guillemets, parfois sans guillemets, parfois précédés d'un tiret :

Il demanda « qui a détruit le verger », Šāṭer lui répondit des voleurs sont venus, rien ne leur échappa, ils ont tout laissé par terre et n'ont rien emporté.

Šāṭer avait enlevé ses vêtements et porté le costume du berger. Il s'était jeté dans le buisson...

Le roi demanda : Qui es-tu ?

- *Je suis Ḥāḡ Quray'.*

Et voici le même passage, dans notre traduction avec une mise en forme harmonisée. Nous remarquons que les dialogues sont toujours précédés d'un tiret.

Il demanda :

- *Qui a détruit le verger ?*

- *Des voleurs sont venus, répondit Šāṭer ; rien ne leur échappa, mais ils ont tout laissé par terre et n'ont rien emporté.*

Šāṭer avait enlevé ses vêtements et porté le costume du berger. Il s'était jeté dans le buisson.

- *Qui es-tu ? demanda le roi.*

- *Je suis Ḥāḡ Quray'.*

Un second exemple, toujours tiré du tapuscrit de Samia Salloum (du conte *La Tortue*

magique SS4), nous montre d'une part une utilisation abusive et non justifiée des points de suspension et d'autre part, une absence d'indication typographique lors des dialogues :

Il y avait ou il n'y avait pas, il y a très longtemps, dans les siècles et les temps passés jusqu'à ce qu'il y eut...

Il y avait quelque part un pêcheur dont la femme est morte. Il laissait ses enfants à la maison et partait à la pêche... Le pêcheur partait chaque jour et, chaque jour, il ne trouvait pas de poissons.

Un jour, il pêcha une tortue ; il la jeta à l'eau étant à la recherche de poissons...

Le lendemain, la tortue fut prise dans ses filets après avoir attendu le poisson à une plus grande profondeur. Il la jeta à la mer et rentra triste chez ses enfants...

Le troisième jour, il veilla toute la nuit voulant du poisson... Au lever du soleil, il retira ses filets et vit la tortue. Il décida de la porter aux enfants pour qu'ils s'amusement avec, peut-être leur fera-t-elle oublier la faim...

Les enfants dirent nous voulons manger et la réponse du père fut jouez avec la tortue et vous n'aurez plus besoin de manger...

Les enfants se mirent à jouer. Le père emprunta aux voisins de la nourriture, après être rentré les mains vides de cette sortie de pêche... Les enfants ne furent pas rassasiés... Ils mirent la tortue sous un couffin et se couchèrent...

Et voici, ci-dessous, la mise en forme de ce même passage que nous avons proposée :

Il y avait ou il n'y avait pas, il y a très longtemps, dans les siècles et les temps passés jusqu'à ce qu'il y eut...

Il y avait quelque part un pêcheur dont la femme est morte. Il laissait ses enfants à la maison et partait à la pêche. Le pêcheur partait chaque jour et, chaque jour, il ne trouvait pas de poissons.

Un jour, il pêcha une tortue ; il la jeta à l'eau étant à la recherche de poissons.

Le lendemain, la tortue fut prise dans ses filets après qu'il eût attendu le poisson à une plus grande profondeur. Il la jeta à la mer et rentra triste chez ses enfants.

Le troisième jour, il veilla toute la nuit voulant du poisson. Au lever du soleil, il retira ses filets et vit la tortue. Il décida de la porter aux enfants pour qu'ils s'amusement avec, peut-être leur fera-t-elle oublier la faim.

Les enfants dirent :

- Nous voulons manger !

La réponse du père fut :

- Jouez avec la tortue et vous n'aurez plus besoin de manger !

Les enfants se mirent à jouer. Le père emprunta aux voisins de la nourriture, après être rentré les mains vides de cette sortie de pêche. Les enfants ne furent pas rassasiés... Ils mirent la tortue sous un couffin et se couchèrent.

Les notes de bas de pages ont toutes été rajoutées par nous-même ; elles constituent pour la plupart des remarques culturelles et des explications de termes dont le sens ou l'usage auraient pu échapper ou être ignorés par un lecteur non familier de la tradition libanaise. D'autres notes signalent les traductions littérales de quelques expressions imagées dont la signification, uniquement, a pu être rendue dans la traduction. Elles permettent au lecteur non arabophone de se faire une idée de l'expression telle qu'elle est employée au Liban. Enfin, nous avons signalé les passages rimés et rythmés en libanais et qui ont été perdus lors de la traduction. Ces passages ont été translittérés permettant ainsi au lecteur, même quand il ne comprend pas la langue, d'entendre, en les lisant, les rimes et le rythme.

Le genre différent de certains mots entre l'arabe et le français a pu poser problème lors de la traduction, notamment lorsque ce genre jouait un rôle dans le récit. Nous avons, généralement préféré garder la traduction exacte des termes et signaler, en note, la différence de genre entre le libanais et le français. C'est le cas notamment pour la lune, féminin en français et masculin en arabe, l'hyène, masculin en arabe et féminin en français et les puces, féminin en français et masculin en arabe. En ce qui concerne le conte sur les puces *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un panier de puces*, des transformations plus importantes, impliquées par la différence de genre, ont touché le texte, à savoir les fils sont devenus des filles, les frères des sœurs...Le terme *gazāl* [gazelle] est utilisé en arabe pour qualifier la beauté d'un jeune homme ou d'une jeune fille. Dans le conte *La sœur des Quarante, Sett Bdūr*, nous avons choisi de rendre *gazāl* par faon pour garder l'analogie générique et éviter de faire des changements qui nous semblaient plus importants que dans le conte *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un couffin de puces*.

IV.2.1.2. Notre corpus

Comme nous l'avons déjà dit, pour la traduction des bandes sonores que nous avons nous-même recueillies, nous n'avons pas transcrit au préalable les propos recueillis en libanais avant de les traduire en français. Les écrire en caractères arabes tout en conservant le libanais aurait été une tâche difficile sinon impossible – voir pour cela l'essai de Samia Salloum qui mélange libanais dialectal et littéraire dans le même texte – et aurait fait subir

aux textes une première modification inutile, si ce n'est pour une publication des contes en arabe. La translittération, notamment en utilisant l'API, aurait été une solution acceptable puisque, les termes sont reproduits phonétiquement et ne subissent pas voire peu de changements. La translittération est recommandée par les linguistes et les ethnologues qui collectent la littérature orale. Si elle peut être indispensable pour les linguistes, il nous a semblé, au regard de notre sujet de recherche et de l'utilisation que nous aurions pu en faire dans le cadre du présent travail, superflu de procéder à la translittération intégrale de notre collecte. Ce travail pourra être fait ultérieurement. Nous sommes donc directement passée de l'écoute répétée de nos bandes sonores à la traduction française.

Dans la version française, les conteurs sont classés par ordre alphabétique et, pour ceux qui nous ont conté plusieurs récits, ceux-ci ont été classés suivant l'ordre choisi par les conteurs eux-mêmes. Nous n'avons donc opéré aucun classement personnel des récits dans ce recueil.

IV.2.1. De l'oral à l'écrit

Samia Salloum emploie certains mots qui ne sont pas courants en dialecte libanais et qui suggèrent donc une littérisation. Ainsi, quelques exemples pris dans le tapuscrit : elle écrit *ya'tūna bi-laḥma* [ils apportent de la viande] (qui ne se dit jamais en libanais) au lieu de *ḡābū laḥmé*, en libanais, ou encore *lā aḡru'* [je n'ose pas] (jamais utilisé en libanais) au lieu de *mā bstarḡé*. Un autre exemple : la lettre « q » n'est généralement pas prononcée au Liban (sauf chez certains druzes et dans quelques villages de montagne) et est remplacée par « ' », une occlusive glottale. Or dans tous les contes de Samia Salloum, l'occlusive est remplacée par le « q » ce qui littérarise également le texte. A titre d'exemple : le prénom Quray', que nous avons translittéré ainsi pour permettre à un lecteur non-arabophone de pouvoir le prononcer car son équivalent libanais 'ré' est quasiment impossible à prononcer par un non-arabophone.

Ces récits ont été réécrits et ont subi une plus forte littérisation dans le recueil publié par Salloum ; c'est la raison pour laquelle nous n'avons pas pris les contes rajoutés souhaitant garder la version la plus proche des contes recueillis.

La ponctuation et les paragraphes constituent une autre intervention sur le texte oral. Si les corpus oraux transcrits par les linguistes ne comportent aucune ponctuation, le résultat

est très difficilement lisible. S'il est vrai qu'un segment oral ne correspond pas forcément à une phrase écrite, qu'une pause courte ou longue ne signifie pas toujours une virgule ou un point, nous assumons la subjectivité de notre ponctuation, le but n'étant pas une analyse de la langue ou de la grammaire libanaise. D'ailleurs, la ponctuation, bien que subjective, peut permettre de rendre, même si dans une moindre mesure, les intonations des conteurs, forcément perdues dans la transcription. Walter Ong dit à ce propos :

In oral speech, a word must have one or another intonation or tone of voice – lively, excited, quiet, incensed, resigned, or whatever. It is impossible to speak a word orally without any intonation. In a text, punctuation can signal tone minimally : a question mark or a comma, for example, generally calls for the voice to be raised a bit. (Ong, 2002, p.100)

Ainsi, les éléments paralinguistiques : les intonations, la gestuelle, les mimiques etc. sont-elles la deuxième perte subie par une traduction. Leur perte est problématique dans le cadre de la littérature orale car ces éléments participent à la performance et au sens comme nous l'avons vu dans le chapitre 3. Lire ces traductions sans ces éléments équivaut à travailler sur un document incomplet. Si, comme nous l'avons vu, les intonations peuvent partiellement être suggérées par la ponctuation, rien ne remplacera le matériel audiovisuel pour observer et entendre la performance du conteur. Notre traduction signale, modestement, certaines de ces caractéristiques propres à l'oral grâce aux notes, aux didascalies, aux parenthèses. Mais nous ne pouvions pas le faire systématiquement pour ne pas alourdir le texte et le rendre illisible. Nous signalons entre parenthèses les moments où le conteur ou les auditeurs rient ; en note de bas de page, les gestes explicatifs du conteur, utiles à la compréhension du texte. Quand le conteur, imitant un personnage, chuchote ou crie par exemple, nous remplaçons automatiquement le verbe « dire » employé par le conteur par le verbe correspondant. Les onomatopées sont toutes retranscrites, sans exception, quand elles sont utilisées par les conteurs. Ces quelques indices ne peuvent rendre qu'une infime partie de la saveur orale, aussi nous recommandons fortement au lecteur d'écouter le CD accompagnant les textes du recueil.

La présence audible des auditeurs lors d'une séance de contage est généralement gommée lorsque les recueils sont destinés à une édition visant uniquement à faire connaître les contes eux-mêmes. Nous avons choisi la fidélité au déroulement de la séance de contage, notant les interruptions, les dialogues entre le conteur et son auditoire. Certaines de ces interruptions peuvent justifier des répétitions ou des hésitations de la part du conteur. Si les répétitions, les lapsus, les hésitations ont leur place à l'oral, elles sont inexistantes dans un corpus écrit. Nous avons pourtant tout retranscrit, les lapsus, les hésitations, les erreurs car

même si elles nuisent à la lecture, elles peuvent néanmoins être significatives.

En fait, les lacunes, les non-dits ne sont pas dommageables à l'écoute, qui est alors dynamique. L'imaginaire de l'auditeur rejoint celui du récit véhiculé par le conteur et il comble les lacunes inévitables, dues aux failles de la mémoire. Il devient en quelque sorte son propre conteur. En revanche, la lecture tolère plus mal les lacunes. De manière générale, elle transforme radicalement la nature du conte : les images mentales que la parole transmet et que l'écoute reçoit sous forme de figurations et de mises en scène sont converties en mots disposés en phrases, visibles, et non plus auditives. L'œil se substitue à l'oreille, laquelle est moins impérieuse. La vue est un sens qui impose ses critères d'évidence. A l'ouïe on peut échapper, et l'écoute n'interrompt pas nécessairement le travail mental. (Belmont, 2010, p. 31)

Nous avons signalé en italique les adresses du conteur à destination de l'auditoire, dont nous faisons partie. Nous avons également conservé l'ordre des épisodes narrés par le conteur (comme précisé dans la présentation des corpus) sans reconstituer l'histoire quand un passage est raconté avant l'autre. Généralement, les conteurs s'en rendent compte eux-mêmes et rectifient en répétant correctement.

Les rythmes et les rimes sont également perdus dans la traduction. Que ce soit dans le recueil de Samia Salloum ou dans les contes que nous avons recueillis, nous avons systématiquement signalé en note de bas de pages les passages rythmés et rimés. Si notre traduction, de rares fois, réussit à conserver la rime, nous avons quand même translittéré tous ces passages signalés. Dans la comptine *Le roi des Turkmènes* (NZ23), nous avons essayé d'imiter le conteur en inventant certains termes et en rajoutant une fausse rime pour respecter la musicalité de la comptine. Par ailleurs, nous n'avons pas utilisé de subordonnées là où elles n'étaient pas employées par les conteurs. Les répétitions, marque de l'oral, sont donc plus nombreuses, les phrases parfois plus courtes, mais elles respectent ainsi le rythme du conteur.

Nous avons conservé d'autres marques de l'oralité telles que l'abondance des dialogues et le style direct. Nous avons en revanche supprimé les verbes d'introduction de dialogue qui sont nécessaires à l'oral et qui n'alourdissent pas le propos du conteur, mais qui pourraient avoir l'effet contraire à l'écrit. Ces verbes sont d'ailleurs remplacés par les tirets. Par exemple, dans Emm Hasan, voici à quoi aurait pu ressembler un passage sans la suppression de ces verbes :

- *Un homme ordinaire.*
- *Lui avez-vous fait comprendre qu'il risque la mort et que je veux... ?*

Ils lui dirent :

- *Oui, on le lui a fait comprendre, d'ailleurs il le savait avant qu'on le lui dise.*

- *Bon, amenez-le.*

Il leur dit :

- *Je veux le voir moi d'abord, dit le vizir [qui lui demanda] :*

- *Quelle est ton histoire, toi ?*

Il lui dit :

- *Excellence, je peux la guérir.*

- *Tu sais ? Tu as déjà guéri quelqu'un ?*

Il lui dit :

- *Non, jamais ! Mais, cette fille, je peux la guérir.*

Il lui dit :

- *Je te tuerai.*

Il lui dit :

- *Tuez-moi. Tu me tueras avant que j'entre [la voir] ou après ?*

- *Non, après.*

- *Alors laisse-moi entrer.*

Ces œuvres orales, comme nous l'avons souvent répété, sont en train de se perdre au Liban. Ce n'est qu'en les collectant et en les sauvegardant, sous quelque forme que ce soit, qu'elles ont une chance de survivre. L'oralité est instantanée et son message disparaît au moment même où il est énoncé, ce n'est que grâce à la mémoire du conteur, à la répétition des contes que nous avons pu collecter les contes présentés ci-après. Malgré tous les problèmes et les pertes engendrées par la traduction de l'oral à l'écrit, il apparaît que cette traduction a quand même des avantages, développés précédemment. Nous aimerions croire toutefois que l'écrit (ou même le magnétophone) ne fixera pas ces paroles et qu'à tout instant, l'oreille d'un auditeur, la bouche d'un lecteur leur redonne vie, les remanie, les adapte et leur font accéder à nouveau à un statut oral. Le meilleur exemple que nous pouvons donner est le cas de Fawzié Chmays qui nous a conté *Zāhi et Zāhya* (NZ19), un conte extrait d'un livre acheté et donné à une voisine de lit d'hôpital pour qu'elle le lui lise car elle était analphabète, de sorte qu'elle le raconte à son fils hospitalisé. Des années plus tard, lors de notre rencontre, le livre n'existait plus, mais une version de ce conte nous était restituée par cette conteuse.

La fixation, par et dans l'écriture, d'une tradition qui fut orale ne met pas nécessairement fin à celle-ci, ni ne la marginalise à coup sûr. Une symbiose peut s'instaurer, au moins une certaine harmonie : l'oral s'écrit, l'écrit se veut une image de l'oral, de toute manière

référence est faite à l'autorité d'une voix. [...] Inversement, le fait qu'une tradition écrite passe au registre oral n'entraîne pas davantage son abaissement ni sa stérilisation. Certes, elle vise dès lors, en règle générale, un public plus large, ce qui peut entraîner sa dépréciation dans l'opinion de quelques-uns. (Zumthor, 1987, p. 172)

Si l'oral est plus souple, permettant un échange entre conteur et auditeur, ainsi que des variations et des transformations plus facilement, bien que le conte ait son code, ses contraintes et ses formules, l'écrit, quant à lui, grâce à son support (livres et encore plus livres numériques) est plus mobile, il touche plus rapidement et plus facilement un public plus large. C'est là que la traduction dans des langues à large diffusion (français ou anglais par exemple) est d'autant plus importante. De plus, avec les moyens que nous possédons aujourd'hui, il est devenu possible, voire indispensable à notre avis, d'ajouter des CD ou des DVD dans la langue d'origine aux éditions de contes.

Enfin, pour des raisons pratiques de lecture et de présentation exclusivement, nous avons préféré regrouper en annexe les deux corpus de contes traduits plutôt que de les insérer dans le corps de la thèse.

Cette première partie a pris en compte tous les acteurs et les aspects qui régissent une communication de littérature orale. Elle a présenté une méthodologie de collecte en s'interrogeant sur la place du collecteur, a essayé d'identifier les acteurs traditionnels d'une des composantes de la tradition orale libanaise et a tenté de définir et d'étudier leur style. Pour finir, elle a présenté un vaste échantillon de cette tradition (quatre-vingt-onze contes) dont une grande partie encore inédite tout en livrant quelques recommandations pour une traduction en littérature orale.

Deuxième partie

La deuxième partie de cette thèse aborde plutôt les contes et leurs thématiques en les comparant à d'autres contes, du même corpus ou d'autres corpus, pour apporter quelques éléments de réponse quant aux spécificités – thématiques, génériques, etc. – du conte du Liban. La première étape de notre réflexion consiste à se demander si notre corpus est un corpus cohérent ou si l'élément religieux, particularité du Liban que nous avons déjà évoquée, est si prédominant qu'il serait plus raisonnable de parler de *corpora* plutôt que d'un corpus. Après nous être efforcée de répondre à cette question, nous classons nos contes selon plusieurs critères : le premier classement est à dominante générique, reprenant les grandes catégories de classement internationalement admises telles que les contes merveilleux ou encore les contes d'animaux. Le second concerne particulièrement les contes que nous avons nous-même collectés pour y inclure la visée du conteur qui établit parfois lui-même son propre classement de façon intuitive. Le troisième classement vise à identifier les contes de notre corpus selon la typologie internationale d'Aarne et Thompson, ainsi que celle, identique, d'El-Shamy. Enfin, en nous appuyant sur les éléments qui auront pu être dégagés de ces différents rapprochements, nous nous demanderons si notre corpus est un corpus spécifique ou s'il ne s'agit finalement que d'un sous-ensemble régional.

Avant d'entamer les quatre chapitres qui la constituent, nous commençons par expliquer la méthode suivie pour analyser et comparer les contes de notre corpus.

Depuis des années, de nombreux chercheurs se sont demandé comment analyser les contes. Chacun, en fonction de sa discipline et de son orientation scientifique, a élaboré des méthodologies différentes : ainsi, les ethnolinguistes se sont-ils intéressés aux racines linguistiques ; les types, les motifs, les voies de transmission ont été analysés par l'école historico-géographique ; la forme et la structure ont été étudiées par les structuralistes et, plus récemment, le style, le conteur et le cadre dans lequel le conte a été narré ont été pris en compte dans les études centrées sur la performance. (Jones, 1990, p.7)

Mais comment mener au mieux des études comparatives sur des contes populaires issus du folklore de plusieurs pays ? Il a été souvent dit que la matière première sur laquelle ces études sont basées étant orale, donc mouvante, changeante, dépendante non seulement du pays, de la région mais aussi et surtout du conteur qui la possède, elle ne pouvait mener à des conclusions exactes (Christiansen, 1916, p.4).

Toutefois, en observant un conte donné et en analysant les versions collectées (à ce jour) - parfois par dizaines voire centaines - dans un pays donné ou une zone géographique donnée, nous ne pouvons que remarquer d'un côté la persistance de la tradition, des motifs récurrents et stables et d'un autre côté, les motifs originaux, rajoutés au gré d'un conteur ou

témoins au contraire d'une particularité régionale. L'expansion même de ces thématiques autorise l'analyse comparative. Face à la stabilité et à la ténacité de cette matière mouvante par ailleurs, nous pouvons mener des recherches et des études comparatives pour tenter de comprendre, du moins à une large échelle, le développement de tel ou tel conte, en gardant à l'esprit, qu'au gré des collectes, des éléments importants pourront modifier des études déjà menées. Cette partie de la thèse contribue donc, en étudiant certains contes de notre corpus, à l'étude comparative des contes, des motifs, de leur circulation ainsi que de leurs particularités régionales quand elles existent.

Notre démarche dans la présente étude ne consiste pas à faire rentrer nos contes dans une grille préétablie mais à élaborer la grille qui permet au mieux, selon nous, de les étudier. Nous avons choisi de nous inspirer de la méthodologie de recherche mise en place par Steven Jones, lui-même disciple d'Alan Dundes, dans un certain nombre de ses travaux et que nous adaptons aux contes de notre corpus. L'intérêt de cette méthodologie est qu'elle assemble deux courants qui se sont longtemps exclus l'un l'autre : l'école historico-géographique (Kaarle Krohn, Antti Aarne, Stith Thompson) et l'école structuraliste (Propp, Dundes).

L'école historico-géographique nous dit que puisqu'un même conte circule dans de nombreuses versions dans la tradition orale, il est normal de comparer un certain nombre de ses versions pour dégager la matière stable, récurrente et déduire les premières généralités à propos de ce conte. Donc, la première étape pour une étude comparative est de s'assurer d'avoir un grand nombre de versions d'un même conte donné. C'est ce point que nous utiliserons de l'école historico-géographique : puisqu'un certain nombre de récits ont déjà été identifiés et nommés, nous partons de ce principe admis et utilisé par l'ensemble des folkloristes. Les versions que nous étudierons donc appartiendront à un même conte-type déjà défini par cette école.

Ensuite, des principes de l'analyse structurale seront appliqués dans l'analyse de cette multiplicité de textes. Des paradigmes structurels peuvent être trouvés dans les contes : des formules orales à la trame narrative. Nous verrons donc, grâce à la méthode structuraliste, si les versions recueillies suivent le même schéma de décomposition en éléments (Jones, 1990, p.8).

Ensuite, des principes de l'analyse structurale seront appliqués dans l'analyse de cette multiplicité de textes. Des paradigmes structurels peuvent être trouvés dans les contes : des formules orales à la trame narrative. Nous verrons donc, grâce à la méthode structuraliste, si les versions recueillies suivent le même schéma de décomposition en éléments (Jones, 1990, p.8).

Ainsi, nous allons identifier la structure d'un conte en appliquant la méthodologie structurale à un concept déjà identifié et étudié par l'école historico-géographique : le conte-type. Cette étude comparative peut se justifier si nous rattachons les versions recueillies et comparées à la culture dans laquelle elles ont été recensées. C'est ainsi que nous pourrions mettre à jour non seulement la récurrence des motifs ou de la structure mais surtout les transformations subies au sein d'une culture donnée.

V. Un corpus ou des corpus

Nous avons déjà évoqué la situation particulière du Liban : petit pays où de nombreuses communautés religieuses cohabitent. La religion joue un rôle essentiel dans la vie culturelle, politique, sociale, économique des Libanais. Il était donc important et intéressant, à notre avis, de collecter des contes dans plus d'une communauté religieuse pour observer les différences au sein du même pays. Ce sont ces différences qui pourraient justifier que l'on parle de contes musulmans et de contes chrétiens au lieu de contes libanais à moins que ces différences liées à la religion ne soient pas si importantes et que l'on puisse parler au contraire de corpus national formant un tout cohérent. Pour étudier notre corpus, nous procéderons en deux étapes : d'une part, nous analyserons l'élément religieux présent et nous étudierons de quelles façons il se manifeste ; d'autre part, nous verrons si des personnages ou des thématiques sont récurrents dans nos contes quelle que soit la confession du conteur.

V.1. Les éléments religieux

Les éléments religieux se présentent dans plusieurs contes de notre corpus et ce, de façons diverses. D'abord, nous relevons deux légendes religieuses. La première a été recueillie par nous-même, auprès de Hanna Abi Ramia, à Ehmej : *Hanné victime d'une injustice* (NZ8). Ce récit relate une version de l'histoire de Geneviève de Brabant, une légende si populaire en Europe qu'elle donne naissance à de nombreux romans, des opéras en plusieurs langues ainsi qu'à des pièces de théâtre entre autres. La légende européenne est très proche du récit conté par Hanna Abi Ramia : nous la résumons. Geneviève vient d'épouser le comte de Brabant quand celui-ci part rejoindre l'armée de Charles Martel en guerre contre les Sarrasins. Le jour de son départ, Geneviève ne sait pas encore qu'elle attend un enfant de lui. Son intendant, Golo, épris de la jeune femme est repoussé par elle. Pour se venger, il écrit à son maître que son épouse a donné naissance à un enfant d'une liaison adultère. Le comte ordonne la mort de sa femme et de son enfant. Le bourreau ému par la tristesse de cette femme l'abandonne dans la forêt, lui recommandant de ne pas revenir pour laisser croire à sa mort. Elle ne réussit à survivre avec son enfant que grâce au lait d'une biche. Des années plus tard, le comte, lors d'une partie de chasse, poursuit cette biche qui le conduit à la grotte où Geneviève avait trouvé refuge. Le mari reconnaît sa femme et croit en son innocence. Il fait

condamner Golo. Depuis, la tombe de Geneviève est devenue un lieu de pèlerinage. Bien que cette légende soit supposée dater du VIII^{ème} siècle, elle fut écrite au XIV^{ème} siècle. Ce n'est que quelques siècles plus tard qu'elle est reprise et réécrite par le père René de Ceriziers sous le titre *L'innocence reconnue de Sainte Geneviève de Brabant*, publié en 1638, conduisant depuis à une ferveur populaire européenne (Lautman et Lossignol, 1981, p. 247).

Il s'agit là d'une première légende chrétienne. Nous en avons trouvé une autre, recueillie par Samia Salloum et portant le titre de *Ḥanné ou Ḥanna et la miséricorde de Dieu* (SS22). C'est le récit de sainte Marina (au Liban) ou Marine (en France). Nous le résumons : originaire de Bithynie, royaume de l'Asie Mineure (actuellement en Turquie), Marina décide de suivre son père devenu moine après la mort de son épouse. Pour cela, elle se déguise en homme et se fait appeler Marin ou Marinos, selon les régions. Elle devient moine. Plus tard, «il » fut accusé d'avoir séduit une fille du village qui attendait un enfant, né en réalité d'une nuit avec un soldat. Marinos ne dit rien, il recueille et élève l'enfant et la supercherie n'est découverte qu'après son décès. Si la thématique de cette légende est reconnaissable dans le conte libanais, notre conteuse le relate à sa façon, modifiant le début et la fin. D'abord, l'héroïne du récit libanais, comme d'ailleurs celle du conte de Hanna Abi Ramia, s'appelle Ḥanné (ou Jeanne), prénom chrétien populaire au Liban. Ḥanné s'enfuit de chez elle à cause de la méchanceté de sa belle-sœur et, déguisée en homme, elle devient le berger d'un couvent. Elle est, comme dans la légende, accusée d'avoir mis enceinte une fille du village et à la naissance de l'enfant, elle est enfermée avec lui dans une grotte par le père supérieur. La conteuse introduit ici une série de miracles montrant la miséricorde de Dieu. Enfermée dans la grotte, Ḥanné prie Dieu qui lui envoie une forte source de lumière, de l'eau et de l'herbe qui pousse à une vitesse anormale. Ensuite, elle lui demande de quoi nourrir l'enfant et ses seins se remplissent de lait. Une semaine plus tard, on découvre la transformation de la grotte et la supercherie est mise à jour. Ḥanné raconte son histoire et continue à élever l'enfant avec la mère de celui-ci.

Un troisième conte se distingue dans notre corpus par ses éléments religieux. Nous ne le considérons pas comme une légende religieuse tels que les deux récits que nous venons de résumer car ceux-ci relatent la vie de saints. Or, ce troisième récit est plutôt un conte religieux ayant pour personnage principal un ange²¹ qui a le pouvoir de vie ou de mort sur les personnes malades. Il s'agit du conte *L'Ange guérisseur* (NZ20), recueilli par nous-même auprès de Marina Fadel, à Lehfed. L'ange se rend au chevet des personnes malades et les égorge.

²¹ Nous notons ici que les anges sont communs aux trois religions monothéistes.

Ensuite, grâce à une paille qu'il introduit dans leur postérieur, il souffle et réussit à les ressusciter. Il apprend à un humain à jouer ce rôle de guérisseur, à la condition que celui-ci le voie d'abord apparaître au niveau de la tête du malade. Bien que les anges soient communs aux trois religions et que rien ne dise dans le conte s'il s'agit d'un ange chrétien, musulman ou juif, nous pouvons, grâce à notre rencontre avec la conteuse, affirmer qu'il s'agit bien, selon elle, d'un ange chrétien.

Ces trois récits sont les seuls, à notre avis, qui sont des contes ou légendes religieuses. Les éléments religieux apparaissent toutefois dans d'autres récits qui ne sont pas pour autant des récits religieux.

Au niveau linguistique, plusieurs conteurs font référence à Dieu dans certaines expressions²². Il est presque impossible de déduire la religion à laquelle appartient le conteur à travers ces expressions, utilisées par tous les Libanais. En effet, Allah (Dieu en arabe) est le terme utilisé pour les trois religions monothéistes. Ainsi, « par Dieu », « si Dieu veut », « que Dieu te maudisse/ te garde/ soit avec toi » sont utilisées par les conteurs chrétiens et musulmans sans aucune distinction.

Par contre, en ce qui concerne les prénoms des personnages, les conteurs trahissent parfois leur appartenance religieuse. Hanna Abi Ramia, conteur chrétien de Ehmej, donne des prénoms à connotation chrétienne à ces personnages : Ḥannā (Jean) ou Ḥanné (Jeanne) sont les plus récurrents, nous trouvons aussi Mḥāyel (Michel) ou Yūsef (Joseph). La plupart de ces prénoms sont donnés de manière spontanée, cependant rien ne semble indiquer qu'il ait l'habitude de prénommer les personnages de ses récits. En effet, après avoir entendu certains de ces contes où les héros n'avaient pas de prénoms, l'un des auditeurs s'en étonne. Abi Ramia lui dit alors que cela ne posait aucun problème, que l'on pouvait leur donner les prénoms que l'on voulait. C'est donc naturellement des prénoms qui lui sont familiers qu'il choisit en premier. Par contre, dans un autre conte du même conteur *Sayf l-Masīḥ* (NZ3), il nous semble que ce prénom ne soit pas l'invention du conteur ou alors, s'il l'est, il ne l'a pas choisi le jour de notre rencontre, mais il avait l'habitude d'associer ce prénom au héros de ce conte. Ce prénom est également à connotation chrétienne puisqu'il s'agit de la traduction littérale de « l'épée du Messie ». Parallèlement, dans les contes narrés par des conteurs musulmans, quand les héros sont nommés, ils s'appellent généralement 'Alī, Mḥammad ou Ḥasan²³. L'adjectif Ṣāṭer – brave ou avisé selon la traduction de Dulac (Dulac, 1885) – peut précéder généralement l'un ou l'autre de ces prénoms. Dans certains contes du corpus de

²² Nous avons déjà évoqué ce point dans le chapitre 3.

²³ Voir par exemple le conte n° 15 du corpus de Nathalie Zoghaib, présenté en annexe.

Samia Salloum, Šāṭer devient le prénom du héros sans être suivi d'un autre prénom. Nous ne savons pas si ce sont les conteurs qui ont décidé de supprimer les prénoms et de les remplacer par Šāṭer ou s'il s'agit d'une modification de la part de la collectrice.

Il est intéressant de noter ici que nous avons collecté deux versions d'un même conte auprès de deux conteurs de religion différente : Hanné Rouhana, conteuse chrétienne de Amchit nous a narré *Les Grenades magiques* (NZ32) tandis que Hasan Assaf, conteur musulman de Kfardenis nous a livré une version proche du conte précédent sous le titre *Šāṭer Ḥasan* (NZ15). Tandis que les prénoms des trois frères, héros de Hasan Assaf, 'Alī, Mḥammad et Ḥasan, tous précédés de Šāṭer, donnent une indication quant à la religion du conteur, la conteuse chrétienne a choisi (délibérément ou oubli ?) de ne pas nommer son héros.

Certains personnages, réels ou surnaturels, peuvent également donner quelques indices sur l'appartenance communautaire des conteurs. Les djinns par exemple ne sont ni musulmans ni chrétiens au Liban, leur présence hante les humains des contes des deux communautés et atteste qu'ils appartiennent au folklore local commun. La croyance en la présence des djinns dans l'intermonde conduit les personnages des contes, à travers les conteurs, à demander, pour se rassurer quand ils voient une ombre non identifiée ou une personne inconnue : « humain ou djinn ? ». Les humains répondent alors : « je suis un humain et des meilleurs ». Ces expressions sont bien connues et répétées telles quelles par les conteurs. Les djinns apparaissent donc dans plusieurs contes chrétiens et musulmans. Toutefois, nous avons remarqué que dans les contes chrétiens de notre corpus les djinns sont simplement mentionnés à travers cette question et ne font pas réellement partie de l'histoire. Tandis que dans les contes musulmans, ils apparaissaient plus volontiers et jouaient un rôle plus ou moins important en fonction des contes. C'est notamment le cas du conte *Emm Ḥasan et le djinn* (NZ29) recueilli par nous-même auprès de Abdellatif Qoteich, conteur musulman de Beyrouth, et des contes *La naissance de la ġinniyya* (SS11), *Le défi de la princesse* (SS21), *Zībār et la ġinniyya Zībār* (SS42), tous recueillis auprès de conteurs musulmans par Samia Salloum. Enfin, le seul conte recueilli auprès d'un chrétien et qui met en scène des djinns a été enregistré à Ehmej auprès de Hanna Abi Ramia : *Ḥannā et les djinns* (NZ1). Mais l'intérêt de ce dernier récit est ailleurs : il montre en effet la force d'un signe religieux, en l'occurrence le signe de la croix, devant ces êtres malfaisants que sont les djinns. C'est un élément religieux de plus qui montre les croyances et la religion de Hanna Abi Ramia.

D'autres personnages surnaturels sont connotés religieusement. Il s'agit des anges que nous avons déjà évoqués dans le conte *L'Ange guérisseur* (NZ20). Si, nous l'avons dit, rien n'indiquait, dans le conte, à quelle religion appartenait l'ange en question, ce n'est pas le cas

pour d'autres récits de notre corpus où les anges sont mentionnés. Ainsi, dans le conte *Le chameau* (NZ30) de Abdellatif Qoteich, conteur musulman de Beyrouth, le personnage principal demande à rencontrer Dieu. On lui propose de rencontrer plusieurs de ses émissaires avant, peut-être pourront-ils l'aider. Ces émissaires sont les anges Gabriel, Michel et Isrāfīl. Si Gabriel et Michel sont présents dans la religion musulmane et chrétienne c'est grâce au dernier Isrāfīl, l'équivalent coranique de Raphaël que la religion du conteur est dévoilée. D'ailleurs, le conteur ne prononce que les trois premières lettres d'Isrāfīl, il ne termine pas le mot. Nous l'avons déduit nous-même. Pour quelles raisons le conteur ne termine pas sa phrase ? Est-ce parce qu'il sait que nous sommes de religion chrétienne et en ne prononçant que les deux premiers prénoms, son conte devient plus neutre ? Ou s'agit-il simplement d'une astuce pour nous faire comprendre qu'il s'agit d'une énumération d'anges et qu'il pourrait en énumérer plusieurs ? Ainsi, le prénom tronqué équivaldrait-il à un « et ainsi de suite » ?

D'autres anges de la religion musulmane sont également évoqués, sans être nommés : il faudrait, à notre avis, appartenir au monde musulman ou en être un fin connaisseur pour les déceler. Dans le conte *Bū Şafwā* (SS25), recueilli par Samia Salloum, le héros Bū Şafwā tombe dans un piège élaboré par deux personnages du village. L'un s'assoit à l'est, l'autre à l'ouest du tombeau où Bū Şafwā est enterré vivant et se mettent à lui parler. Il s'agit en réalité d'une ruse : ils imitent les deux anges Nakīr et Munkar qui, dans la tradition islamique, interrogent le défunt dans son tombeau pour préparer, en quelque sorte, le jugement dernier.

Dans le conte *Ĝéħa et son frère Eliès* (NZ27), le conteur chrétien Issam Mikhaël évoque la Vierge. Par ailleurs, chaque communauté a tendance à mettre en scène des personnages qui lui sont familiers et qu'elle peut, parfois, tourner en ridicule. Ainsi, dans le même conte, Issam Mikhaël parle d'un curé qui serait un peu malhonnête avec ses employés. Il est vaincu par le rusé Ĝéħa. D'autres contes narrés par des chrétiens évoquent le curé, sa femme ou ses enfants. Tandis que dans les contes narrés par les musulmans, c'est le cheikh ou le *ħāġġ*, la personne qui vient d'accomplir le *ħaġġ*, pèlerinage à la Mecque, qui sont présents. Dans notre corpus, le cheikh impose le respect ou la sagesse comme dans *La fille du cheikh* (NZ11). Nous ignorons s'il existe des contes où les cheikhs sont ridiculisés, ni si notre conteur en connaissait et qu'il n'a pas souhaité les conter devant une collectrice chrétienne.

Enfin, nous regroupons dans ce paragraphe plusieurs allusions dans notre corpus à la religion musulmane que ce soit dans ses traditions, ses lieux de culte ou ses pratiques de culte. Ainsi, dans *La fille du cheikh*, à un étranger qui arrive dans un village et demande l'hospitalité, le cheikh l'envoie vers la mosquée. Dans ce même conte, le mariage célébré entre le prince et l'héroïne est un mariage musulman qui consiste à signer un acte de mariage

auprès d'un « derviche » (dans notre conte), pratique différente des mariages chrétiens. Le puits de Zamzam est également évoqué dans le conte *La batée de Zamzam* (SS15), il s'agit du nom désignant le puits sacré situé dans le périmètre de l'ensemble culturel mekkois. Il se trouve à l'est de la *Ka'ba*, du côté du mur où est enchâssée la « Pierre Noire ». De nombreux mythes, légendes et récits pré et post-islamiques entourent ce puits et les propriétés miraculeuses de son eau. Il est pourtant déconnecté de sa valeur islamique dans ce conte qui en fait un lieu hostile, tout comme le pays de Wāq-Wāq qui est un nom, peut-être onomatopée, d'origine incertaine, que l'on trouve dans la littérature médiévale musulmane, géographique, zoologique et fantastique. Dans le conte *La ruse du renard et la fourrure* (SS7), recueilli par Samia Salloum, un des personnages demande à faire sa *rak'a* avant d'être tué : succession de gestes accomplis et de formules prononcées par le musulman croyant au cours de l'acte d'adoration. Il est également fait allusion dans le conte *La tortue magique* (SS4), recueilli par Samia Salloum à l'aumône volontaire donnée par les musulmans qui en ont les moyens, la *ṣadaqa*, et qui complète l'aumône obligatoire, la *zakāt*, sorte d'impôt, troisième pilier de l'Islam.

Ces marqueurs de la religion dans les contes de notre corpus permettent au lecteur, souvent avisé, de se rendre compte d'une part de la communauté dans laquelle le conte a été narré, d'autre part, de l'importance de l'élément religieux dans le corpus libanais. Cette première description justifie à notre avis l'importance de la collecte dans plusieurs, si ce n'est toutes, communautés religieuses au Liban.

Mais, les légendes chrétiennes de Marina ou de Sainte Geneviève de Brabant ont été reconnues par nous-même. En effet, à aucun moment, les conteurs n'ont fait mention de ces saints et rien n'indique dans leur propos qu'ils aient été au courant de leur existence. Ces légendes sont donc devenues des récits réalistes ou merveilleux dans leur bouche. Donc, notre propos devrait être nuancé, car si nous prenons en compte l'intention des conteurs uniquement, nous ne pouvons pas affirmer que notre corpus contienne des légendes religieuses. Par ailleurs, nous pouvons noter un syncrétisme chez les conteurs : la légende de Marina a été contée par une conteuse musulmane. De même, dans le conte *Le coq ki-kou* (NZ17), recueilli par nous-même auprès de Hasan Assaf, conteur musulman de Kfardenis, une fête religieuse chrétienne est évoquée : la fête de la Sainte-Croix.

Nous pouvons affirmer que la proportion limitée de contes strictement religieux dans notre corpus, d'une part, le syncrétisme pratiqué par les conteurs, d'autre part, contribuent à minimiser l'importance de la religion dans les contes de la tradition orale libanaise. Ensuite, comme nous le verrons dans la partie suivante, nous avons relevé des caractéristiques

communes aux contes de notre corpus. Ces caractéristiques concernent en particulier des thématiques et des personnages transversaux qui dépassent le clivage des religions.

V.2. Caractéristiques communes des contes libanais

En dépit des différentes communautés où les contes ont été collectés, nous remarquons qu'il y a certaines caractéristiques qui sont communes aux contes de notre corpus. Celles-ci concernent les personnages qu'ils soient réels ou surnaturels, les relations que ceux-ci peuvent entretenir entre eux, mais aussi des thématiques récurrentes, repérables dans les contes de toutes les communautés.

V.2.1. Les lieux :

La géographie libanaise est très variée : les conteurs que nous avons rencontrés, en fonction de leur lieu de résidence, seront plutôt plus familiers avec la mer et le littoral, les montagnes vertes ou enneigées du Mont-Liban ou l'aridité de l'Anti-Liban. On pourrait s'attendre à ce que ceux-ci décrivent dans leurs contes les lieux qu'ils connaissent. En effet, dans certains contes, les conteurs nomment des lieux ou des villes qui leur sont familiers et où l'action de leur héros s'est passée. Ainsi, dans *Ḥannā et les djinns* (NZ1), Hanna Abi Ramia mentionne deux villages La'lū' et le Mīhel qui sont voisins de son village, Ehmej. Yassine Jabre, quant à lui, mentionne le lieu de 'Aīn al-Zagrīne (NZ24) qui se trouve près de son village d'origine, Bouarej, et non pas près de son village de résidence Kfarhatta, où nous l'avons rencontré.

Toutefois, les lieux qui ne sont pas précis comme dans les cas précédents sont généralement peu décrits par les conteurs. Mais quand ceux-ci parlent d'un lieu hostile, lointain que le héros doit traverser lors de sa quête ou un endroit où l'héroïne est abandonnée à son propre sort, il s'agit le plus souvent d'un « lieu désertique », sauvage. Notons qu'il n'y a pas au Liban de déserts au sens strict du terme : il y a surtout présence de certains lieux isolés, sans végétation ni habitations, notamment dans l'Anti-Liban. Quand le bourreau emmène l'héroïne de *Ḥanné, victime d'une injustice* (NZ8) de Hanna Abi Ramia loin de son domicile dans le but qu'elle ne soit jamais revue, c'est dans un lieu désertique, vers la Syrie qu'il la laisse : « Maintenant, toi va-t-en, que Dieu sois avec toi, dans ce lieu désertique ». Les héros

du conte *Deux frères en quête de la fortune* (SS45) rencontrent une femme qui parle une langue étrange sans se douter qu'il s'agissait d'une ogresse. Ils supposent que « c'était parce qu'elle vivait seule dans ce lieu désertique ».

La forêt ou les bois profonds où les héros allemands par exemple se perdent n'existent presque pas au Liban. Elle n'est mentionnée qu'une fois dans le conte de *Zāhi et Zāhia* (NZ19) qui est une variante de Hansel et Gretel. Les enfants, désobéissant à leur père, vont se perdre dans la forêt. La forêt n'est donc pas un lieu commun ni caractéristique des contes du Liban et sa présence dans notre corpus ne pourrait qu'être, à notre avis, un emprunt européen.

Les héros des contes merveilleux libanais subissent souvent des épreuves qui les mènent non seulement loin de leur domicile mais dans un monde autre avant qu'ils ne reviennent chez eux transformés. Dans une majorité de nos contes, c'est à travers un puits que ces héros accèdent à l'autre monde. Une porte ou une cloison cachée au fond du puits permet au héros de s'échapper et d'affronter de nouvelles aventures. Le puits dans lesquels les héros sont volontairement jetés par leurs ennemis est donc ici le passage obligé qui signale à l'auditeur, sans que le conteur n'ait à le préciser, que le héros n'est plus dans son monde. Les sept filles du conte éponyme (NZ16) sont jetées dans un puits où l'héroïne trouvera une galerie renfermant des trésors. D'autres enfants sont également abandonnés au fond d'un puits par leur père duquel ils seront sauvés grâce à leur sœur dans *Le chaton aux cendres* (NZ38). Šāṭer Ḥasan (NZ15), jeté dans le puits par ses frères, ouvre une porte et se retrouve devant un vaste champ où de nouvelles aventures l'attendent. Mais le puits est également, dans d'autres contes comme *Emm Ḥasan et le djinn* (NZ29), *Le défi de la princesse* (SS21), la demeure des djinns qui, en tant qu'êtres fantastiques, n'habitent pas le même monde que les humains, mais dans un monde souterrain.

Le puits n'est pas le seul moyen de passer d'un monde à l'autre. Dans les contes où trois frères partent à l'aventure, en quête d'un remède magique pour leur père ou de tout autre objet leur permettant d'accéder au trône, ils empruntent trois chemins différents : le chemin du feu, le chemin de la noyade et le chemin du non-retour. Cet épisode est récurrent dans certains de nos contes merveilleux dans lesquels le héros a deux frères : *Les Grenades magiques* (NZ32), Šāṭer Ḥasan (NZ15) ou *Le cheval d'or* (SS1). Le premier emprunte le chemin du feu, le second le chemin de la noyade et le troisième, le plus jeune, s'en va sur le chemin du non-retour. Alors que les deux premiers sont voués à l'échec, soit ils trouvent la mort, soit c'est leur monture, les obligeant à faire demi-tour, le dernier, ne pouvant revenir en arrière, atteint l'autre monde dans lequel il trouvera l'objet de sa quête. Quelle que soit la communauté de nos conteurs, les trois chemins sont décrits de la même manière et les héros

les empruntent dans le même ordre.

Un autre lieu constitue une étape de passage, de transition nécessaire à la maturation des héros : la grotte. Elle est plus généralement associée aux personnages féminins des contes de notre corpus. Elle est rarement hostile puisqu'elles y trouvent refuge. C'est dans une grotte que *Hanné, victime d'une injustice* (NZ8) se retrouve à l'abri dans le lieu désertique où elle a été abandonnée. C'est dans la grotte également que la gazelle la nourrira ainsi que son fils. Quand les enfants du *Chaton aux cendres* (NZ32) sont abandonnés dans le puits, la sœur aînée les met à l'abri dans une grotte avant de continuer à se creuser un passage à l'intérieur du puits où la grotte se trouvait. La grotte est également le lieu d'habitation d'êtres fantastiques ou en tout cas d'êtres en marge de la société : les ogres (SS5), les nains (SS29), les voleurs (SS48) qui deviendront frères adoptifs de l'héroïne ayant trouvé refuge dans leur demeure. Mais dans tous les cas, la grotte est un refuge, elle joue un rôle de protection maternelle.

Un autre élément de la nature joue ce rôle maternel de protection, l'« arbre-refuge » (Horn 1974, p.337). L'arbre n'est pas dans la forêt ni dans un jardin, il apparaît subitement sur le chemin de l'héroïne quand celle-ci a besoin de se cacher ou de se réfugier (SS5, SS8, SS14). Il est toutefois souvent placé près d'une source par les conteurs pour permettre au prince d'apercevoir l'héroïne cachée dans l'arbre. Celle-ci, fuyant une situation où elle est persécutée, se cache sur la branche d'un arbre et son reflet est aperçu soit par le cheval du prince soit par la servante. Qu'elle soit aperçue par le cheval ou la servante, c'est le prince qui, alerté de sa présence, devra recourir à un subterfuge pour faire descendre l'héroïne de son refuge. Dans d'autres contes, l'arbre sert également de refuge à une fille qui fuit le père tricorne qui la poursuit (NZ39). Non seulement l'arbre lui sert de refuge, mais il la sauve indirectement puisque les cornes de ce monstre restent coincées dans les branches. Grotte et arbre semblent donc jouer le même rôle de protection dans les contes du Liban, dans toutes les communautés, même si la grotte représente en plus un monde autre où se réfugient les héroïnes.

D'autres lieux sont également mentionnés comme la montagne. Les parents y abandonnent leurs enfants dans *Les sept filles* (NZ16), elle est peuplée d'animaux sauvages dont les héros Šāṭer Ḥasan (NZ15) ou 'Ali le puissant (NZ13) peuvent se débarrasser.

En somme, les lieux décrits par les conteurs dans nos contes reflètent la géographie libanaise et l'environnement immédiat des conteurs. Nous ne pouvons pas évoquer, dans notre corpus, de préférence particulière en fonction de l'appartenance religieuse des conteurs. D'autres lieux semblent familiers comme le champ voisin où les enfants vont faire paître les

animaux, le jardin ou le verger, le pressoir à debs... Les conteurs Libanais restent donc dans l'ensemble réalistes dans leurs descriptions même lorsqu'ils narrent des contes merveilleux.

V.2.2. Les personnages fantastiques :

Le *gūl* ou son équivalent la *gūlé* sont les personnages fantastiques les plus récurrents dans notre corpus. Souvent traduits en français par ogre ou ogresse, ils se démarquent, dans certains de nos contes, par d'autres caractéristiques, c'est pourquoi nous avons choisi de maintenir le terme arabe dans notre traduction française. En effet, en fonction des contes et des conteurs, nous notons au moins trois genres de *gūl* différents. Dans certains contes, nous aurions pu tout à fait remplacer le terme par ogre. Le personnage qu'il désigne se comporte comme tel, être anthropophage qui désire manger le héros. Nous le retrouvons dans un nombre de contes avec des héros enfants tels que *Le Treizième* (NZ41), *Zāhi et Zāhya* (NZ19) ou *Le chaton aux cendres* (NZ32). Il est généralement vaincu grâce à une ruse du héros : dans certains contes, les héroïnes doivent allumer un four (NZ19) ou faire cuire du pain dans le four (NZ32). Celles-ci trouvent une ruse pour envoyer la *gūlé* dans le four (chercher un pain, vérifier si le four est bien allumé). La *gūlé* finit par être brûlée dans son propre four. Ce motif de l'ogresse brûlée dans son propre four n'est pas particulier aux contes libanais et est assez courant dans le monde.

Le *gūl* tel que décrit dans *l'Encyclopédie de l'Islam* (MacDonald et Pellat 2012) n'est pas uniquement un personnage de contes qui se nourrit de chair humaine. Il a une autre caractéristique : il peut être tué par l'homme mais si ce dernier le frappe plus d'une fois, ce second coup lui rendrait la vie. Cette caractéristique se retrouve dans le conte *L'épée du gūl* (NZ36) où le *gūl* aveugle frappé une première fois par le héros demande à ce dernier de le refrapper. Face au refus du héros, le conteur nous en donne la raison : « s'il le frappe une deuxième fois, il ne meurt pas mais vit ».

Notons que les *gūl* ne sont pas toujours méchants, ils sont dans certains contes humanisés, perdent leur violence et finissent par adopter leur sœur humaine comme dans *Le Tonnerre jaune* (SS48) ou *La sœur des Quarante, Sett Bdūr* (SS5). Le choix du conteur pour ce dernier conte est plutôt surprenant : en effet, dans ce conte répandu dans le monde, les frères de l'héroïne sont réellement ses frères, partis de la maison le jour de sa naissance. Or, dans notre corpus, l'héroïne part à la recherche de ses frères disparus et ce sont quarante *gūl* qui l'adopteront comme sœur.

La *gūlé*, comme le *gūl*, est tout aussi méchante et sottre. Elle finit donc souvent dans son *tannūr*. Elle a, elle aussi, une caractéristique qui semble particulièrement importante dans notre corpus mais dont Hasan El-Shamy ne relève que deux occurrences dans son index des motifs (El-Shamy 2004, voir motif G123). Elle est parfois représentée en train de moudre du sel, les seins pendants, rejetés derrière les épaules. Le héros, pour éviter d’être mangé par elle, doit arriver subitement derrière elle, lui attraper un de ses seins et le téter. Il deviendra ainsi, grâce au lait maternel, son fils adoptif et gagnera sa protection. Les héros tels que Šāṭer Ḥasan (NZ15) dans le conte éponyme, ou Šāṭer dans *Le cheval d’or* (SS1), mais aussi les filles comme Farīṭ Rummān et sa demi-sœur (SS3) seront épargnés grâce à leur connaissance de cette astuce. Cette *gūlé* a un équivalent en Kabylie : *Teryel* l’ogresse.

Teryel a de longs seins pendants, qu’assise, elle croise et rejette sur ses épaules, inversant ainsi, sur son dos, la droite et la gauche, pour tromper celui qui, par derrière elle, doit, pour s’en rendre invulnérable, boire à son sein droit, la contraignant ainsi à un acte maternel. (Lacoste-Dujardin 2010, p. 22)

Une autre caractéristique, fréquente dans notre corpus, est elle aussi une règle utilisée par les héros masculins pour échapper à la barbarie des *gūl*. Les héros doivent saluer les ogres par une formule particulière reprise par les conteurs, formule à laquelle l’ogre répond toujours de la même manière :

« *Que le Salut soit sur vous, notre oncle le gūl.*

Si ton salut n’avait pas précédé tes paroles, répond le gūl, j’aurais séparé ta chair de tes os. »

Ensuite, le héros se met à couper les cheveux et les ongles du *gūl* pour le « soulager ». C’est alors que le héros obtient les informations qu’il désire pour retrouver l’objet de sa quête. Nous avons toutefois remarqué que seuls les conteurs musulmans de notre corpus ont évoqué cette formule. Il ne s’agit pas d’un hasard, cette formule étant typiquement musulmane. Il s’agit de saluer à la fois l’interlocuteur et les deux anges gardiens sur ses épaules, ce pourquoi la formule s’emploie en principe toujours au pluriel (« sur **vous** »).

Le personnage du “nègre” apparaît dans quelques contes de notre corpus. Le terme employé par les conteurs est ‘*abd* qui désigne dans la langue tout « esclave de sexe masculin » sans référence spécifique à la couleur de peau comme le terme français « nègre ». Mais il se trouve que les Noirs que les Arabes avaient l’habitude de fréquenter étaient souvent des esclaves, ce qui a conduit à l’assimilation fréquente entre les esclaves (‘*abd*) et, péjorativement, les Noirs dans de nombreuses langues vernaculaires arabes, dont le dialecte

libanais. Dans nos contes, le nègre est à la fois un personnage méchant et un adjuvant du héros. Dans *Šāṭer Ḥasan* (NZ15) c'est « un ermite, mais [de couleur] noir[e] (*aswad*), nègre ('*abd*) » qui habite l'autre monde et possède des chevaux magiques. En posant une devinette, il va aider le héros à remonter du puits dans son propre monde. Dans *La fille du vizir et le jeune paysan* (NZ4), les caractéristiques du «nègre» décrites par le conteur auraient pu être celles d'un ogre, nous semble-t-il, si le conteur Hanna Abi Ramia n'avait pas émis le souhait de ne pas parler de magie (ou de merveilleux)²⁴. Son personnage fait peur, est malpoli et surtout est prêt à « croquer » la jeune fille. Dans un troisième conte *Ḥaba', exactement pareille* (SS44), c'est un ogre géant qui est « déguisé en homme noir énorme » comme si l'ogre seul ne suffisait pas à créer la peur. Dans tous les cas, dans les trois contes où il apparaît, qu'il soit bon ou mauvais, le '*abd* est désigné comme étant un être particulier, hors du commun. Nous pouvons établir un parallèle avec le folklore turc où le Noir est également un être méchant.

J'avais signalé l'existence, dans les contes et les récits romanesques de la tradition orale turque, de différents personnages désignés par le nom d' « Arap » (Arabe ou Noir) et caractérisés par leur « méchanceté ». (Boratav 1958, p.7)

Les djinns, avec les *gūl* sont la deuxième classe d'êtres fantastiques la plus représentée dans notre corpus. Ils sont présents dans la littérature populaire arabe, turque ou indienne. Leur équivalent féminin francophone serait la fée, absente de notre corpus. Ils sont aussi bien masculins que féminins dans nos contes. Leur lieu de résidence privilégié est le puits, parfois dans un souterrain profond comme dans *La naissance de la ġinniyya* (SS11) ou dans des ruines, confirmant ainsi la tradition (MacDonald et Massé, « Djinn » 2012), comme dans *Zībār et la ġinniyya Zībār* (SS42). Ces deux récits, contrairement aux autres contes où apparaissent les djinns, rappellent les caractéristiques particulières de ces êtres.

Les comportements des djinns envers les humains sont de trois sortes : si on sait se garder de les irriter, ils ne font rien de mal, ils sont indifférents ou, parfois, ils se contentent de taquiner par quelques tours sans méchanceté comme le fait Zībār au début du conte.

Ils comblent de bienfaits ceux qui agissent de façon à mériter une récompense comme la sage-femme dans *La naissance de la ġinniyya*. Les récompenses accordées par les djinns sont généralement des pelures d'oignon et d'ail qu'ils donnent à leurs protégés, les premières sont par la suite changées en pièces d'or, et les secondes en pièces d'argent (MacDonald et Massé, « Djinn » 2012). Notre corpus mentionne uniquement les pelures d'oignons qui se

²⁴ Voir le chapitre 2 ou les paroles rapportées du conteur dans les contes présentés en annexe.

changent en or. Parfois, il s'agit d'une grenade qui, une fois ouverte, révèle des grains en or (SS21).

Ils châtient les imprudents et les insolents en leur infligeant des maladies ou des infirmités diverses : l'hémiplégie, les paralysies variées et les torsions des membres sont les plus fréquentes. Les précautions à prendre pour ne pas irriter les djinns : éviter autant qu'on le peut de passer par des endroits qu'ils fréquentent ; ne jamais « profaner » (salir, cracher, uriner, etc.) ces lieux ; prononcer toujours une *bas mala* (dire : au nom de Dieu) avant chaque acte et chaque déplacement (MacDonald et Massé, « Djinn » 2012). Zībār frappe de paralysie et d'hémiplégie les êtres humains qui croisent son chemin. Ce conte peut alors être assimilé à un conte étiologique par sa conclusion :

Depuis ces temps-là, lorsque quelqu'un est frappé d'hémiplégie, les gens savent que la ġinniyya qui l'a touché est certainement morte. Ainsi, les ġinniyya prennent garde de toucher un humain. Les gens vécurent à l'abri des ġinniyya et, pour être encore plus tranquilles, ils prononcent toujours le nom de Dieu, de telle sorte que les mauvais esprits se retirent du chemin et disparaissent.

Dans *La naissance de la ġinniyya.*, une femme est punie pour avoir uriné sur une ġinniyya sans l'avoir vue et sans avoir invoqué le nom de Dieu. Depuis que personne ne comprit ce qui lui était arrivé et qu'aucun médecin ne put la guérir, on en fit un proverbe, bien connu au Liban : « sur l'hémiplégie, nulle médecine n'agit ».

D'autres êtres fantastiques sont retrouvés sporadiquement dans nos contes tels que les *'afrīt*, ces démons puissants et troublants associés parfois aux djinns. Ils dorment les yeux ouverts de telle sorte que pour savoir s'ils dorment, les mouches doivent entrer par leur bouche et sortir par leurs narines, si c'est l'inverse, c'est qu'ils ne dorment pas. Le *m'arnes*, être fabuleux qui a des cornes, est assimilé à un ogre par la conteuse (pourrait-il être le père tricorne qui poursuit les enfants pour les manger dans les contes éponymes (NZ39), (SS17) ?). Pour finir le *māred* est un génie très grand que l'on appelle parfois un géant. Tous ces êtres sont typiquement arabes et il n'est donc rien de plus normal que de les croiser au fil des pages de notre corpus.

V.2.3. Les animaux merveilleux :

Les animaux merveilleux sont souvent les auxiliaires du héros et l'aident dans ses différentes épreuves après que celui-ci leur a rendu service en les sauvant eux-mêmes ou leur progéniture. Grâce à ses flèches ou à son épée, il sauve la vie des oisillons des grands oiseaux

(NZ. 36), (NZ32). Les deux mères, reconnaissantes, portent les héros sur leur dos. Dans un autre conte, c'est un lézard qui mangeait les fourmis qui a été tué grâce aux flèches du héros. Les fourmis, reconnaissantes, aideront plus tard le héros dans le besoin.

Un autre animal a une importance particulière aux yeux des héros masculins et même féminins : le cheval. Il est très présent dans les contes notre corpus. Il parle, conseille, aide le héros, dans *Le cheval d'or* (SS1) ou *Šāter Hasan* (NZ15) par exemple. Les belles-mères de Quray' (NZ33) et de Furūṭ Rummān (SS49) souhaitent se débarrasser des enfants de leur époux : leurs premières tentatives échouent grâce notamment aux chevaux de chacun de ces héros. Si le cheval de Quray' est clairement doté de pouvoirs magiques puisqu'il parle, vole aussi vite que le vent ou apparaît dès qu'on brûle un poil de sa queue, nous ne savons pas si celui de Furūṭ Rummān est également magique ou s'il s'agit simplement d'un compagnon fidèle qui réussit à la suivre et à la ramener à son domicile à chaque fois que sa belle-mère lui tend un piège. Dans les deux contes, les belles-mères choisissent donc de se débarrasser d'abord du cheval pour pouvoir atteindre les jeunes héros.

Le conteur Eliès Yazbek apprécie particulièrement de faire apparaître ces animaux magiques grâce à un de leurs poils ou plumes que le héros brûle. Il l'utilise dans trois de ses contes : avec l'aigle (NZ36), les fourmis (NZ35) et le cheval (NZ33). Il n'est pas le seul pourtant puisqu'un autre conteur, Hasan Assaf fait brûler le crin d'un cheval pour le faire apparaître. Dans ce même conte (NZ15), les cheveux de l'ogresse protègent le héros qui les brûle.

V.2.4. Les objets magiques ou miraculeux :

Des auxiliaires ou des objets magiques aident le héros dans ses quêtes. Nous avons déjà évoqué les cheveux, poils ou plumes qui une fois brûlés font apparaître l'animal qui sera lui l'auxiliaire magique. Les grenades, fruits méditerranéens, du Proche-Orient et de l'Asie, sont chargées sont souvent mentionnées dans les contes de notre corpus. Grenades magiques, elles sont l'objet de la quête des héros pour rendre la vue à leur père (*Les Grenades magiques* [NZ32]). Objets magiques, remplis de graines d'or, elles sont données par les djinns au mari paresseux dans *Le défi de la princesse* (SS21) ou par un homme qui les échange contre du fromage dans *Le choix de la princesse* (SS34).

Un autre aliment que la grenade joue le rôle d'un remède et fait l'objet d'une quête de la part des héros dans les contes merveilleux : la viande de gazelle. Elle est dans deux contes (*Quray'* [NZ33], *Le Cheval d'or*, [SS1]) le remède prescrit pour le roi mourant. Mais le

chasseur ne doit pas se contenter de tuer l'animal, il doit être adroit et habile pour le dépecer. Là où les faux-héros échouent en faisant éclater la bile de l'animal rendant la viande amère, les héros dans les deux variantes du même conte, *Quray'* (NZ33) et *Le Cheval d'or* (SS1) dépècent habilement l'animal faisant de sa viande un remède d'excellente qualité pour le roi. La gazelle, probablement l'animal le plus cité dans notre corpus avec le cheval²⁵, est un animal que l'on retrouve dans les pays chauds d'Afrique ou du Moyen-Orient, mais il n'existe pas au Liban. Il nous semble donc que sa présence dans les contes de notre corpus résulte d'un emprunt aux pays arabes voisins.

Notre attention est attirée par un autre objet bien qu'il n'ait pas de propriétés magiques dans nos contes. Mais son emploi en fait une caractéristique de notre corpus : la pomme. La princesse, pour signaler son choix parmi ses prétendants, jette une pomme sur le gagnant. La pomme symbolise ainsi l'amour, la proposition de mariage, d'autant plus quand elle est lancée, jetée. Cette tradition n'est pas libanaise et n'est pas non plus particulière aux contes du Liban, bien que nous l'ayons peu rencontrée ailleurs. Henri Gaidoz dans sa *Réquisition d'amour et le symbolisme de la pomme*, fait état de légendes de l'ancienne Irlande où « une jeune fille donne un signe d'amour à un jeune homme en lui lançant une pomme » (Gaidoz 1901, p. 9), mais aussi chez les Grecs où « la pomme lancée était un signe et un message d'amour (Gaidoz 1901, p. 17). Au 10^{ème} siècle, les Raffinés se promenaient en humant une pomme, parfois mise dans un verre, marque de raffinement et moyen de dire qu'ils étaient amoureux²⁶. Plus généralement, dans les contes populaires, les princesses jettent ou donnent une pomme d'or (pas toujours) au prétendant choisi (Gaidoz 1901, p. 28). Mais si l'auteur conçoit qu'aujourd'hui la pomme soit le symbole de l'amour, il tient à chercher l'origine de cette idée. Ainsi, si les jeunes gens se lançaient des pommes, ce n'était pas parce que celles-ci représentaient à leurs yeux un quelconque symbole, mais par pure « agacerie, une façon de se faire remarquer, et d'attirer l'attention » (Gaidoz 1901, p. 33). Ce geste semble beaucoup amuser le conteur Eliès Yazbek dans le conte *Quray'* (NZ33). C'est également le moyen choisi par l'héroïne *Šāṭer Hasan* (NZ15) pour désigner son époux.

²⁵ Ils sont mentionnés dans 10 contes.

²⁶ Beaucoup plus récemment, une chason de Sabah, chanteuse libanaise du 20^{ème} siècle, s'appelle « Il m'a lancé la pomme ». Dans sa chanson, elle a choisi son prétendant, sans savoir de qui il s'agit, parce qu'il lui a lancé une pomme. <http://www.onmymood.com/video/996023/%D8%B5%D8%A8%D8%A7%D8%AD-%D8%B4%D9%84%D8%AD%D9%84%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%AD%D8%A9/>

V.2.5. Les acteurs humains :

La belle-mère, deuxième épouse du père, fréquemment appelée péjorativement la marâtre, est généralement un personnage des contes merveilleux dont les caractéristiques sont identiques et stéréotypées. Elle est cruelle, jalouse des enfants de son mari et essaie par tous les moyens, avec le concours de son époux parfois, de s'en débarrasser. À une réalité sociale souvent difficile - le décès de la mère – à laquelle s'ajoute l'intrusion d'une étrangère dans la famille qui aura la rude tâche d'élever des enfants qui ne sont pas les siens, correspond peut-être aussi une symbolique et un imaginaire qui attribuent à la belle-mère le rôle de la méchante dans les contes merveilleux. Signalons toutefois que dans certains contes européens, ce n'est que récemment, au fil des éditions, que la marâtre a remplacé la vraie mère cruelle des enfants. Hansel et Gretel, perdus dans la forêt par leur propre père et leur propre mère initialement, ils deviennent par la suite chassés du domicile familial par leur belle-mère dans la seconde édition des frères Grimm. Blanche-Neige est jalouée par sa mère dans la première édition de ces mêmes collecteurs. C'est également dans la seconde édition qu'un changement majeur intervient : le remplacement de la mère par la belle-mère (Rimasson-Fertin, Grimm et Grimm 2009, p. 305). Dans la mesure où ce recueil, très connu et répandu, a influencé de nombreuses variantes de ces contes, c'est le personnage de la marâtre qui s'est imposé, remplaçant presque définitivement celui de la mère cruelle, socialement moins admis. En réalité, Bettelheim nous dit que le personnage est le même, son image est simplement scindée en deux par les enfants. D'une part, les côtés bienveillants, gentils, protecteurs de la mère, de l'autre, le côté cruel et menaçant de la belle-mère.

C'est ainsi que la division de la mère en deux personnages (si caractéristiques des contes de fées) : une mère bonne – le plus souvent décédée – est une méchante marâtre, rend un grand service à l'enfant. C'est non seulement pour lui une façon de préserver en lui-même l'image d'une mère toujours bonne, quand la vraie mère ne l'est pas, c'est aussi pour l'enfant la possibilité d'être en colère contre cette méchante « marâtre » sans entacher la bienveillance de la vraie mère, qu'il considère comme une autre personne. (Bettelheim 1976, p. 109)

Au Liban, la belle-mère, nouvelle épouse du père, est généralement appelée *hālē* (tante maternelle). Cela résulte d'une part de la pratique du sororat : au décès d'une femme, son mari épouse généralement la sœur de son épouse décédée pour continuer à s'occuper des tâches ménagères et de l'éducation des enfants. D'autre part, certains estiment que cette explication ne repose pas sur des fondements solides, sans pour autant le prouver et proposent une deuxième alternative. Pour eux, la polygamie étant courante dans les sociétés arabes

musulmanes, les co-épouses sont considérées comme sœurs. Ainsi, les enfants de la famille les appellent tante maternelle. Au décès de la mère biologique, ses enfants sont amenés à appeler la co-épouse mère (Al-Baydânî, et al. 2010, p. 145). Or, la polygamie bien que possible dans l'islam avait pratiquement disparu dans les pratiques sociales au proche-orient, avant de reprendre de la place avec la montée de l'islamisme. Nous ne pensons donc pas dans notre corpus que la « tante » soit la co-épouse, mais plutôt la deuxième femme du père, épousée au décès de la première. Seul un conte de notre corpus évoque la polygamie, *Le Tonnerre Jaune* (SS48) mais les belles-mères ne jouent aucun rôle, elles sont simplement mentionnées par le conteur.

Le personnage de la marâtre apparaît dans nos contes merveilleux, mais on ne peut pas dire qu'il est omniprésent dans la mesure où nous le trouvons surtout dans sept contes : *Les sept filles* (NZ16), *Quray'* (NZ33), *Le chaton aux cendres* (NZ38), *Farīṭ Rummān* (SS3), *L'oiseau vert* (SS29), *La matière grasse fortifie le corps* (SS36), *Furūṭ Rummān* (SS49). Quand les enfants sont encore jeunes, leur mère décède. Leur père épouse alors une seconde femme pour s'occuper de l'éducation de ses enfants ainsi que des tâches ménagères, comme nous le rappellent les conteurs à la fois dans *La matière grasse fortifie le corps* et dans *L'oiseau vert*. C'est donc à la femme qu'incombe ce rôle dans les contes de notre corpus, dans d'ailleurs dans de nombreux corpus d'autres pays. Les caractéristiques de la marâtre semblent conformes aux stéréotypes de ce personnage dans la plupart des contes merveilleux. D'ailleurs, l'une de nos conteuses, Samira Yazbek confirme qu'il s'agit bien d'un lieu commun : « Tu sais comme la belle-mère peut faire souffrir les enfants » dans *Le chaton aux cendres*. C'est la belle-mère qui, dans les contes où nous retrouvons l'épisode des enfants perdus dans la forêt, incite le père à les abandonner. Elle déteste les enfants de son mari (*L'oiseau vert*) : elle est parfois jalouse de la supériorité du fils du mari par rapport à ses enfants (*Quray'*), ou de la beauté de sa fille par rapport à elle ou à sa propre fille (*Farīṭ Rummān*, *Furūṭ Rummān*) ; elle protège ses enfants d'abord en affaiblissant le fils de son mari (*La matière grasse fortifie le corps*), elle arrête de nourrir les enfants et les chasse de la maison (*Le chaton aux cendres*). Le conflit entre la belle-mère et les enfants de son mari touche majoritairement les héroïnes : dans quatre des sept contes ce sont les filles qui sont expulsées de la maison parentale à cause de leur marâtre. Seuls deux contes concernent des héros masculins et le dernier un frère et sa sœur. Pour Bettelheim, les contes où le conflit ne concerne pas mère et fille traitent de problèmes qui « ne relèvent pas d'une situation œdipienne » (Bettelheim 1976, p. 179). Un seul conte de notre corpus et qui ne traite d'évidence d'aucun problème œdipien relate l'arrivée d'une belle-mère au domicile sous la

forme d'une tortue dans *La tortue magique* (SS4). Le père, pêcheur, amène une tortue à ses enfants, à défaut de poissons, pour les distraire de la faim. Celle-ci s'avère être une femme ensorcelée que le pêcheur délivrera et épousera. Au début du conte, elle remplace la mère des enfants, puisque contrairement à la marâtre, elle est nourricière. Toutefois, une fois le sort rompu, il n'est plus question d'enfants et il est certain que la thématique du conte n'a pas trait à la relation parent-enfant. La relation de la belle-mère (et de la mère) avec ses enfants semble être une préoccupation universelle, elle est traitée par nos conteurs indépendamment de leur religion.

Le père, dans les contes merveilleux avec marâtre, est un être faible. Il résiste peu aux injonctions de sa nouvelle épouse qui l'oblige souvent à choisir entre elle-même et ses enfants. C'est lui qui, dans toutes les variantes de l'épisode des enfants dans la forêt, emmènera ses enfants se perdre d'abord dans la montagne, ensuite, c'est encore lui qui les obligera à descendre dans le puits pour les y abandonner. Il est donc incapable de se porter au secours de ses enfants ou d'assurer leur protection. Il échoue dans son rôle de père. Dans d'autres contes, la société libanaise ayant été et étant encore une société patriarcale, c'est lui qui décide de l'avenir de sa fille, il lui choisit un époux malgré son désaccord (SS48). Dans les contes où le héros est masculin, la quête de ce dernier est majoritairement commandée par le père : qu'il désire obtenir des objets merveilleux pour son propre plaisir ou pour guérir, c'est lui qui est responsable du départ de son ou de ses fils.

D'autres contes, sans être spécifiquement merveilleux, nous présentent le personnage de la mère. Sa relation avec ses enfants n'est pas plus développée que dans les contes avec marâtre. Elle n'a par exemple pas son mot à dire quand le père, le roi du royaume, désire envoyer son fils pour une quête qu'elle estime dangereuse (*Šāṭer Hasan* [NZ15]). Elle n'a pas un rôle merveilleux, protecteur comme certains contes le lui prêtent : elle revient souvent, une fois décédée, sous une forme humaine, végétale ou animale, aider ses enfants comme dans certaines variantes européennes ou africaines de Cendrillon par exemple. Or, dans les contes du Liban, les mères ne sont pas forcément nourricières et protectrices.

Une série de contes où la mère tient un rôle important du moins dans l'épisode introductif a retenu notre attention : les contes sur la fécondité où la femme désire à tout prix avoir un enfant, quel qu'il soit : courgette (NZ42), marmite (SS13), darbouka (SS9), tête de bourricot (SS12) ou autre « objets » étranges, son but étant surtout de connaître les joies de la maternité. Cette thématique est assez récurrente dans notre corpus et est contée par des conteuses uniquement, quelle que soit leur appartenance religieuse. Ces contes commencent tous de la même manière : une femme n'arrivant pas à avoir d'enfants demande à Dieu

d'exaucer son vœu aussi inconsidéré soit-il. Son vœu est exaucé, elle est punie puisqu'elle accouche d'un enfant non-humain, tel qu'elle l'avait demandé. Si plusieurs contes commencent par ce même thème ils ne suivent pas le même schéma narratif. Certains sont plus développés que d'autres : ainsi le héros quitte la maison parentale et se marie sous sa forme animale avant de se changer en un être humain très séduisant, d'autres restent à l'état animal telle la puce dans *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un couffin de puces* (SS33) d'autres finissent transformés mais restent près de leurs parents (SS9).

En tout cas, la femme dans notre corpus, qu'elle soit mère, fille ou sœur, dans les contes merveilleux ou sociaux, est représentée comme un personnage indispensable au sein de la famille. Les contes sociaux²⁷ bien présents dans notre corpus nous montrent une femme responsable du bon fonctionnement du ménage, quel que soit l'époux qui l'accompagne. Sans elle, la famille se dirige vers la faillite (SS34, SS21, SS25, SS26). Dans les contes de fertilité, le mari est absent dans la majorité des cas. C'est la femme seule, incapable d'enfanter, qui demande, après une longue période de stérilité, à Dieu de lui accorder ce sentiment de maternité, quel que soit l'enfant. L'absence du mari indiquerait que la femme seule doit être tenue responsable de l'échec de procréation. L'homme libanais, viril, ne peut être soupçonné d'infertilité.

Par ailleurs, les contes qui relatent les étapes du passage des filles de l'enfance à la maturité insistent sur le rôle de la femme dans les tâches ménagères. De nombreux contes décrivent à peu près le même épisode : la fille arrive chez des êtres étrangers qui deviendront par la suite ses frères adoptifs. Elle doit pour cela accomplir les tâches ménagères et faire la cuisine. Une fois cette étape révolue, elle peut les quitter et se marier. Quand généralement les contes européens attribuent une quenouille ou un fil et une aiguille à leurs héroïnes, dans les contes de notre corpus, c'est donc la capacité de la jeune fille à tenir une maison propre et à préparer un bon repas.

Les relations entre les enfants, qu'ils soient frères, demi-frères ou frères et sœurs, ne sont pas particulièrement différentes des stéréotypes. Ainsi, nous retrouvons souvent la thématique des trois frères qui doivent partir chacun son tour, ou en même temps, pour remplir une mission demandée par leur père. Quand les deux aînés échouent, c'est le plus jeune qui réussit. Il est alors jaloué par ses frères qui cherchent à s'en débarrasser (NZ15, NZ32). Les contes avec des sœurs sont plus rares et les motifs de jalousie différents sauf dans le conte *L'histoire du m'arnes* (NZ40) : les deux sœurs aînées sont jalouses de la troisième car

²⁷ Voir le chapitre suivant sur le classement de nos contes.

celle-ci a hérité d'une poule magique de la part de leur mère, alors qu'elles n'ont eu que du matériel de couture. Mais généralement, la jalousie est une histoire d'amour et de mariage. Les prétendantes « naturelles » (cousines germaines) du héros sont jalouses de la femme choisie par ce dernier. L'héroïne est alors persécutée et remplacée par les filles de sa belle-mère avant d'être découverte par son époux (SS3). Les frères et sœurs d'une même famille sont unis et s'entraident. Quand ils sont éloignés du domicile parental, qu'ils soient un frère et sa sœur, deux filles et leur frère ou sept filles, c'est toujours la fille aînée de la famille qui sort victorieuse des aventures auxquelles ils sont confrontés et les ramène à la maison.

Par ailleurs, les contes de notre corpus représentent l'organisation de la société libanaise : nous y trouvons des vizirs, des cordonniers, des juges, des ouvriers, des curés et des cheikhs etc. Mais nous retrouvons également des rois alors qu'il n'y en a jamais eu au Liban ; il s'agit probablement d'un emprunt occidental. Les personnages royaux ou leurs vizirs sont simples : ils côtoient des cordonniers, des pêcheurs et des bergers, ils permettent à leur fille d'épouser des hommes paresseux ou des roturiers. D'un autre côté, nous constatons que dans la majorité de nos contes notamment merveilleux, les héros et héroïnes sont souvent des enfants de rois ou de vizirs. Les conteurs choisissent rarement un personnage commun comme héros. Le travestissement, une des fonctions (Propp) du conte merveilleux, est fréquent, permettant aux princes de revenir dans leur royaume déguisés en simples ouvriers avant de reconquérir leur princesse. Dans notre corpus, les héros princiers échangent généralement leurs habits avec ceux d'un berger et mettent sur leurs cheveux la panse d'un animal.

V.2.6. La punition

La vengeance, œil pour œil, dent pour dent est assez présente dans les contes de notre corpus. Grâce à certains conteurs cléments, la punition est inexistante car le héros finit par pardonner ses persécuteurs, comme notamment Hanna Abi Ramia dans *La princesse et la chambre d'or* (NZ7) :

« Elle lui dit :

- Tu pardonnes à ta mère et à ta tante et moi, je pars avec toi où tu veux.

Ils rentrèrent et dès qu'elle arriva, comme ils racontent l'histoire, sa mère s'agenouilla devant elle et lui demanda pardon. Ils vécurent une très belle vie. »

Mais quand la punition existe, elle est assez violente. Entre les mises à mort sur le bûcher, les chiens affamés qui dévorent la chair des cousines méchantes, les punitions ne

manquent pas. Celle qui semble particulière aux contes du Liban et qui est répétée par plusieurs conteurs est le meurtre des persécutrices par le père ou l'époux de l'héroïne : après leur mort, de leur tête sera faite une mangeoire pour les poules, de leurs os une échelle sur laquelle montera l'héroïne qui les narguera à chaque marche (NZ38, NZ40, SS5). C'est probablement dans *Le père tricorne* (SS17) de Samia Salloum que la vengeance est la plus marquée : une mère a deux filles, l'une est déjà mariée et mère à son tour, l'autre est encore jeune restée près de sa mère. La mère se venge de sa fille aînée qui n'a pas su protéger sa petite sœur, envoyée chez elle. Elle tue son petit-enfant et le donne à manger à sa fille, mère de l'enfant tué. La mère oblige ainsi sa fille à ressentir la même douleur qu'elle.

Les punitions violentes sont encore bien présentes et n'ont pas été édulcorées comme dans de nombreuses rééditions de contes européens sous prétexte qu'il fallait supprimer la violence des contes lus pour les enfants.

Les rationalisations qui permettent de perpétuer l'interdiction des contes de fées malgré ce que la psychanalyse a révélé sur l'inconscient, et particulièrement sur celui des enfants, prennent des formes multiples. Quand il fut impossible de nier plus longtemps que l'enfant est assailli par des conflits profonds, des angoisses, des désirs violents et qu'il est inexorablement bousculé par toutes sortes de processus irrationnels, on décida que, comme l'enfant a déjà peur de tant de choses, il fallait le détourner de tout ce qui pourrait lui paraître effrayant. Tel conte précis peut en effet angoisser l'enfant, mais à mesure qu'il se familiarise avec les contes de fées, les aspects effrayants tendent à disparaître, tandis que les traits rassurants gagnent en importance. (Bettelheim 1976, p. 190)

Certaines thématiques comme celle de la fécondité, les relations entre les parents et leurs enfants, le rôle de la femme dans un foyer expriment des préoccupations somme toute universelles. Toutefois, la récurrence de ces thématiques dans notre corpus mériterait peut-être quelques approfondissements. Notamment le contraste entre le rôle d'une femme dans la société arabe, plus particulièrement libanaise, et l'importance qu'elle peut avoir dans certains des contes de notre corpus. Dans les contes, il nous semble que la femme a un rôle très important au sein du foyer et par rapport à son mari, ce qui n'est pas forcément le cas dans la réalité. Nous notons également que les conteurs libanais ont majoritairement réduit le caractère merveilleux de leur conte ; même au sein du grand ensemble des contes merveilleux, ils ont plutôt tendance à simplifier et à réduire la part irrationnelle : l'autre monde n'est quasiment jamais décrit et les personnages merveilleux ont des caractéristiques humaines.

Ce qui ressort, une fois de plus, c'est que certaines des caractéristiques décrites

propres au Liban sont transversales et dépassent les clivages liés à la religion. Cela nous conforte encore dans l'idée que nous avons un corpus cohérent avec des contes qui appartiennent au folklore libanais, quelle que soit l'appartenance religieuse du conteur. Mais, si nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas, dans notre corpus, de thématiques exclusivement musulmanes ou chrétiennes, qu'il n'y a pas de contes narrés dans une communauté et exclus dans l'autre, il est certain que ces thématique et ces contes sont traités par des conteurs différents qui y ajouteront leur bagage culturel, les croyances de leurs communautés respectives comme nous allons nous efforcer de le montrer à partir d'un exemple précis.

V.3. Un conte, deux communautés

Lors de notre collecte à laquelle nous avons joint celle de Samia Salloum, nous avons remarqué, qu'outre les personnages et les thématiques récurrentes, nous avons recueilli, toutes les deux, des versions de mêmes contes, contées par des narrateurs différents. Il s'agit notamment des contes, ayant tous deux le même titre, *Le Père tricorne*, le premier recueilli par Salloum (SS17), le second par nous-même (NZ39). Nous relevons également l'épisode des enfants perdus dans la forêt (Hansel et Gretel) répété dans trois contes que nous avons recueillis : *Le chaton aux cendres* (NZ38), *Les sept filles* (NZ16) et *Zāhi et Zāhya* (NZ19). Deux autres conteurs relatent l'épisode de la chasse aux animaux sauvages par le héros permettant ainsi à une vieille femme d'emmener paître tranquillement son bétail dans les montagnes. Il est intéressant de noter que dans le corpus de Samia Salloum cet épisode constitue un conte à part entière, (*Deux frères en quête de la fortune* SS45), alors que, dans le nôtre, il est intégré par Hasan Assaf dans le long conte merveilleux du *Šāṭer Hasan* (NZ15).

Tous ces contes ont été recueillis auprès de conteurs de communautés différentes : ils présentent une trame reconnaissable, ce qui nous fait dire qu'il s'agit de versions de mêmes contes. Mais, bien entendu, chaque conteur les présente à sa façon. Nous montrerons à travers plusieurs versions d'un conte comment les conteurs adaptent leur propos.

Les quatre contes qui serviront d'exemple à cette analyse sont :

- *Ġéha et son frère Eliès*, recueilli par nous-même auprès de Issam Mikhaël, conteur orthodoxe du village de Barbara au Nord Liban.
- *Le coq ki-kou [Le coucou]* recueilli par nous-même auprès de Hasan Assaf, conteur sunnite du village de Kfardenis, dans la Békaa.

- *L'histoire de l'ogre*, recueilli par Castell et Coulomb auprès de Marcel Volpilière, conteur du Mont Lozère, France (Castell et Coulomb, 1986, p.84-87).
- Le juif et les deux fils du marchand, recueilli par Oestrup, auprès d'un musulman prénommé Ahmed, en Syrie (Oestrup, 1897, p.43-49)

Nous allons comparer ces versions, nous intéressant d'abord à leurs points communs puis à leurs différences et à ce qu'elles nous apprennent sur le plan culturel et sur la performance des conteurs.

Avant de commencer, nous invitons le lecteur à relire les deux contes de notre corpus, présents dans l'annexe²⁸ et nous résumons, brièvement, la version française et la version syrienne :

France - *L'histoire de l'ogre*

Une femme pauvre avait trois enfants. Elle décida de louer l'aîné à des gens riches qui avaient un château. Elle était allée voir le propriétaire et ils ont fait un pacte : celui qui n'est pas content aura des lanières de peau arrachées dans le dos : celui qui est content prendra un canif bien tranchant et enlèvera des courroies de peau à l'autre sur l'échine. Les deux premiers enfants allèrent travailler, l'un après l'autre. Ils rentrèrent tous les deux, le dos en sang : le patron avait gagné. Le troisième enfant alla tenter sa chance.

Le patron lui demanda d'abord de garder des lapins mais il les lâcha dans les prés. Une fée arriva et lui donna un sifflet qu'il utilisera quand il voudra rentrer. Le soir, il se mit à siffler et les lapins arrivèrent d'un coup vers lui. Le lendemain, le patron l'envoya garder des génisses. Un marchand est passé qui lui proposa de les acheter. Le jeune prit l'argent et ne garda qu'une clochette. Puis, il attrapa un oiseau au cou duquel il accrocha la clochette. Il le lâcha près de la maison et la clochette faisait du bruit. Il cria à son maître l'ogre que le diable emportait tous les veaux. Le maître ne dit rien, il ne voulait pas montrer qu'il n'était pas content. De jour en jour, le maître donnait des tâches difficiles à réaliser au jeune garçon qui, grâce à sa ruse, gagnait toujours. Le maître s'était entendu avec la mère que quand le coucou se mettrait à chanter, il sera temps pour le garçon de rentrer chez lui. Ne pouvant plus attendre, le patron dit à sa femme de se passer du miel sur le corps, de se rouler dans les plumes et de chanter comme un coucou dans le pommier du jardin. La femme s'exécuta. Le maître alla prévenir son employé qu'il était désormais temps de partir. Celui-ci s'étonna : on n'était qu'au mois de novembre. Il prit le fusil du patron et tira. Le coucou tomba dans le jardin. L'ogre se mit à crier, il avait tué son épouse. Comme il n'était pas content, le garçon

²⁸ NZ17 page 84 et NZ27 page 127.

eut le droit de lui enlever des morceaux de peau dans le dos et il s'en alla en s'étant rempli les poches. (Castell et Coulomb, 1986, p. 84-87)

Syrie – *Le juif et les deux fils du marchand*

Un juif nommé Isaac embaucha un jeune garçon à la condition que le premier qui s'énerve accepte que l'autre lui balafre le visage. A peine le jeune garçon arrivé à la maison du juif, la mère de celui-ci insulte la religion musulmane. Le garçon, musulman, s'énerve et rentre chez lui le visage balafré. Peu de temps après, son cadet se fait embaucher par le même homme, avec la même condition. À peine celui-ci arrivé à la maison, la mère d'Isaac insulta une nouvelle fois la religion musulmane. Le fils du marchand ne s'énerva pas comme son frère et fit la même chose qu'elle : il se mit à insulter sa propre religion. On lui demanda de faire un nombre de tâches qu'il exécuta toujours de travers, feignant l'ignorance. Il tua ainsi l'enfant de la famille aini que le chien, il vendit le pain et le pétrin en cuivre de ses patrons, faisant semblant de s'être fait attaquer par des chiens. La patronne ne montrait toujours pas des signes d'énervement.

Un jour, elle lui demanda de garder la porte pendant qu'ils allaient au jardin. Il appela des portefaix, fit porter et vendre tout le mobilier de la maison, puis il prit la porte et s'en alla rejoindre ses patrons au jardin. Il fit semblant d'avoir compris qu'il devait garder uniquement la porte et non la maison.

Ses patrons décidèrent alors de se débarrasser de lui en le jetant du haut de la terrasse pendant son sommeil. Au milieu de la nuit, alors que tout le monde dormait, il déplaça son lit et celui de la mère de sa patronne de sorte que les patrons firent tomber la vieille dame. Bien affligés, mais toujours pas en colère, les patrons décidèrent de s'enfuir. Mais le jeune garçon se cacha dans un panier qu'ils portaient. Voulant se soulager, il lâcha son eau dans le panier et celle-ci ruissela sur le front du juif. Ce dernier le découvrant caché dans le panier se mit en colère. Le musulman lui balafra alors le visage et il rentra chez lui. (Oestrup, 1997, p. 43-49)

Concernant le classement folkloriste, il s'agit de versions du conte-type 1000 *Bargain not to become angry*, classé par Aarne et Thompson dans la catégorie « Tales of the stupid ogre ». Ce conte-type est rarement présenté seul par les conteurs qui rajoutent, comme d'ailleurs dans notre conte *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš* (NZ25), de nombreuses aventures au héros, toutes également classées dans cette même catégorie de contes du 1000 au 1029.

La trame dans les quatre contes est la même et tourne principalement autour de la condition émise par l'employeur : celui qui n'est pas content se verra puni par le vainqueur. A

sanction est la même : il s'agit d'une atteinte corporelle. Le héros du conte arrive souvent après l'échec de l'un ou de deux de ses frères. Il doit alors exécuter des tâches difficiles pour lesquelles il rusera et, pour l'exécution d'autres tâches, il fera semblant d'être un simplet, obéissant à la lettre aux instructions de son patron. Ces différents épisodes humoristiques, montrant la ruse de l'employé, peuvent être ajoutés au gré de l'envie des conteurs, tant que la condition initiale, caractérisant le conte, est prononcée. À cette condition initiale, une autre peut être ajoutée par l'employeur : l'employé devra rester chez son patron jusqu'à ce que le coucou se mette à chanter. Nous remarquons qu'elle n'est pas présente dans le conte de Issam Mikhaël.

Les trois contes arabes : les contes de notre corpus et le conte syrien, présentent des similitudes dans le déroulement de l'action et s'éloignent de la version française. L'ogre, le maître dans le conte français, confirme une tradition européenne de ce conte. En effet, comme nous l'avons déjà dit, ce conte est classé par les folkloristes dans la catégorie des « Contes de l'ogre stupide ». Mais, la fée évoquée par le conteur ajoute un côté merveilleux qui n'existe pas, traditionnellement, dans cette catégorie de contes. Dans les contes arabes, pas d'ogres ni de fées, que des personnages réels : nous avons donc un certain écart avec les classements folkloristiques occidentaux.

Dans les trois contes arabes, ce sont deux frères et non trois comme dans le conte français, chiffre que l'on retrouve souvent dans les contes occidentaux.

Nous retrouvons chez les conteurs libanais des épisodes similaires relatant l'aventure du héros :

- Le repas de la chienne est meilleur que celui de l'employé. Celui-ci l'échange.
- Le bœuf doit être rentré dans l'étable par la petite trappe par laquelle est rentrée la chienne : le bœuf est découpé.
- Le jeune fils du patron doit être emmené par l'employé pour faire ses besoins. Le héros le menace, le patron crie à son employé d'en finir avec lui, celui-ci le prend au mot et tue l'enfant.
- L'employé se cache dans le coffre lors de la fuite de ses employeurs (épisode commun aux trois contes).

Le seul épisode commun aux trois contes, à l'exception de celui de Issam Mikhaël, est le meurtre de l'épouse de l'homme riche, déguisée en coucou et tuée par le héros.

Par ailleurs, l'employeur, bien que différent dans les quatre contes, est toujours montré comme un homme riche.

En ce qui concerne les différences, toutes les épreuves du conte français sont distinctes

des contes arabes : elles mentionnent surtout des animaux qui sont peu élevés au Liban (lapins, génisses et cochons).

Dans les trois contes arabes, des épreuves sont ajoutées par chacun des conteurs mais celles-ci ne modifient pas la trame du conte. Le conte de Issam Mikhaël est particulièrement riche surtout en montrant la naïveté feinte du héros et se démarque des autres contes par sa violence extrême : violence faite aux animaux, meurtre du fils, meurtre de la femme enceinte, meurtre de l'épouse de l'employeur.

Mis à part les différents épisodes qui enrichissent chacun des contes, nous relevons quelques différences entre les deux contes libanais qui nous éclairent sur les conteurs. D'abord, la Vierge est nommée par le conteur chrétien. Ensuite, le chameau a remplacé les chèvres dans la version du conteur originaire de la Békaa. Si le chameau n'est plus réellement utilisé au Liban, à part dans les sites touristiques, il est certain qu'il n'a pas connu de réelle existence dans la région côtière de Barbara où le conte de Issam Mikhaël a été enregistré. Par contre, il est plus que probable qu'il ait été un animal plutôt utilisé il y a quelques années dans la région de la Békaa où nous avons rencontré Hasan Assaf. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait fait mention de cet animal dans son conte. Ce qui est par contre plus surprenant, nous l'avons déjà indiqué, est la mention par Hasan Assaf de la fête de la croix (ou exaltation de la Sainte-Croix), célébrée le 14 septembre, époque à laquelle apparaît, selon lui, le coq ki-kou : « A la fête de la croix, vers cette époque là, il y a un oiseau très beau, comme la huppe, les couleurs et autre, mais sa voix ki-kou, ki-kou, *on l'appelle ici le coq kikou*. Quand il commence à chanter, il arrive à la fête de la croix ». Chacun de ces détails nous éclaire sur le conteur et le contexte socioculturel.

Dans les quatre contes, nous l'avons dit, l'employeur est un personnage riche et méchant chez qui les héros cherchent du travail. En France, nous sommes loin des considérations religieuses du Moyen-Orient, l'employeur riche est un ogre, comme pour justifier sa méchanceté et la violence de l'acte d'arracher des lanières de peau. L'ogre est d'ailleurs un personnage riche dans plusieurs contes de la tradition orale occidentale.

Au Moyen-Orient, l'employeur est un être humain. Dans le conte de Hasan Assaf, il est décrit comme « une personne, très riche dont l'apparence dénote une sorte de virilité et de domination et qui avait beaucoup de terres et avait, avait... ». La description de cet homme rappelle l'époque non lointaine au Liban de la servitude. Les paysans, jusqu'au siècle dernier et dans certaines régions, étaient dépendants économiquement d'un propriétaire terrien qu'ils servaient docilement.

La vision de l'homme riche de Issam Mikhaël, conteur chrétien de la côte libanaise,

est celle d'un curé. C'est lui qui emploie les deux hommes et essaye de les exploiter. La description du curé par le conteur ne nous étonne pas : le clergé libanais est réputé pour être riche, posséder de nombreuses propriétés terriennes.

L'homme riche dans la version syrienne de 1897 est un juif. Si la mention d'un juif dans un conte syrien peut étonner de nos jours, dans la mesure où presque tous les juifs ont quitté la Syrie dès la première guerre mondiale, il n'est pas surprenant que dans un conte recueilli à la fin du 19^{ème} siècle ce soit un juif qui représente le riche dans la société syrienne. Les juifs étaient généralement vus comme de riches marchands de la ville d'Alep notamment. Dans le conte syrien, la richesse n'est pas l'unique objet qui oppose les deux acteurs principaux : la religion est également un sujet de discorde. En effet, les premières paroles de l'employeur à son employé musulman sont des insultes à la religion musulmane, ce qui provoque la colère du premier frère.

Si cette histoire a une portée universelle du fait de l'opposition entre l'homme riche et autoritaire et l'homme pauvre et rusé, l'introduction des motifs religieux dans ce scénario confère aux versions libanaise et syrienne un aspect inhabituel et original.

Donc à travers chaque conteur dans ces quatre versions du même conte des éléments culturels et religieux se dessinent qui nous permettent non seulement de deviner des renseignements sur les conteurs mais également sur l'époque où les contes ont été narrés. Même si la thématique principale est la même ainsi que la trame du conte, ce sont les détails, les expressions employées par les conteurs qui ajoutent à la trame et à l'histoire du héros leur propre expérience, leur vécu et le monde qui les entoure. Ces différences montrent la richesse des contes et l'importance du conteur mais elles démontrent également qu'il n'y a pas de thématiques musulmanes ou chrétiennes, surtout des thématiques communes, acceptées par les Libanais et traitées différemment par des conteurs différents devant un auditoire différent.

En conclusion, s'il est certain qu'à la lecture de certains des contes de notre corpus, un lecteur avisé peut deviner l'appartenance religieuse de nos conteurs. Il nous semble, en revanche, après analyse de nos contes, que l'on peut difficilement parler de thèmes musulmans – voire chiïtes, sunnites ou druzes – ou de thèmes chrétiens – maronites, orthodoxes (il s'agit là des principales communautés où la collecte a été effectuée). Nous sommes tentée de dire que lorsqu'un conte est avalisé par les auditeurs et qu'il devient une part du folklore d'un pays, il n'est plus un conte d'une communauté ou d'une autre, chaque narrateur se l'appropriant en ajoutant une tesselle à cette mosaïque qu'est le conte de tradition orale. Nous avons vu que des thématiques récurrentes se retrouvent sur l'ensemble du

territoire libanais, mais aussi des versions de mêmes contes sont narrés par des conteurs qui ne viennent pas des mêmes régions ni des mêmes communautés. Même s'il est certain que chaque conteur tend à insérer dans sa narration des symboles, des détails, des traditions qui lui sont familières, à la fois à lui-même mais aussi et surtout à ses auditeurs qui appartiennent généralement à sa communauté, nous pouvons dire que nous avons affaire à un corpus cohérent qui permet de parler de tradition orale libanaise.

VI. Classement

Jusqu'à présent, nous n'avons pas à proprement parler classé ces contes, mais nous les avons perçus comme un ensemble cohérent, correspondant à une aire culturelle : le Liban. L'homogénéité de notre corpus répond donc à des critères extérieurs au récit lui-même : l'aire culturelle. L'ordre de leur apparition est à la fois arbitraire puisqu'il correspond au classement alphabétique du nom du conteur et d'un autre côté, il correspond à l'ordre – arbitraire ou non – dans lequel ils ont été racontés par celui-ci.

Néanmoins notre corpus s'il est cohérent et homogène, n'en est pas pour autant uniforme. Les différents contes que nous avons recueillis se démarquent les uns des autres par leur genre, par la nature de leur héros, ou encore par la visée du conteur au moment du contage.

Mais pour aboutir à un classement de l'ensemble des récits que nous avons traduits, celui-ci doit être simple, pour ne pas perdre de sa pertinence. Nous pouvons rassembler nos récits par genres narratifs, par thématiques exploitées ainsi que par certaines caractéristiques des contes du Liban, celles des acteurs, des lieux.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, il est très difficile et délicat de classer les contes, d'autant plus ceux de la tradition orale. Matière constamment en mouvement, elle change au gré des époques, des régions et des conteurs. Ainsi, des contes merveilleux ont pu devenir au fil des années des contes de plus en plus réalistes, les conteurs réduisant le caractère merveilleux pour adapter leur propos à un public qui croit de moins en moins aux êtres magiques. Les contes d'animaux peuvent devenir des fables. En ce qui concerne les personnages, l'ogre stupide est parfois remplacé par un couple d'idiots, le conte merveilleux passant ainsi au conte facétieux. Par ailleurs, comment classer les contes dans une seule et unique catégorie quand nos contes, collectés tardivement, sont de plus en plus formés d'alliages. Si c'est possible dans le cas de récits mono-épisodiques, cela devient plus compliqué pour des contes complexes. Si le début du conte est clairement un conte réaliste alors que la deuxième partie, agglomérée à la première grâce au talent du conteur fait apparaître des éléments merveilleux, le conte devient-il pour autant un conte merveilleux ? Donc la particularité de notre corpus dont les récits sont formés de plusieurs contes-types rend cette classification très difficile. Par ailleurs, des contes au thème commun peuvent appartenir

à des genres différents. Un conte religieux, un conte merveilleux et un conte réaliste peuvent tous les trois partager le même thème de l'héroïne persécutée. Faut-il regrouper ces contes ou les laisser dans trois catégories différentes ? Quel serait le classement idéal ? Si l'on adopte un critère thématique, les contes partageant le même thème, quelle que soit la particularité du récit, devraient être des variantes d'un même conte. Si en revanche, nous adoptons le critère des classements internationaux selon lequel c'est une particularité du récit qui est prise en compte comme la nature de l'énigme ou de l'épreuve du héros, les contes auront une autre organisation. Aussi nous apparaît-il d'après nos analyses de ce problème théorique que, quelque soit le critère adopté pour définir les contes-types, il est très rare de pouvoir classer chaque conte dans une case prédéfinie.

Certes, tout classement est arbitraire, il réunit des éléments qui présentent des similitudes selon les critères voulus et énoncés. Ainsi, le classement par type qui semble être celui qui est le plus communément utilisé par les spécialistes du conte, répond aux critères suivants :

La typologie, [...] compare pour rassembler ou écarter, placer dans des classes et produire des catalogues. Mais elle passe par une étape qui est l'établissement d'un « type », terme que l'on retrouve dans « conte-type ». Le conte-type n'est pas un objet abstrait, non attesté dans la réalité, puisque les conteurs et conteuses traditionnelles avaient une juste conscience des différents récits de leur répertoire. Le conte-type est une reconstruction de la séquence narrative d'un récit à partir de ses éléments les plus récurrents, y compris les réalisations régionales – les écotypes --, classés comme sous-types [...] (Angelopoulo, et al. 2005, p.11).

Nous avons donc dans un premier temps relevé les différents genres de récits dans notre corpus et nous signalons quand un conte peut appartenir à deux genres différents. Ce faisant, nous avons remarqué qu'il y avait des thématiques transversales, certaines étaient majoritaires dans un genre, d'autres appartenaient à plusieurs genres différents. Nous n'avons pas la prétention d'établir un classement idéal ni universel, d'autres s'y sont essayés bien avant nous et leurs travaux ont été l'objet de nombreuses critiques que nous connaissons. Nous présentons un classement qui nous semble pertinent au regard de notre observation des récits de notre corpus. Chaque grand ensemble peut ainsi contenir des sous-parties, soit des sous-genres dérivant du grand ensemble, soit des thématiques communes à un groupement de récits quand cela nous semble le plus pertinent.

Toutefois, ce premier classement que nous exposons ci-après, s'il reprend dans ses grandes lignes les grandes catégories du classement occidental (contes merveilleux, contes d'animaux, anecdotes, etc.) reprend par la même occasion l'un des défauts de ces

classements : ils ne prennent pas en compte la visée du conteur et sortent le conte de son contexte d'énonciation. Or si nos conteurs ont leur propre manière de désigner leurs contes, de façon intuitive la plupart du temps, celle-ci ne correspond pas aux catégories que nous énonçons. Par ailleurs, l'intention narrative des conteurs peut être différente. En effet, et en ce qui concerne le corpus de contes que nous avons-nous-même collecté, nous avons déjà évoqué dans le premier chapitre les difficultés que nous avons eues lors de notre collecte pour faire comprendre l'objet de notre recherche à nos conteurs. Nous leur avons demandé des *ḥkéyé*, terme libanais qui englobe les récits, vraisemblables ou non, les contes, les légendes, contrairement au terme « conte », généralement répandu en français. À aucun moment nous ne les avons entendus désigner leurs contes par les expressions « contes d'animaux », « contes merveilleux » ou « contes réalistes ». Seul Hanna Abi Ramia faisait la différence entre les contes qu'il souhaitait nous livrer et les contes merveilleux qu'il désignait par « magie ou autre ».

D'après les remarques des conteurs de notre corpus, la distinction la plus fréquente s'est faite autour de la longueur du conte. En effet, ceux-ci distinguaient les « vrais » contes, ceux que « nous recherchions », ceux qui étaient longs et à rebondissements, des « anecdotes » ou « petites histoires », les récits courts à un ou deux épisodes, généralement humoristiques. Si Hanna Abi Ramia et Eliès Yazebk, les deux conteurs dont les répertoires sont les plus étendus, avaient l'air de nous de dire que ces petits récits étaient moins importants (« ce n'est rien, juste une petite anecdote »), nous avons remarqué qu'ils leur étaient pourtant nécessaires dans leur technique de contage. En effet, ils alternaient entre ces récits humoristiques et les contes plus longs, permettant peut-être aux auditeurs de rester concentrés en variant les plaisirs.

Si nous devions donc suivre le classement de certains de nos conteurs, nous classerions nos contes suivant leur longueur : les récits courts « anecdotes » et les récits longs. Le terme « anecdote » est une traduction de « *nékté* » en libanais et signifie, pour notre conteur Hanna Abi Ramia en tout cas, une petite histoire drôle, si l'on en croit ses rires pendant qu'il conte *Le renard et l'escargot* (NZ5).

D'autre part, quand les commentaires des conteurs ne sont pas pris en compte comme dans la majorité des recueils ou des classements de conte, l'intention du conteur est souvent écartée. Il est vrai que l'intention de nombreux conteurs est le divertissement et c'est le cas de la majorité de nos narrateurs. Toutefois, certains conteurs introduisent une morale dans leur conte comme c'est le cas de Abdellatif Qoteich. Hors du contexte d'énonciation, ses contes auraient peu être des contes d'animaux tels que *Le chameau* (NZ30) ou *Le loup et Abū l-*

Huṣayn (NZ28). Mais quand nous réécoutons ou relisons ses commentaires, il nous paraît clair que l'intention du conteur est de faire un parallèle entre la morale du conte et la vie politique libanaise.

Notre corpus étant malgré tout le résultat de deux collectes distinctes, il nous est impossible de généraliser ces premières remarques en ce qui concerne le corpus collecté par Samia Salloum. C'est pourquoi le classement qui suivra, qui regroupe tous les contes de notre corpus, c'est-à-dire ceux que nous avons collectés et ceux qui ont été collectés par Samia Salloum, a-t-il un caractère plus général et se rapproche davantage des catégories occidentales. Néanmoins, nous avons tout de même nuancé certains de nos propos dans le classement quand ceux-ci allaient à l'encontre de l'intention de nos conteurs.

VI.1. Les légendes et croyances :

Nous considérons que certains récits collectés dans notre corpus doivent être classés dans une catégorie que nous appelons légendes et croyances. Les légendes « mettent en scène des personnages censés avoir existé, en des lieux dont le nom attesterait de l'ancienneté et de la vérité des faits racontés. Le conte est donc fiction assumée, la légende support de croyance et de réalité pseudo-historique » (Bru, 1999, p.14). Les sous-catégories de ce grand ensemble seraient les mémorats, les légendes locales, les croyances ainsi que les récits religieux relatifs à la vie des saints. Les mémorats ont d'abord été évoqués par Carl Von Sydow qui considère qu'il s'agit d'un genre lié en quelque sorte à la légende. Il ne contiendrait aucune caractéristique poétique. Mais surtout, il s'agit de récits relatant une expérience propre « own, purely personal experiences » (Von Sydow, 1948, p.37). Depuis, de nombreux folkloristes ont utilisé cette définition sans oser la remettre en question, la frontière entre mémorat, fabulat, légende étant parfois tellement fine que ces genres sont difficiles à identifier. Linda Dégh et Andrew Vazsonyi (Dégh et Vazsonyi, 1974, p.226) décortiquent cette définition pour en montrer les écueils sans pour autant réussir à en proposer une nouvelle. Ils aboutissent à la conclusion que les mémorats et légendes sont finalement très proches et qu'un mémorat deviendra presque inévitablement un jour une légende. Quand quelqu'un raconte son expérience propre et que ce mémorat est repris soit à la troisième personne soit à la première personne, il se transformera en légende à force de répétition. Il s'agit par exemple des récits contés par Hanna Abi Ramia. Bien qu'il nous dise exactement où s'est passée l'action et qu'il

relate ses récits à la troisième personne, affirmant qu'ils sont arrivés à son grand-père, nous avons déjà entendu ailleurs, mais dans la même région, le récit des djinns effrayés par le signe de croix²⁹. Il s'agit par ailleurs d'un thème répandu en Espagne (où les djinns sont remplacés par les sorcières), d'après le catalogue Aragonais (Angelopoulos et Bru, 2004, p.181).

Les légendes et les croyances ont rarement été recueillies ou en tout cas recensées dans les catalogues internationaux. Il est difficile de vérifier donc si l'un de ces récits entendus au Liban par exemple a été recueilli ailleurs dans le monde. C'est la raison pour laquelle les récits qui nous ont été présentés par les conteurs comme s'étant réellement passés à un endroit précis de leur région seront classés comme des légendes locales. Les légendes locales racontent un fait extraordinaire s'étant déroulé dans les temps anciens et étant rattaché à la localité du conteur mais qui pourrait être raconté avec autant de conviction dans un autre lieu, un autre pays, un autre continent (Thompson 1977, p. 8). Parmi les légendes locales de notre corpus, certaines sont présentées comme des récits d'expérience personnelle d'un grand-père ou d'un arrière-grand-père, elles deviennent alors des mémoires. *Ḥannā et Bū Zahra* relatant les aventures d'un homme et d'un renard aurait pu être un conte d'animaux si ce récit n'avait pas été présenté comme une expérience personnelle. Nous voyons donc par cet exemple l'importance du contexte qui fait passer un récit d'un conte d'animaux à un mémoire. Pour finir, *La mariée et l'hyène* n'est pas un mémoire bien que le conteur sous-entende que ce récit a pu arriver aux mêmes personnages et dans le même village que le mémoire précédent '*Alī* le puissant et l'hyène*. Toutefois, il s'agit bien à notre avis d'une légende explicative et non d'un conte d'animaux voire d'un conte merveilleux, les personnages et peut-être même le conteur croient vraiment que l'hyène peut envoûter quelqu'un en l'aspergeant de son urine. L'existence même de ce récit semble être dédiée à l'explication de cette croyance. Un autre récit semble appartenir à cette même catégorie des légendes explicatives également appelées récits étiologiques. Le récit saisonnier *Les mustaqraḍāt des Orthodoxes* explique les raisons des conditions climatiques extrêmes au mois de mars en Orient et éclairent les lecteurs sur la signification du proverbe bien connu qui termine le récit : « Garde tes grosses bûches pour mars le grondeur ».

Par ailleurs, deux des récits (*Ḥanné ou Ḥanna et la miséricorde de Dieu* [SS22], *Ḥanné victime d'une injustice* [NZ8]) sont en réalité des légendes de saints, nous les rajoutons donc dans la catégorie citée plus haut. Nous les avons résumées déjà dans le chapitre 5³⁰. Ces

²⁹ Récit que nous n'avons pas collecté car nous n'avons pas de matériel enregistreur. Il s'agissait d'une rencontre au hasard faite à Aqoura, village montagneux du Mont-Liban. Nous n'avons pas eu l'occasion par la suite de retrouver ces personnes.

³⁰ Pages 136-137

deux légendes de saints nous ont été contées par des conteurs qui, à première vue, ignoraient tout de leurs personnages. Ces légendes ont donc tout à fait leur place parmi les contes merveilleux pour l'un ou les contes réalistes pour l'autre. Leur structure générique en est d'ailleurs très proche.

Such pious stories are normally handed down in literary collections, though a number have entered the stream of oral tradition, where they are sometimes not to be distinguished from the fairy tale, or Märchen. (Thompson, 1977, p. 10)

VI.2. Contes d'animaux :

Les animaux sont largement représentés dans les récits traditionnels de toutes les cultures. Mais tous les contes où ils apparaissent ne sont pas des contes d'animaux. Ainsi, les récits qui contiennent des animaux qui ne sont que des auxiliaires aidant le héros sont classés ailleurs. *Le cheval d'or* (SS1), *La tortue qui gouverne* (SS4) ou *Le poisson magique* (NZ26) par exemple, bien que le titre mette en exergue un animal, ne sont pas des contes d'animaux. Cette catégorie de récits met en avant des animaux qui en sont les acteurs principaux. Ce sont habituellement des récits courts, parfois humoristiques proches des anecdotes, qui montrent l'intelligence ou la ruse d'un animal (souvent le renard) dupant son adversaire, animal ou humain. Nous mettons dans cette catégorie sept contes de notre corpus : *Le renard et l'escargot* (NZ5), *La ruse du renard et la fourrure* (SS7), *La petite souris* (SS32), *La souris et le chat au tribunal* (SS41), *Ḥlīfīyē et le renard* (NZ18), *Le loup et Abū l-Ḥuṣayn* (NZ28), *Le chameau* (NZ30). Nous ne classerons pas ces contes dans des sous-parties mettant en avant les personnages animaux du conte tels que « Animaux domestiques et animaux sauvages » d'une part car nous n'avons pas un corpus conséquent nous permettant de faire cette distinction, d'autre part car nous estimons que ce sont surtout les actions des personnages qui caractérisent le conte et non les personnages eux-mêmes. Ainsi, les personnages sont permutables : si dans un conte le loup est dupé par le renard, dans l'autre, c'est le maire qui est dupé par ce même animal qui utilise la même ruse. Devrons-nous classer alors ces deux contes qui relatent la même ruse dans deux catégories différentes puisque loup et être humain n'appartiennent pas au même genre ?

Nous remarquons toutefois à l'intérieur de ce grand ensemble une caractéristique qui nous semble importante des contes d'animaux de notre corpus : les ruses. L'animal de nos

contes, qu'il soit renard, escargot ou souris utilise la ruse pour duper et vaincre son adversaire. Ces histoires de ruses constitueraient alors une catégorie transversale car elles concernent plusieurs genres de récits.

VI.3. Randonnées :

Les randonnées sont des contes à formules qui constituent des chaînes parfois interminables. Le personnage va d'un élément à l'autre et se répète graduellement jusqu'au dénouement ou jusqu'à ce que le conteur décide d'arrêter la chaîne. Ils sont plus particulièrement destinés aux jeunes auditeurs. Les randonnées sont peu recueillies et concernent quatre de nos contes. Deux d'entre eux sont toutefois également des contes d'animaux : *Chèvre*, *Chevrotte* (SS18) et *La vache jaune* (SS19) sont à la fois des contes d'animaux mais dont la structure particulière est celle des contes de randonnées. Les deux autres sont *Le roi des Turkmènes* (NZ23) et *Le voyage d'une mouche [dans le monde] de la connaissance* (SS24).

VI.4. Contes religieux :

Nous relevons un conte religieux que nous ne classons pas parmi nos légendes de saints. Celles-ci relatent en effet la vie de saints et font donc partie de la catégorie des légendes. Or le conte *L'ange guérisseur* (NZ20) a pour personnage un ange et la thématique principale est celle de la mort et de la résurrection. Il s'agit donc d'un conte religieux.

VI.5. Anecdotes et contes facétieux :

Les anecdotes et contes facétieux sont des récits traditionnels dont le but premier est de faire rire les auditeurs. Nous pouvons les trouver partout, ils voyagent facilement et les histoires humoristiques que l'on peut raconter encore aujourd'hui ont probablement été déjà connues il y a trois ou quatre mille ans (Thompson 1977, p. 10). Les contes facétieux sont des récits plus longs et complexes que les anecdotes qui ne sont formées que d'un seul épisode.

Les contes de notre corpus classés dans cet ensemble sont : les deux variantes du même conte-type *Le coq ki-kou* (NZ17) et *Ĝéħa et son frère Eliès* (NZ27), ainsi que *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš* (NZ25), *Le chameau* (NZ30), *A contre-courant* (NZ6), *Le juge et le sort de l'épouse infidèle* (NZ10), *Le vizir et le roi* (NZ9), *Emm Hasan et le djinn* (NZ29), *Deux frères en quête de la fortune* (SS45), *Bū Şafwa* (SS25), *Bū Şafwa et le lézard* (SS26) et *La femme infidèle* (NZ22). Ces récits ont parfois tendance à former des cycles : des contes qui peuvent être dits à propos d'un même personnage dont les aventures drôles sont attachées à son caractère : Ĝéħa est un personnage bien connu par sa ruse comme par sa bêtise, dans le monde arabe mais également en Turquie. Nous retrouvons Bū Şafwa dans deux de nos récits. La thématique transversale des histoires de ruses, commune aux anecdotes et aux contes d'animaux est bien représentée. Plusieurs personnages de ces récits réussissent à s'en sortir grâce à la ruse, en ridiculisant leur adversaire moins malin qu'eux. Les « épisodes-aventures » sont une autre caractéristique de cette catégorie. Ce sont des épisodes courts mais complets qui peuvent donc former des contes relatés séparément. Le conteur les juxtapose à volonté pouvant parfois rajouter ou supprimer des épisodes contrairement par exemple aux épisodes des contes merveilleux qui doivent suivre un ordre bien précis et dont chacun éclaire celui qui précède et élabore celui qui suit. Ces épisodes forment notamment les contes *Le coucou*, *Ĝéħa et son frère Eliès*, *La femme infidèle* et *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš*.

VI.6. Les contes réalistes :

Les contes réalistes également appelés contes-nouvelles ou contes romantiques par les catalogues internationaux sont des contes similaires aux contes merveilleux excepté leur côté réaliste. Les aventures ne se passent pas dans un monde inconnu mais dans le monde réel. Leurs héros ne dépendent pas d'un auxiliaire magique, les époux ne sont pas des animaux enchantés, etc. Le héros et l'héroïne du conte réaliste ont plus de consistance que les héros merveilleux, ils sont plus autonomes et n'usent pas d'auxiliaires ou d'aides magiques. Ils comptent sur leur intelligence pour retourner les situations et triompher. Les contes-nouvelles de notre corpus sont : *Les deux princes* (NZ34), *Histoire du roi pharaon* (NZ37), *La chasse à la gazelle de l'amour* (SS20), *Le devin et la fatalité divine* (SS27), *Le conseil à cinq livres turques* (SS28), *La fille du vizir et le jeune paysan* (NZ4), *La princesse et la chambre d'or* (NZ7), *La fille du cheikh* (NZ11), *Sayf l-Masīħ* (NZ3). Des thématiques communes

caractérisent ces contes tels que les histoires de mariage (que ce soit le héros qui épouse la princesse : *Sayf l-Masīh*, *La chasse à la gazelle de l'amour*, *Le devin et la fatalité divine* ou l'héroïne qui épouse le prince : *La fille du cheikh*) ou encore les devinettes, astuces utilisées dans trois contes : *La fille du cheikh*, *Histoire du roi pharaon* et *Sayf l-Masīh*.

VI.7. Les contes sociaux :

La catégorie des contes sociaux, qui n'existe pas dans les catalogues internationaux regroupe les contes de notre corpus qui traitent des liens familiaux en premier lieu. La majorité de ces contes n'ont pas été recensés dans les catalogues internationaux et il nous semble qu'ils voyagent moins que les contes merveilleux ou autres grandes catégories de contes car ils sont plus spécifiques à la société qui les raconte. Ils sont nés probablement de l'observation de la vie quotidienne. Ce sont surtout des contes paysans (Lacoste-Dujardin 2010, p. 19) dont les thématiques concernent plus particulièrement les hommes en société comme les rapports humains au sein de la famille. Leurs héros, contrairement aux héros des contes citadins, ne sont pas ambitieux ou conquérants à la recherche d'objets ou de femmes merveilleuses. Les contes de cet ensemble sont : *La vieille mère et la Providence divine* (SS39), *La meilleure épouse est une fille de bonne famille* (SS37), *La matière grasse fortifie le corps* (SS36), *Le paysan qui apprend au roi à être heureux* (SS35), *Le choix de la princesse* (SS34), *La vieille qui voulait un mari* (SS33), *La belle-mère, fléau de sa belle-fille* (SS31), *La belle-fille, fléau de sa belle-mère* (SS30), *Le défi de la princesse* (SS21), *Trois belles-filles* (NZ21). Certains de ces contes partagent des thématiques, notamment les relations entre les belles-mères et leurs belles-filles, tantôt l'une tantôt l'autre étant présentées comme le personnage méchant, elles se disputent l'amour et l'exclusivité de l'homme : *La vieille mère et la Providence divine*, *La meilleure épouse est une fille de bonne famille*, *La vieille qui voulait un mari*, *La belle-mère, fléau de sa belle-fille*, *La belle-fille, fléau de sa belle-mère* et *Trois belles-filles*. D'autres contes mettent plutôt l'accent sur le rôle de la femme au sein de la maison : qui est le pilier de la maison ? Est-ce la femme ou l'homme ? Il est certain, d'après les contes de notre corpus, que c'est grâce à la femme que la famille arrive à vivre. D'ailleurs les contes (sociaux ou non) qui développent le thème de l'homme paresseux sont assez nombreux alors que ceux avec une épouse paresseuse n'existent pas dans notre corpus. La femme épouse dans la majorité des contes un homme paresseux, qui ne pense

qu'à dormir et manger toute la journée. Elle réussit à l'envoyer travailler et seule, ou avec l'aide d'auxiliaires, sa famille et elle-même vivent confortablement, prouvant ainsi qu'elle est la colonne vertébrale de la famille : *Le défi de la princesse*, *Le choix de la princesse*.

VI.8. Contes merveilleux :

Le plus grand ensemble est indéniablement les contes merveilleux avec quarante-deux contes de notre corpus. Contes en prose contenant parfois des passages en prose rimée et d'autres chantés ou déclamés, ils sont le plus souvent multi-épisodiques. Selon Propp, les contes merveilleux sont construits autour d'un manque ou d'un méfait que le héros doit réparer ou combler et se terminent habituellement par un mariage. Les héros comptent sur l'aide d'auxiliaires magiques, leurs aventures sont périlleuses. L'histoire se déroule dans un passé indéterminé et le merveilleux se retrouve dans les personnages, les objets et même les animaux.

VI.8.1. Histoires de djinns

Il est possible de faire un premier grand tri dans cet ensemble en partant des personnages principaux. Ainsi, au sein de ce grand ensemble, nous isolons deux contes qui sont à notre avis des histoires de djinns. Les djinns y jouent un rôle important, ils ne sont pas représentés uniquement comme un adversaire magique comme dans d'autres contes. Ces récits ne se contentent pas d'évoquer les djinns mais narrent quelques-unes des caractéristiques particulières de ces personnages que le lecteur pourra retrouver détaillées dans le glossaire en annexe (par exemple, les djinns sont responsables des hémiplegies). Ces deux contes sont : *Zībār et la ġinniyya Zībār* (SS42) et *La naissance de la ġinniyya* (SS11).

VI.8.2. Héros surnaturels

D'autres contes sont quant à eux des contes avec héros surnaturels soit enchantés par un sorcier soit nés d'un vœu inconsidéré de la part de leur mère. Ils ne finissent pas tous transformés en êtres humains à la fin. Parmi les naissances surnaturelles, nous retrouvons : *La fille-courgette* (NZA2), *Une main faucille, une main couperet* (SS8), *Une mère souhaite avoir une fille darbouka* (SS9), *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un couffin*

de puces (SS10), *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une tête de bourricot* (SS12), *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une marmite* (SS13). Les deux derniers dans cette catégorie sont des époux-animaux qui ont été ensorcelés et qui, une fois débarrassés de leur peau, retrouvent une apparence humaine : *La reine tortue* (SS16), *La tortue magique* (SS4). Trois contes classés parmi les naissances surnaturelles se terminent par la transformation du héros surnaturel en être humain après destruction de sa peau : *La fille-courgette*, *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une tête de bourricot* et *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une marmite*.

Le cycle de l'époux-surnaturel (qu'il soit femme ou homme, animal ou végétal) concerne plusieurs contes dans cette catégorie ainsi qu'un épisode dans le conte *Le sel et la magie* (SS46). Cet épisode, intégré à ce conte, semble particulier à notre version et n'est pas répandu. Pour la punir de sa réponse jugée humiliante, un roi oblige sa fille à épouser un chien. Dans la mesure où la thématique principale du conte ne traite pas du sujet de l'époux-surnaturel, nous n'avons pas jugé utile de classer le conte dans cette catégorie qui traite des héros surnaturels. L'accent est ainsi mis sur la jeune fille et non sur l'animal lui-même. Dans les contes de ce cycle : *Le sel et la magie*, *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une tête de bourricot*, *La reine tortue*, *La tortue magique*, l'époux-surnaturel se transforme en un être d'une beauté sublime. Les femmes (les tortues et la courgette) changent de peau quand l'homme n'est pas là. Elles sont des ménagères exceptionnelles, caractéristique commune à de nombreuses femmes de notre corpus : la courgette aide sa mère, en l'absence de celle-ci et à son insu dans les tâches ménagères, la tortue se transforme en mère nourricière la nuit laissant des mets de plus en plus délicieux aux enfants, la seconde tortue se fait remarquer par le roi par la propreté de sa demeure et sa cuisine agréable. Les hommes ne semblent pouvoir apprécier ces femmes-surnaturelles que lorsqu'ils les aperçoivent sous leur forme humaine. Ils se cachent souvent et observent ces femmes qui enlèvent leur peau puis ils la détruisent en la jetant dans le feu ou en l'obligeant directement à l'enlever. Cette peau « représente la domestication de la part sauvage de la jeune fille et sa séparation définitive d'avec sa lignée maternelle, mais ne serait-ce pas aussi une métaphore de la destruction de l'hymen virginal et de la perte de l'intégrité phallique de son corps ? » s'interroge Anna Angélopoulos à propos des fiancées-animales (A. Angélopoulos 2005, p. 125).

L'époux-animal (la tête de bourricot, le chien) se transforme uniquement la nuit. Les femmes semblent accepter leur destin et bien se comporter avec leur mari avant qu'il ne se transforme en être humain. Cela semble d'ailleurs la condition pour la transformation (*La Belle et la Bête* par exemple). Le conte *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher*

d'une tête de bourricot déroge à la règle, l'épouse présente les mêmes caractéristiques que celles d'un homme dans d'autres contes : elle tombe amoureuse de son mari une fois transformé en être humain et jette sa peau dans le feu.

I.1.1.1. Contes enfantins

Nous avons également un ensemble de contes dont les héros sont des enfants qui restent enfants à la fin du conte. Ce sont bien des contes merveilleux bien qu'ils ne se terminent pas par le mariage du héros, c'est pourquoi nous appelons cette catégorie contes enfantins. Le héros commence son chemin initiatique par des épreuves hors de la maison et finit par revenir chez ses parents (sauf dans un cas où il meurt). Parfois, le conte se termine par le triomphe du héros qui ne cherche pas une femme.

En quoi ces histoires à l'usage des enfants se différencient des autres contes merveilleux ? La brièveté relative, une trame narrative peu compliquée sont les caractères que Paul Sébillot leur reconnaît. Il faut en ajouter un autre : ce sont des histoires terrifiantes, marquées pour la plupart par une oralité cannibalique s'exerçant ou menaçant de s'exercer contre les héros ou les héroïnes qui sont encore des enfants. Un dernier trait les caractérise. Le chemin initiatique de leurs héros n'aboutit pas au mariage. En d'autres termes, ce sont des récits qui parcourent les stades oral, anal et phallique, sans atteindre le stade génital. Ces héros restent des enfants, bien qu'ils aient accompli, à l'issue du récit, un bout de route initiatique. (Belmont 1999, p. 135)

Nicole Belmont et Paul Sébillot classent dans cette catégorie : *Le petit Poucet avalé par la vache* (T 700 : dans notre corpus, il s'agit d'une puce, SS10), *Le petit chaperon rouge* (T 333), *Ma mère m'a tué mon père m'a mangé* (T720, *L'oiseau vert* SS29 dans notre corpus), *Le loup et les chevreaux* (T123, *Chèvre, Chevrotte* SS18 dans notre corpus), *Rends-moi ma jambe* (T366). Nous ajoutons à cette liste le T327 des enfants perdus dans la forêt, représentés par trois contes dans notre corpus. Ainsi, nous classons dans cette catégorie : *Père Tricorne* (NZ39), *Père tricorne* (SS17), *Les sept filles* (NZ16), *Le chaton aux cendres* (NZ38) *Zāhi et Zāhia* (NZ19) et *Hdaydān* (SS43). Ce dernier conte est particulier: la trame est celle d'un conte identifié internationalement comme étant un conte d'animaux (*Les trois petits cochons*), or, si dans notre corpus, le conte suit la même trame, les personnages sont quant à eux un petit garçon rusé et une ogresse dupée.

Les deux dernières catégories sont les contes merveilleux à héros masculin et les contes merveilleux à héroïnes. Leur nombre dans notre corpus est sensiblement le même avec quatorze contes dans la première catégorie et onze dans la seconde. Comme leur nom

l'indique, ils sont caractérisés par le personnage principal du conte qu'il soit féminin ou masculin.

VI.8.3. Contes d'héroïnes

Les contes à héroïnes sont notamment caractérisés par la thématique de l'héroïne persécutée. Huit des onze contes développent ce thème : *L'histoire du m'arnes* (NZ40), *Farīṭ Rummān* (SS3), *La sœur des Quarante, Sett Bdūr* (SS5), *Une colombe en a égorgé une autre* (SS14), *L'oiseau vert* (SS29), *Le sel et la magie* (SS46), *Le tonnerre jaune* (SS48), *Furūṭ Rummān* (SS49) et *La batée de Zamzam* (SS15). L'héroïne est persécutée soit à son domicile (par l'épouse de son père ou ses sœurs par exemple) soit au domicile de son époux (par sa belle-mère ou les cousines de son époux à qui il était initialement promis) soit, comme dans quelques contes, dans les deux.

The generic pattern shared by these tale types depicts a series of hostilities being directed against the heroine in different environments- her parents home, the house of some adopted companions, and her new husbands' home once she is married. (Jones 1990, p. 30)

Ces contes tracent le parcours initiatique de la jeune fille, depuis son départ du domicile de ses parents jusqu'à son mariage. Dans une majorité de cas, les jeunes filles passent par une étape intermédiaire où elles séjournent dans un monde parallèle auprès d'un être merveilleux. Elles doivent alors accomplir des tâches ménagères avant de pouvoir quitter ce lieu (pas toujours) et se marier : *L'histoire du m'arnes* (l'héroïne épouse le *m'arnes* et ne quitte donc pas le lieu où elle accomplit ses tâches ménagères) *Farīṭ Rummān*, *La sœur des Quarante*, *Sett Bdūr*, *La batée de Zamzam*, *L'oiseau vert*, *Le Tonnerre Jaune*.

Le cycle de l'héroïne persécutée n'est pas, dans notre corpus, exclusif des contes merveilleux. Ainsi, deux autres récits, l'un religieux, l'autre réaliste s'ajoutent à ceux cités précédemment. La structure générique des contes du cycle des héroïnes persécutées suit quatre étapes qui peuvent être renouvelées autant de fois que l'héroïne sera persécutée : (1) l'attaque du persécuteur qui conduit au (2) départ de l'héroïne, qu'il soit expulsion ou fuite, elle est ensuite (3) aidée et sauvée et arrive à son (4) nouveau domicile (suite à un mariage dans la majorité des cas).

Dans le cas des contes où l'héroïne ne subit qu'une seule persécution, le schéma n'est donc exécuté qu'une seule fois : *L'histoire du m'arnes* (persécution au domicile parental), *Le sel et la magie* (au domicile parental), *La batée de Zamzam* (chez les frères adoptifs), *Hanné*, *victime d'une injustice* (au domicile de l'époux), *Une colombe en a égorgé une autre* (au

domicile parental), *La chambre d'or* (au domicile parental). Les quatre points suivants montrent le schéma suivi par les contes cités plus haut et les informations mentionnées après chaque point sont donnés dans l'ordre des six contes cités :

- 1- Attaque du persécuteur : les sœurs de l'héroïne, le père de l'héroïne, les mauvais génies, l'entourage du prince, le frère et la belle-sœur de l'héroïne, les parents et le fiancé de l'héroïne.
- 2- Départ : Expulsion chez le *m'arnes*, expulsion chez l'époux-animal, fuite chez le roi, expulsion dans la forêt, expulsion du domicile les mains coupées, expulsion dans une chambre en or.
- 3- Aide : sauvée par le *m'arnes*, sauvée par son amour pour le chien, sauvée par le roi, sauvée par une gazelle, sauvée par le prince, sauvée par un vieil homme.
- 4- Nouveau domicile : épouse le *m'arnes*, nouvelle maison avec son époux, épouse le roi, rentre au palais du prince, épouse le prince, rentre dans son pays et épouse son cousin.

Dans les autres contes de ce même cycle, l'héroïne subit plusieurs persécutions : *Farīṭ Rummān* (elle est deux fois persécutée par sa marâtre – elle est envoyée la première fois chez l'ogresse, la deuxième fois elle est enfermée dans un coffre le jour de son mariage – probablement car le conte est un alliage de deux contes-types du cycle de l'héroïne persécutée), *La sœur des Quarante*, *Sett Bdūr*, (elle est persécutée lors de son séjour chez les frères adoptifs et au domicile de son époux, ce conte est également composé de deux contes-types du cycle de l'héroïne persécutée), *L'oiseau vert* et *Le Tonnerre jaune* (variantes du même conte-type, une persécution au domicile parental et une lors du séjour chez les frères adoptifs), *Furūṭ Rummān* (au domicile familial et lors du séjour chez la mère adoptive). Dans cette deuxième catégorie, le schéma initial se répète deux fois à l'exception parfois de la quatrième étape quand l'héroïne sauvée reste à son domicile (*Farīṭ Rummān*). Dans les autres contes où l'héroïne sauvée une première fois séjourne chez des parents adoptifs, cette quatrième étape est bien présente. Par ailleurs, l'étape du départ peut être remplacée par un emprisonnement qui empêche donc l'héroïne de s'échapper comme dans *Farīṭ Rummān* et *Furūṭ Rummān*. Nous analysons ce dernier conte de la double persécution :

- 1- Attaque du persécuteur : jalousie de la belle-mère
- 2- Départ : expulsion
- 3- Aide : la jeune fille est sauvée par une ogresse
- 4- Nouveau domicile : elle habite chez l'ogresse

- 1- Attaque du persécuteur : l'aide se transforme en persécuteur, l'héroïne est captive
- 2- Enfermement : elle ne peut quitter la tour.
- 3- Aide : elle est sauvée par le prince
- 4- Nouveau domicile : mariage avec le prince.

VI.8.4. Contes à héros masculins

Les contes à héros, surtout étudiés par Propp, retracent majoritairement des histoires de quête : quête d'un objet magique et/ou quête de l'épouse, les auxiliaires et les aides merveilleuses y sont plus largement représentés que dans les contes à héroïnes de notre corpus. Avec la réussite des épreuves vient souvent la conquête du royaume et le mariage du héros (mais ce n'est pas exclusif). Le héros a souvent deux autres frères qui échouent là où lui réussit. Ils peuvent apparaître et disparaître dès le début du conte (*Le cheval d'or* (SS1), *Le cheveu de deux brasses* SS2) ou alors ils restent jusqu'à la fin où leurs pièges sont nombreux (*Šāṭer Ḥasan* NZ15, *Les Grenades magiques* NZ32, *Bū Ṭanġīr*, SS47).

Nous remarquons donc que les deux plus grandes catégories de notre corpus sont les contes merveilleux et les contes réalistes. Toutefois, dans les contes réalistes, ce sont les contes sociaux, absents des autres classements occidentaux, qui semblent être une des caractéristiques de ce classement des contes libanais de notre corpus. Ces contes de la vie quotidienne existent certainement dans d'autres pays mais ne doivent pas être collectés ou du moins édités dans les recueils au même titre que les contes merveilleux qui attirent un public plus large. D'autre part, nous remarquons également l'importance du contexte non seulement dans l'étude de la performance mais dans les classements de conte d'un corpus donné car l'intention du conteur a autant d'importance que la trame et les personnages du conte.

Dans le chapitre suivant, nous présentons notre corpus sous un autre classement : celui de la typologie internationale d'où ils sont, en grande partie, absents.

VII. Contes du Liban et typologie internationale

La première tentative de classification des contes selon un catalogue international a été lancée par Antti Aarne en 1911. Depuis, le catalogue n'a pas cessé d'être revu, amélioré, enrichi. D'abord par Stith Thompson qui publie en 1967 la seconde révision de ce catalogue international qui fait aujourd'hui référence. C'est la raison pour laquelle c'est l'édition sur laquelle nous avons basé notre recherche bien qu'une édition plus récente connue sous le sigle ATU ait été revue et enrichie par Hans-Jorg Uther en 2004. Ces catalogues classent les contes recueillis dans le monde sous cinq grands ensembles que nous rappelons, chacun comportant de nombreuses sous-parties :

- I- Animal tales
- II- Ordinary folktales (le plus grand et le plus riche des ensembles) :
 - A- Tales of magic
 - B- Religious tales
 - C- Nouvelle (Romantic tales)
 - D- Tales of the stupid ogre
- III- Jokes and anecdotes
- IV- Formula tales
- V- Unclassified tales

Sous un même numéro de conte-type sont classés tous les récits ou fragments de récits recueillis qui partagent la même trame. Chaque numéro est suivi d'un titre générique ainsi que d'une petite description. Les contes qui sont composés de plusieurs motifs, généralement donc plus complexes, sont quant à eux décrits par la liste de leurs principaux épisodes et motifs. Ensuite, vient la liste des pays où ce conte est attesté. Il va de soi que plus un grand nombre de récits d'un même conte-type sont recueillis plus sa tradition est attestée et plus ses particularités régionales sont visibles. Dans le catalogue, ne sont pas prises en considération

les légendes locales ni les grandes collections de versions littéraires des contes tels que le *Panchatantra*, les *Mille et une nuits*, les fables d'Esopé...

La première édition de ce catalogue est très incomplète car elle ne recense quasiment que les contes recueillis en Europe du Nord, dans le sillage des frères Grimm. Depuis, de nombreux pays se sont lancés dans la collecte et surtout la classification. Thompson a pu notamment intégrer des pays de l'Europe de l'est et de l'Europe du Sud, mais aussi l'Inde, qui selon lui, requiert un traitement spécial. Il avoue que la zone couverte par la seconde édition se résume à « l'Europe, l'Asie de l'ouest et des terres occupées par ces populations » (Aarne et Thompson 1964, 7). L'Arabie, l'Iraq et l'Iran sont presque totalement absents à cause d'un manque de collecte dans cette région.

Hasan El-Shamy (El-Shamy 2004) remédie à cette absence et publie le catalogue des contes populaires du monde arabe : *Types of the folktale in the Arab world, a demographically-oriented tale-type index* ou le DOTTI-A. Le monde arabe est pris au sens large du terme puisqu'il comprend notamment les différents groupes ethniques qui y demeurent tels que les berbères ou les kurdes. El-Shamy reprend exactement la même numérotation qu'Aarne et Thompson et garde les mêmes genres et sous-genres. Quand certains contes recueillis dans le monde arabe n'ont pas d'équivalent dans le catalogue international, un symbole § après le numéro du conte le signale. Les types ont évidemment le même nom générique souvent agrémenté d'une phrase explicative ou descriptive entre crochets dans le DOTTI-A. El-Shamy prend le parti de ne pas fournir de résumé descriptif ou de décomposition en épisodes comme le font Aarne et Thompson. Il établit plutôt un spectre des motifs (motifs spectrum) : une liste des motifs les plus récurrents qui entrent dans la composition de ce récit. Cette liste a l'avantage de faire apparaître les particularités arabes (malheureusement sans préciser le pays) de chaque type. C'est le titre du type ou sa description entre crochets qui éclaire la thématique générale du conte, les motifs étant énoncés dans un ordre alphabétique et non dans l'ordre de leur apparition dans le conte. El-Shamy liste ensuite ses sources : il s'agit à la fois de recueils publiés, de collections privées, éditées ou encore inédites, d'archives personnelles. Ainsi, l'Égypte, pays natal d'El-Shamy, dans lequel il a eu l'occasion d'organiser une vaste collecte grâce au ministère de la culture, y est largement présenté. En revanche, le Liban y est très peu représenté. El-Shamy écarte de nombreux recueils publiés quand le texte en version originale est absent et qu'il a des doutes sur le sérieux de la traduction, soit à cause de la liberté prise par les collecteurs. Ces textes, s'ils sont adaptés au goût du lecteur, n'ont pas leur place dans un ouvrage scientifique, indique-t-il dans sa préface.

Cependant, *The Types of the folktales* a fait l'objet de nombreuses critiques à la fois sur le plan théorique et sur le plan pratique. Il s'agissait, au moment de l'établissement de ce catalogue, de tracer les récits se ressemblant d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre afin d'essayer de comprendre les courants migratoires et de remonter à l'origine, au lieu de naissance du conte. Si le courant historico-géographique est depuis abandonné, nous continuons néanmoins à classer les contes, mais pour diverses raisons. Sur son utilité en tant qu'outil, on lui reproche, mis à part d'être incomplet et inadéquat (ce que les auteurs reconnaissent), d'être basé sur des principes et des découpages empiriques : ainsi l'attribution d'un conte à tel ou tel genre ou sous-genre est souvent approximative ou intuitive. Que faire par exemple des contes qui appartiendraient à plusieurs sous-types ? Prenons pour exemple notre conte *La Tortue magique* (SS4) : l'épouse est une tortue enchantée qui deviendra humaine après la destruction de sa carapace. Elle aidera son mari à accomplir plusieurs tâches surnaturelles. Si nous nous fions à la typologie internationale, ce conte devrait être classé dans la sous-partie « Supernatural tasks ». Or, l'épouse est enchantée ce qui suppose que le conte est également dans la sous-partie « Supernatural or enchanted husband (wives) or other relatives ». Enfin, c'est grâce à l'épouse-tortue que le mari réussira à prendre le royaume, ce qui pourrait donc également nous conduire à la sous-partie « Supernatural helpers ». Plus délicat encore, nous relevons dans notre corpus des contes présentant des écarts sur le sous-type et le genre. Ainsi, le conte de *Hdaydān* (SS43) serait, selon notre analyse, une variante du conte-type 124 *Blowing the house in* autrement dit le conte des *Trois petits cochons*, classé logiquement dans « Animal tales ». Or notre héros n'a rien d'un petit cochon et encore moins d'un animal puisqu'il s'agit d'un enfant et le loup est remplacé par une ogresse dans la version libanaise. De nombreuses autres anomalies seront relevées dans notre catalogue ci-dessous. D'autres (Jones 1990, p.26) avancent l'idée que bien que la typologie soit intuitivement correcte, elle est techniquement imprécise. Ils ne sont ainsi pas parvenus à identifier les épisodes majeurs d'un conte-type en particulier, ni à décrire ces épisodes clairement, ou encore à éclairer la relation entre les motifs et les contes qu'ils décrivent. Il est donc incorrect de décrire un conte par une liste de motifs qui pourraient être absents dans d'autres versions de ce conte. Par exemple, décrire le conte-type 709 *Snow-White* par une héroïne blanche comme la neige, rouge comme le sang serait inexact car ce motif ne décrit pas toutes les héroïnes des différentes versions du conte Blanche-Neige dans le monde.

L'utilisation de cette typologie pour la classification de nos contes nous a montré quelques-unes de ses limites et imperfections. Toutefois, d'une part, les critiques à l'égard de cette classification ont cessé, d'autre part, étant le seul outil couvrant un ensemble si vaste de

contes, il est reconnu et utilisé par les spécialistes du conte populaire. Cette typologie a été reprise à notre connaissance par le catalogue français, le catalogue arabe, le catalogue grec, entre autres. On peut déplorer qu'elle n'ait pas été reprise par le catalogue turc qui constitue un outil très important vu le nombre de contes collectés et classés.

De nombreuses études se sont intéressées aux monographies, aux études d'un même conte dans ses nombreuses versions pour en dégager la structure morphologique mais aussi pour en apprécier la diversité régionale et internationale. Ces recherches sont ainsi facilitées par les nombreux catalogues nationaux ou régionaux qui se basent sur la typologie internationale. Ainsi, ils nous permettent non seulement d'avoir un ordre de grandeur du nombre d'occurrences dans une aire donnée mais également de comparer avec les principaux recueils, les Grimm, le catalogue turc ou grec par exemple. D'autre part, ce premier classement que nous proposons nous permet déjà d'insérer notre corpus dans une tradition internationale, mais également régionale.

Pour notre étude, nous nous sommes basée sur trois catalogues raisonnés pour reconnaître nos différentes variantes : le catalogue international d'Aarne et Thompson, son équivalent dans le monde arabe réalisé par El-Shamy ainsi que le catalogue français par Delarue et Tenèze. Le catalogue français, bien qu'il adopte la même numérotation internationale, est à notre avis plus développé et plus lisible. Contrairement aux autres catalogues, surtout celui d'El-Shamy, il est simple d'accès et très agréable à la lecture. De plus, il a été fort utile pour arbitrer en cas d'irrégularité. En effet, ce catalogue propose une version intégrale représentant chaque conte-type, fait une décomposition en éléments qui reprend tous les éléments des différentes versions françaises d'un même conte-type, ce qui rend l'identification plus aisée. Toutefois, tous les contes-types n'y sont pas répertoriés puisque le catalogue recense uniquement les contes en France.

Dans la suite, comme ce fut le cas dans les chapitres précédents, les initiales NZ correspondent à notre collecte propre, et sont suivies du numéro du conte tel qu'il apparaît dans le recueil présenté précédemment. Les initiales SS correspondent aux contes collectés par Samia Salloum, elles sont elles aussi suivies du numéro du conte tel que présenté dans le recueil. Nous indiquons ensuite le numéro du conte-type paru chez Aarne et Thompson (AT) ainsi que l'aire géographique où la tradition est attestée : cette aire n'est pas développée et se résume souvent à l'Europe. Nous donnons également le numéro du conte-type paru dans le recueil des Grimm et le numéro dans le catalogue turc. Nous renvoyons bien sûr au catalogue international pour avoir la liste exhaustive des pays. Nous relevons ensuite le numéro tel qu'il paraît dans le DOTTI-A ainsi que le nombre d'occurrences dans le monde arabe. Pour certains

contes, longs et complexes, nous avons choisi de faire une décomposition en éléments, largement inspirée du catalogue français. Quand deux contes ou plus de notre corpus appartiennent au même conte-type, nous faisons une décomposition commune.

NZ1-*[Ḥannā et les djinns]*

Légende et conte semblent avoir une frontière mince dans ce conte dont aucune version n'est relevée dans les catalogues sur lesquels nous nous basons. Toutefois, Carlos Gonzalez Sanz (du catalogue Aragonais) a étudié de nombreux récits de sorcières qui se démarquent des légendes par certaines de leurs caractéristiques, qu'elles soient merveilleuses ou religieuses, qui les rapprochent du conte (Angelopoulos et Bru 2004, 181). Il propose ainsi de créer des types et des sous-types nouveaux, inexistant dans le catalogue d'Arne et Thompson, parmi lesquels, le 746A : *La prière effraie les sorcières*. Nous rapprochons notre récit qui lui aussi pourrait être assimilé à une légende ou à un mémorat du 746A.

NZ3- *Sayf l-Masīḥ*

AT 851: *The princess who cannot solve the riddle* (Europe, Russie, Turquie – Grimm 22, Eberhard-Boratav 212)

Dotti-A 851: *The princess who cannot solve the riddle* [Feigns inability to solve last riddle to avoid self-incrimination]. 19 occurrences dans le monde arabe.

Le héros doit deviner les réponses aux devinettes posées par la princesse pour réussir l'épreuve. A son tour, il lui pose une devinette tirée de sa propre expérience qu'elle n'arrive pas à résoudre. Elle s'introduit clandestinement la nuit dans sa chambre pour lui soutirer la réponse. Elle est démasquée. Le héros gagne.

L'épisode introductif du conte libanais est différent, déplaçant ainsi l'objet du héros. En effet, d'un manque (désir d'épouser une princesse) nous passons à un méfait (défaite du roi du royaume, père du héros). La réparation du méfait intervient à la fin du récit puisque le héros reconquiert le royaume de son père. Nous supposons qu'il épouse également la princesse, mais le conteur ne prend pas la peine de le mentionner.

Par ailleurs, le conteur omet certains détails connus du conte-type, volontairement ou

non. D'abord, selon le conteur, c'est à la princesse de faire deviner les énigmes et d'épouser celui qui trouve les réponses. Bien que le héros les trouve toutes, le conte ne s'arrête pas là : le héros propose à son tour d'en poser une. C'est là que le conte libanais rejoint le schéma du conte-type. La princesse gagne l'épreuve puisque le héros, dupé, lui donne la réponse. Or dans l'agitation, elle oublie son collier de perles. Logiquement, le lendemain, quand la princesse donne la réponse, le héros devrait se servir du collier comme preuve de sa duperie. Cet élément est pourtant occulté par le conteur.

Parmi les nombreuses devinettes posées par le héros et collectées par El-Shamy, nous retrouvons celle utilisée par notre conteur, correspondant au motif :

H1073 : Task : filling glasses with water that has neither fallen from heaven nor sprung from the earth. (Uses horse's sweat)

- I- Défaite du roi :
 - a- Départ du héros pour venger ses parents
 - b- Accessoires : achat d'un cheval et d'habits de roi
- II- L'épreuve des devinettes :
 - a- La princesse épouse celui qui trouve la réponse à ses devinettes
 - b- Le héros les trouve toutes.
- III- La devinette du héros :
 - a- Le héros pose une devinette tirée de sa propre expérience.
- IV- Victoire de la princesse :
 - a- La princesse ruse (rend visite clandestinement) pour que le héros lui donne la réponse à la devinette.
 - b- Elle oublie une preuve de sa présence.
- V- Le héros menace de tout révéler. Victoire du héros.
- VI- Grâce au roi, il envoie une armée pour conquérir son royaume perdu.

NZ5- *Le renard et l'escargot*

AT- 275: *The race of the fox and the crayfish* (Europe, Afrique, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 4, Grimm 187)

DOTTI-A : Aucune version notée de ce conte-type dans le monde arabe. El-Shamy passe directement au 275A *Hare and tortoise race: sleeping hare*. [Sustained work allows slow

animals to win].

Ce conte est un conte d'animaux, désigné par le conteur lui-même comme étant une anecdote. Il s'agit d'un conte court, formé d'un épisode, auquel la version libanaise rajoute un motif introductif, le pari.

Il est composé d'un motif : l'escargot (ou l'animal le plus lent) se cache dans la queue du renard et gagne la course. [K11.2]

NZ6- *A contre-courant*

AT- 1365A : *Wife falls into a stream* (Europe, Inde, Amérique)

DOTTI-A : Aucune version de ce conte-type notée dans le monde arabe. El-Shamy passe directement au 1365B *Cutting with the knife or the scissors* [stubborn person insists that watermelons are sheared with scissors ; even when drowning, still indicates with fingers the motion of shearing] qui comprend le motif de la femme obstinée mais en ce qui concerne un autre sujet que celui présenté dans notre conte.

Ce récit fait partie des contes facétieux et anecdotes dans la sous-partie histoires de couples mariés. Histoire courte, formée d'un épisode, auquel la version libanaise rajoute un épisode introductif : le mariage forcé des époux, suivant la tradition.

Il est composé d'un motif : l'époux cherche sa femme qui s'est noyée à contre-courant. Elle est trop obstinée pour aller dans le sens du courant. [T255.2]

{ NZ7- *La princesse et la chambre d'or*
SS15- *La batée de Zamzam*

AT510B- *The dress of gold, of silver, and of stars*. (Europe, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 188 III, Grimm 65, Inde, Amérique).

DOTTI-A 510B : *The dress of gold, of silver, and of stars* [girl flees from her father who wants to marry her]. Conte-type bien représenté dans le monde arabe avec 45 occurrences.

Il nous semble que nous pouvons rapprocher le conte de *La princesse et la chambre d'or* du conte-type AT510B ou *Peau d'Âne*.

La princesse ou fille de vizir doit épouser un homme de force, un homme qu'elle ne souhaite pas épouser. L'inceste, dans les versions européennes du conte, est inexistant dans le conte libanais. Toutefois, nous remarquons une étrangeté chez le conteur. La princesse est amoureuse de son cousin et souhaite l'épouser. Alors que cette pratique n'a rien d'étrange et était communément admise au Liban où le mariage endogamique entre cousins germains est très fréquent, le conteur nous apprend que « là bas, il lui était interdit d'épouser son cousin ». L'inceste et l'interdit sont toujours présents mais prennent une autre forme.

Ensuite, les nombreuses robes demandées par Peau d'Âne à son père deviennent ici cette chambre en or étanche dans laquelle l'héroïne va s'enfermer pour s'enfuir, comme dans certaines versions françaises (I-E1 : l'héroïne décide de s'enfuir ; E3 : en emmenant ses robes et ses bijoux ; E5 : enfermés dans un coffre). L'héroïne libanaise enfermée dans cette chambre étanche qui ne s'ouvre que de l'intérieur sera « son trousseau ».

Elle se fait connaître de son fiancé en lui envoyant, pour le guérir, un plat qu'elle seule avait l'habitude de cuisiner et dans lequel elle cache sa bague.

Il nous semble que les éléments du conte, même s'il occulte la relation père-fille pourraient en faire une version, non merveilleuse, du conte-type 510B.

- I- L'héroïne échappe au mariage :
 - A- Un roi et une reine veulent forcer leur fille d'épouser un homme qu'elle n'aime pas.
 - B- L'héroïne demande une chambre étanche.
 - C- Elle s'y enferme et refuse de sortir.
- II- Le départ :
 - A- Elle est jetée à la mer
 - B- Elle est secourue par un vieil homme
 - C- Elle l'envoie chercher son amoureux.
- III- Le prince :
 - A- Malade d'amour
 - B- Elle lui fait un plat qui le guérira
 - C- Elle glisse sa bague dedans
- IV- Reconnaissance et mariage
 - A- Il reconnaît la bague
 - B- Ils se marient.

Le second conte, *La Batée de Zamzam* pourrait contenir également des éléments qui font penser à une variante de ce conte-type. Même si l'épisode introductif est différent et rappelle le cycle des contes aux naissances inconsidérées, la jeune fille se déguise et s'enfuit sous sa robe de bois. Elle est engagée comme gardeuse d'oies au palais du roi où les oies s'émerveillent de sa beauté à chaque fois qu'elle enlève sa robe de bois et se mettent à pondre en grande quantité. Le roi, stupéfait, épie la jeune fille, lui brise sa robe de bois et l'épouse. Contrairement à l'autre conte, celui-ci est bien un conte merveilleux.

NZ11- *La fille du cheikh*

AT 875D : *The clever girl at the end of the journey* (Inde) + AT 873 : *The king discovers his unknown son* (Peu d'occurrences, Europe, Inde)

DOTTI-A 875D : *The clever girl at the end of the journey* + DOTTI-A 873 *The king discovers his unknown son* [Token found at son's execution]. Les deux contes-types sont bien représentés dans le monde arabe avec une trentaine d'occurrence pour chacun.

Ce conte est formé d'au moins deux contes-types que nous avons pu reconnaître. Tous les deux appartiennent à la catégorie « Contes-nouvelles » sous-partie « l'héroïne épouse le prince ».

Dans la première partie du conte, un roi demande à son vizir de trouver la solution à un problème. Ce dernier s'en va de par le monde pour trouver une réponse. En chemin, il pose des questions énigmatiques à un vieil homme qu'il rencontre. C'est la fille du vieil homme qui trouve la solution à toutes les énigmes. Le conte aurait pu s'arrêter ici avec le mariage du roi ou du vizir et de la jeune fille.

Toutefois, le roi venu rendre visite à la jeune fille et à son père, la soumet à une dernière épreuve avant son départ et lui donne des objets à donner à son fils le jour où elle en aura un. Elle réussit à résoudre l'énigme du roi par la ruse et c'est ici que le conteur enchaîne avec le conte-type 873. Le garçon né de leur union est moqué par ses amis car il n'a pas de père. Celui-ci part à la recherche de son père et est reconnu par lui grâce aux objets donnés à sa mère précédemment.

Nous notons que parmi les devinettes recueillies par El-Shamy du 875D dans le monde arabe, nous en retrouvons certaines posées par notre conteur :

H586.3 One traveler to another: let us carry each other and shorten the way

H596.5 One traveler to another (as they see corpse bone by): He is not entirely dead

- I- La première devinette :
 - Un roi demande à son vizir de lui dire ce que dit « l'eau qui bout ».
- II- Le départ :
 - Le vizir se met en route.
 - Il rencontre un cheikh et lui pose des énigmes.
 - La fille du vizir trouve la réponse aux énigmes du vizir ainsi qu'à celle du roi.
- III- Le mariage entre le roi et la fille du vizir :
 - Les objets donnés par le roi déguisé à la fille. Elle les donnera à son fils.
 - Il lui pose une dernière énigme.
- IV- La résolution de l'énigme.
 - La naissance du garçon
- V- Reconnaissance et mariage
 - Le garçon est moqué car il n'a pas de père. Il part à sa recherche.
 - Il est accusé de séduire les filles du royaume.
 - Il est reconnu par son père grâce aux objets donnés à la mère.
 - La mère et le fils sont acceptés par le roi.

NZ12- *Les aventures du fils du curé*

AT 302: *The ogre's (devil's) heart in the egg*. (Europe, Grimm 197, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 215, 216, 217, Amérique, Inde, Afrique).

DOTTI-A 320: *The ogre's (devil's) heart in the egg*. Bien représenté dans le monde arabe avec 38 occurrences.

La conteuse éprouve quelques difficultés à se rappeler de tous les détails de ce conte. L'épisode introductif est étrange et il est possible que la conteuse l'ait emprunté soit à un autre conte, soit ait oublié de s'en servir à la fin. En effet, les parents du héros à la recherche de ce dernier découvrent une plante magique qui guérit les blessures. Il la garde pour pouvoir s'en servir si leur fils est blessé. Elle n'est pas utilisée ni mentionnée plus tard par la conteuse.

Une version de ce conte est intégrée dans une longue histoire des *Mille et une nuits*, non traduite par Galland, que l'on retrouve chez Victor Chauvin, *Saïf al mouloûk*. (Chauvin 1903, p. 66)

- I- Le héros part de chez lui après avoir demandé une épée.
- II- La rencontre avec la princesse :
 - Il tombe amoureux d'une princesse.
 - Il s'enferme dans la chambre avec elle.
 - Il combat les armées du roi.
 - Il est battu par un *māred*.
- III- L'âme du *māred*.
 - La princesse extirpe du *māred* la cachette de son âme.
- IV- Victoire et mariage
 - Le héros part à la recherche de l'âme
 - Il combat les animaux
 - Il la trouve dans la cuisse d'une truie.
 - Il tue le *māred*.
 - Mariage.

C'est un conte assez fréquent que l'on retrouve dans de nombreux pays du monde. Les versions européennes tendent à placer l'âme de l'ogre dans un œuf alors que les versions asiatiques la place dans un insecte ou un oiseau. Notre version la place dans la cuisse d'une truie.

NZ15- *Şāter Hasan*

AT 550 : *Search for the golden bird* (Europe, Grimm 157, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 76, 204, 206, 257, Inde, Amérique).

DOTTI-A 550 : *Search for the golden bird* [Jealous brothers as rivals (adversaries)]. 35 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte-type est à rapprocher du conte-type 551 *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father*. Le motif de la quête du héros est différent dans les deux contes-types (il est repris par le titre de chacun de ces types) mais la suite du conte est sensiblement identique. Nous remarquons toutefois un épisode non signalé dans les catalogues : il s'agit ici du séjour du héros dans l'autre monde accessible par le puits. Cet épisode est commun dans nos contes puisque nous le retrouvons ailleurs (SS45- *Deux frères en quête de fortune*). La différence entre notre version et la majorité des versions de ce conte-type est que le héros part seul à la recherche de l'oiseau.

- I- L'objet de la quête :
- Un roi est intrigué par une plume trouvée par son plus jeune fils.
 - Il souhaite obtenir l'oiseau à qui appartient cette plume de lumière.
- II- La quête :
- Le roi envoie son plus jeune fils à la recherche de l'oiseau en échange de sa couronne.
 - Il part seul.
 - Il rencontre trois ogres avec qui il est gentil.
- III- La réussite de la quête :
- Grâce aux conseils des ogres, le héros arrive à trouver l'oiseau de lumière.
 - Il réussit à duper les ogres.
 - Il rentre à la maison.
 - Il devient roi à la place de son père et obtient la plus belle femme du royaume en mariage.
- IV- La trahison des frères :
- Jaloux de son succès, ses deux frères le jettent dans le puits.
 - Il y trouve une porte qui le porte vers un autre monde.
 - Il y aide une vieille femme en tuant tous les animaux sauvages qui l'empêchaient de bien nourrir son troupeau.
 - Elle l'aide à remonter au royaume de son père.
 - Il couvre sa tête avec la panse d'un animal.
- V- Epreuve finale :
- Le héros arrive déguisé.
 - Il se fait engager comme ouvrier.
 - La princesse épousera celui qui lui fera une bague identique à la sienne.
 - L'ouvrier déguisé se propose de la faire : il avait la même bague en sa possession.
 - La princesse épousera celui qui lui fera une étole identique à la sienne.
 - L'ouvrier déguisé se propose de la faire : il avait la même étole en sa possession.

- La princesse doit choisir son époux.
- Elle jettera une pomme sur celui qu'elle choisira.
- Elle fait venir tous les hommes du royaume, même l'ouvrier déguenillé.
- C'est lui qui recevra la pomme.
- La princesse demande à l'épouser.
- Il se fait reconnaître.

VI- Mariage et pardon.

{ NZ16- *Les sept filles*
 { NZ19 – *Zāhi et Zāhia*
 { NZ36 – *Le chaton aux cendres*

AT327 *The children and the ogre* (Europe)

AT327A *Hansel and Gretel* (Grimm 15)

DOTTI-A 327 *The children and the ogre*. 43 occurrences dans le monde arabe.

DOTTI-A 327A *Hansel and Gretel* [brother and sister triumph over witch (ogress)]. 19 occurrences dans le monde arabe.

La première partie de ce conte que l'on pourrait résumer par les enfants perdus dans la forêt est très répandue parmi nos contes notamment comme épisode introductif. La fin de ce conte telle que décrite par Aarne et Thompson est moins répandue dans les contes du Liban que le début.

Si ce conte au Liban n'inclut pas toujours la présence d'un ogre ou d'une ogresse comme le titre le suppose, il n'en reste pas moins que de nombreux motifs sont identiques. Nous faisons une décomposition commune à toutes les variantes libanaises de ce conte-type.

Dans le NZ16, l'épisode introductif est certainement emprunté à un autre conte-type et permet de décrire la situation familiale qui va conduire à l'éloignement des enfants. Contrairement au conte-type, ce n'est pas la pauvreté qui oblige les parents à se séparer de leurs enfants. C'est la belle-mère, nouvelle épouse du père, qui demande à ce dernier de choisir entre elle-même et les filles de son mari. Une fois dans le puits, il nous semble, sans pouvoir le certifier, que le conteur occulte peut-être la présence d'un ogre ou d'une ogresse ou de tout autre être dangereux. Le conteur est pressé de terminer par les auditeurs qui lui disent connaître déjà ce conte.

Le NZ19 est une version du 327A *Hansel et Gretel*. Elle diffère légèrement de la version des frères Grimm qui est la version la plus connue et la plus reprise dans le monde. Nous retrouvons ce conte dans toute l'Europe, notamment dans les pays Baltes, mais également en Asie, en Inde, au Moyen-Orient ou en Afrique.

Le NZ36 est une version du 327 à laquelle la conteuse ajoute quelques différences. D'abord, le père est maudit par sa fille qui lui prédit qu'un clou lui entrera dans le pied et que personne à part elle ne pourra l'enlever. Ensuite, l'ogresse chez qui les enfants entreront n'essaye pas de tuer ou de manger la fille aînée mais l'adopte pensant qu'il s'agit de sa fille née de son pet.

I- Le héros :

A1 C'est la fille aînée A2 d'un certain nombre d'enfants. A3 un frère et sa sœur.

B1 Les parents sont un père remarié et la belle-mère. B2 un père veuf.

II- Les enfants dans la forêt :

A1 La mère A2 le père A3 veut perdre les enfants A4 les enfants vont se promener seuls A5 dans la montagne A6 dans la forêt A7 au pressoir à debs A8 par haine.

B1 Elle sème de la cendre B2 des miettes de pain B3 qui sont mangées par les oiseaux.

C1 Les enfants retrouvent leur chemin C2 mécontentement de la mère.

D1 Dans la montagne, les enfants doivent D2 ramasser du bois D3 rester tant qu'ils entendent des coups (pelle contre le rocher) D4 s'aperçoivent qu'ils sont abandonnés D5 s'aperçoivent qu'ils sont perdus.

E1 Dans le pressoir à debs, les enfants E2 doivent descendre dans le puits à la recherche d'une bobine de fil E3 descendre dans le puits à la recherche d'une aiguille.

F1 le père est maudit par sa fille aînée

E1 Ils voient une jolie maison E2 le puits les amène dans la maison E3 d'une sorcière E4 d'une ogresse

III- Dans le puits/ chez la sorcière :

A1 l'aînée sort les plus jeunes A2 trouve des chambres A3 pleines de trésors A2 l'aînée nourrit les plus jeunes

B1 Les enfants sont bien reçus par la sorcière B2 restaurés B3 habillés B4 adoptée par l'ogresse

C1 Elle veut engraisser le garçon C2 elle oblige la fille à accomplir les tâches ménagères

D1 La fille prépare le feu pour allumer le four D2 elle demande l'aide à la sorcière D3 pour voir si le four est bien allumé D4 pour chercher un pain au fond du four D4 Elle pousse la sorcière dans son propre four D5 elle est brûlée D6 la fille libère les autres.

IV- Le retour à la maison :

A1 les enfants rentrent à la maison A2 le père est sauvé par sa fille aînée A3 marie ses filles.

B1 le père divorce B2 le père tue son épouse.

{ NZ17- *Le coucou*
{ NZ27- *Ġéħa* et son frère Eliès* (ne comprend pas 1029)

AT1000 – *Bargain not to become angry* (Europe, Grimm 90, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 351, 357, Inde, Amérique) + AT1029 *The women as cuckoo in the tree* (Europe).

DOTTI-A 1000 *Bargain not to become angry*. 27 occurrences dans le monde arabe.

Le AT 1029 constituant un épisode du NZ17 n'est pas recueilli dans le monde arabe par Hasan El-Shamy.

Nous avons deux variantes de ce conte-type, l'une d'entre elles ne comprend pas le conte-type 1029. Dans les deux cas, un frère souhaite venger l'autre qui a été dupé soit par un curé soit par une riche personne. Au pari initialement posé, le conte NZ17 rajoute une clause, l'ouvrier sera payé le jour où le coucou se mettra à chanter. Pour accélérer le départ de l'ouvrier, le patron oblige sa femme à monter dans un arbre et chanter comme le coucou.

NZ20- *L'ange guérisseur*

AT332 *Godfather Death* + AT785- *Who ate the lamb's heart ?* + AT753A- *Unsuccessful Resuscitation*

DOTTI-A 332 *Godfather death* [attempts to deceive death (Azrael) prove futile] + DOTTI-A 785 *Who ate the Lamb's heart* [culprit admits guilt only when monetary reward is implied] + DOTTI-A 753A *Unsuccessful Resuscitation* [imitation Man imitates angel].

Ce conte, malgré la mémoire vacillante de la conteuse, est un assemblage de motifs présents dans trois contes-types.

- La rencontre des deux personnages :
 - Le compagnon de route mange une part des galettes de l'ange.
 - Il nie en avoir mangé.
- L'ange rend miraculeusement la vie aux malades :
 - Il égorge les malades.
 - Il souffle grâce à une paille de l'air dans leur cul.
 - Les malades sont guéris.
 - Les deux garçons obtiennent des récompenses.
- Le partage des richesses :
 - L'ange partage les richesses en trois parts.
 - La troisième part revient à celui qui a mangé les galettes.
- Essai infructueux d'imitation : (conte-type 753A)
 - Le garçon imite l'ange après le départ de celui-ci.
 - Il tue le malade.
 - L'ange apparaît et répare les bêtises de son compagnon.
 - Si l'ange apparaît au pied du lit, le compagnon ne peut opérer, si l'ange apparaît auprès de la tête du malade, il peut le sauver.
(Conte-type 332)

{ NZ21- [Trois belles-filles]
 { SS30- La belle-fille, fléau de sa belle-mère

DOTTI-A 903D*§ *Daughters-in-law abuse (sell) husband's mother. They are punished.* (Turquie : Eberhard-Boratav 251). 11 occurrences dans le monde arabe, notamment Proche-Orient et Péninsule arabique. Peu d'occurrences en Afrique du Nord.

Ce conte n'existe pas dans le Aarne et Thompson, il est créé par El-Shamy pour le

monde arabe. Il relate surtout les mauvaises relations entre une belle-mère et sa belle-fille. Celle-ci finit par la vendre à des gitans, à des jongleurs...et son fils la reconnaît grâce à sa chanson. Nos versions de ce conte semblent correspondre à la version type décrite par El-Shamy. Il semblerait donc que ce conte soit exclusivement relaté en Asie mineure (comprenant Turquie, Proche et Moyen-Orient, péninsule arabe).

NZ22- *La femme infidèle*

AT 1360C *Old Hildebrand* (Europe, Grimm 95, Turquie : Eberhard-Boratav 273, 274, Russie).

DOTTI-A 1360C *Old Hildebrand* [Husband tells adulterous wife what he saw (usually in similes)]. 24 occurrences dans le monde arabe.

Les motifs représentatifs de ce conte-type décrits par El-Shamy sont plus pertinents et confirment l'appartenance de *La femme infidèle* au conte-type 1360C. Nous indiquons leur numéro entre parenthèses quand ils correspondent aux motifs de notre conte.

I- Le départ du mari :

- L'épouse se fait passer, grâce à une ruse, pour une malade.
- Un faux médecin lui prescrit un médicament imaginaire (K1019.2§)
- Le mari se met en route pour chercher le médicament imaginaire (H1324, H1379§, J2346).

II- La rencontre du vieillard :

- Il comprend la ruse de l'épouse.
- Le pari lancé par le vieil homme pour ouvrir les yeux au marié trompé.

III- Le retour du mari caché :

- Le mari revient épier son épouse caché dans un tapis. (K1342.0.3§)
- Le vieil homme se met à chanter à la demande de l'épouse.
- Le mari révèle sa présence en déclamant les derniers vers de la chanson. (K1556.2§)

Il semble que la deuxième partie de notre décomposition en éléments (La rencontre du vieillard) ne soit pas une étape nécessaire ou du moins fréquente dans les autres versions de ce

conte. Par ailleurs, la déclamation ou la chanson rimée semble être une constante de ce conte-type.

NZ23- *Le roi des Turkmènes*

AT2022A- *The death of the little hen described with unusual words*. Peu d'occurrences dans le monde.

DOTTI-A 2022A *The Death of the little hen described with unusual words*. Each act of mourning described by a neologism: the table untables itself. 6 occurrences dans le monde arabe.

Bien qu'il ne s'agisse pas de la mort d'une poule dans notre conte mais du roi des fourmis Turkmènes, nous considérons qu'il s'agit bien d'une variante du conte-type 2022A. Les lamentations des uns et des autres sont toutes construites sur le même modèle et les mots utilisés pour les exprimer sont des néologismes à chaque fois. Ce sont ces lamentations sous forme de néologismes qui caractérisent le conte-type et non les personnages du conte. Quelque soit le personnage qui décède au début du conte, d'où à notre avis, l'erreur commise par les catalogues internationaux de spécifier ce personnage dans le titre du conte-type.

Ce conte-type fait partie des contes randonnées et la chaîne des personnages qui interviennent pourrait demeurer interminable. Le conteur ne nous propose d'ailleurs pas de fin.

NZ25- *Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš*

AT 1291B *Filling cracks with butter*. Très peu répandu, relevé en tant qu'histoire de Nasreddin Hodja par Aarne et Thompson.

DOTTI-A 1291B *Filling cracks with butter*. [Repairing the cracks (holes)]. 2 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte fait partie des Numskull stories, des histoires d'idiots, de bêtas. Le conteur lui-même nous explique que ce récit relate l'histoire de deux idiots nommés Bū Aṭāmeš et Emm Aṭāmeš.

Ils font de nombreuses bêtises qu'ils enchaînent les unes après les autres mais qui ne sont pas toutes répertoriées par les catalogues. Chacune de ces bêtises est constituée d'un motif et pourrait faire l'objet d'un conte-type ou d'un sous-conte-type comme le AT 1291B,

relaté séparément. Leur ordre a peu d'importance tout comme leur nombre. Nous ne pouvons qu'en citer un suffisamment recueilli pour être relevé dans les catalogues internationaux : le conte-type 1291B, quand l'un des deux personnages arrose la terre craquelée de matière grasse (huile ou beurre) par sympathie.

Le conte est ainsi formé d' « épisodes-aventures » drôles relatant les nombreuses bêtises de ce couple. Toutefois, le conteur rajoute une profondeur psychologique et dramatique à l'homme qui se tue à la fin après s'être rendu compte qu'il était responsable de la mort de son épouse. La surenchère dans la violence et dans la folie de ce personnage à la fin du conte est grossière car son but est de faire rire les auditeurs.

NZ26- *Le poisson magique*

AT 325 – *The magician and his pupil*. (Grimm 68, Turquie : Eberhard-Boratav 169)

DOTTI-A 325 *The magician and his pupil* [Apprentice overcomes evil master's magical arts].
48 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte, assez répandu dans le monde, que ce soit en Europe, en Asie occidentale, en Inde, en Amérique du Nord, en Afrique du Nord, au Moyen-Orient, a des origines très anciennes. Pour Cosquin, les versions européennes proviendraient des versions populaires indiennes tout comme les versions méditerranéennes anciennes. Certains épisodes anciens sont même contés par Ovide. Pour Huet, contrairement à Cosquin, les versions méditerranéennes sont les plus anciennement attestées. Le motif de la transformation de l'élève en grenade et du magicien en coq qui picore les grains se retrouve dans l'histoire du deuxième calender dans les *Mille et une nuits*. (Galland 2004, p.170) Pour plus de précisions sur les origines de ce conte, nous renvoyons aux commentaires de Delarue dans le Catalogue français (Delarue et Tenèze 1997, 291-292). Ce motif est également attesté dans la tradition française, toutefois, dans le catalogue international d'Aarne, il s'agit d'un épi de maïs.

Notre version, si elle reprend bien l'épisode de la bataille et de la transformation entre le magicien et l'apprenti magicien, semble, encore une fois, présenter un épisode introductif différent, dans la mesure où l'objet de la dispute est la princesse dont les deux hommes sont amoureux. Par ailleurs, l'apprenti magicien n'est pas l'élève du sorcier comme le suggère le titre générique, mais l'apprenti d'une sorcière, prisonnière de ce magicien et que le héros aurait nourrie, sans le savoir, quand elle était sous une forme de poisson.

- I- Episode introductif :
 - Il nourrit tous les jours le même poisson
 - Tombe amoureux de la fille du roi
 - Doit montrer au roi quelque chose d'exceptionnel
- II- Prisonnier du magicien
 - Enfermé sur une île.
 - Rencontre une sorcière prisonnière
 - Leçons de magie
- III- La bataille
 - Transformations dans la poursuite
 - L'apprenti se change en oiseau, le magicien en oiseau de proie
 - L'apprenti se change en âne, le magicien en licou
 - L'apprenti se change en oiseau, le magicien en oiseau de proie
 - L'apprenti se change en grenade dans le jardin du roi, le magicien en gardien de jardin.
 - Les grains de grenade s'éparpillent, le magicien se change en coq et les picore
 - Sauf un, qui se cache sous le trône du roi.
- IV- Après la victoire de l'apprenti magicien, il épouse la jeune fille

NZ28- *Le loup et Abū l-Ḥuṣayn*

SS7- *La ruse du renard et la fourrure*

AT 102- *The Dog as Wolf's shoemaker* [Demands cow, sheep, etc. as raw materials for making shoes]. Peu d'occurrences, surtout en Europe de l'est.

DOTTI-A 102A§ *Fox as procrastinating Furrier* (Coat maker). 8 occurrences dans le monde arabe.

Le classement de ce conte dans la catégorie « wild and domestic animals » par les catalogues internationaux, ne correspond pas à nos versions qui mettent en scène, dans un cas, un loup et un renard, deux animaux sauvages et dans l'autre, un renard et un homme. L'action principale est pourtant la même : un animal rusé prétend pouvoir confectionner un vêtement à

un autre et mange les animaux qui lui sont fournis par ce dernier dans le but de confectionner ce manteau. Toutefois, la description du conte-type est différente : il ne s'agit pas de chaussures ni de chien.

El-Shamy propose une autre version de ce même conte-type : 102A§ dans laquelle nous retrouvons le renard qui confectionne un manteau de fourrure. Toutefois, l'action n'est pas exactement la même. Notre version serait donc un mélange entre les deux contes-types.

La deuxième variante de ce conte-type est le conte recueilli par Samia Salloum *La ruse du renard et la fourrure*. Cette variante met en scène le renard et le maire d'un village. La ruse du renard est exactement la même. On le fournit en moutons pendant qu'il fait semblant de confectionner un manteau de fourrure. Mais cette variante comprend un épisode introductif assez long qui reprend deux contes-types : DOTTI-A 60 *Fox and Crane invite each other* [each serves food in a manner that guest cannot use] et DOTTI-A 122B *The squirrel persuades the fox to pray before eating. Escapes*.

Dans les deux cas, les animaux cités dans le titre ne correspondent pas à notre version mais l'action décrite est la même.

NZ29- [*Emm Hasan et le djinn*]

AT 1164 *The evil women thrown into the pit* + 1164D *The demon and the man join forces* (Inde).

DOTTI-A 1164 *The evil woman thrown into the pit. Belfagor*. + 1164D *The demon and the man join forces* [demon frightened by the man's shrewish wife]. 6 occurrences dans le monde arabe.

En réalité, il nous semble que ce conte correspond plutôt au conte-type 1164D tel que décrit notamment par Aarne et Thompson, les motifs présentés par El-Shamy ne correspondant pas tout à fait à notre version de ce conte. Le conte commence pourtant par la description donnée dans le 1164, l'homme a épousé une femme acariâtre qui lui rend la vie impossible. Pour s'en débarrasser, il décide de la jeter dans un puits où habite un djinn. C'est une fois que la femme se trouve dans le puits que le conte bifurque et les épisodes suivants correspondent au 1164D. Le djinn ne pouvant plus supporter la présence de cette femme décide d'entrer dans le corps de la princesse. Il nous semble ici que certains épisodes auraient pu être omis par le conteur. Selon le conte-type, le djinn et l'homme ont fait un marché pour

que l'homme puisse sauver la princesse. Ce marché est occulté par la version libanaise qui passe directement à la chute de l'anecdote : l'homme réussit à exorciser la princesse en disant au djinn que la femme acariâtre a quitté le puits.

Nous avons retrouvé une version bien plus ancienne de ce conte qui n'est pourtant pas présente dans les deux catalogues sur lesquels nous nous basons et qui atteste la présence de ce conte-type au Moyen-Orient. Il s'agit d'un conte recueilli par Henri Carnoy et Jean Nicolaïdès en Asie Mineure, plus précisément à Indgé-Sou, intitulé « Les démons ont eux-mêmes peur des femmes » (Carnoy et Nicolaïdès 1889, p.175).

Toutefois, nous ne sommes pas d'accord avec la catégorie dans laquelle Aarne et Thompson, suivis par El-Shamy ont classé ce conte : Ordinary Folktales, Tales of the stupid ogre, The ogre frightened or Overawed. Nous verrions plutôt ce conte dans : Jokes and Anecdotes, Stories about Married Couples. D'ailleurs, Aarne et Thompson établissent un rapprochement entre le conte 1352 qui fait partie de la dernière catégorie énoncée par nous et le conte-type 1164D auquel appartient ce conte.

{ NZ31- *Les fleurs de lys*
SS29- *L'oiseau vert*
SS48- *Le Tonnerre Jaune*

AT 709- *Snow-White*. (Europe, Grimm 53, Turquie : Eberhard-Boratav 60, 152, 167, Russie, Amérique, Afrique)

DOTTI-A 709 *Snow-White*. [Mother jealous of her daughter's beauty]. 39 occurrences dans le monde arabe.

Le conte NZ31 est une version très altérée d'un conte-type appartenant au cycle de Blanche-Neige. En 1634, bien avant le recueil des frères Grimm, Basile publie le *Pentamerone* dans lequel se trouve le conte *La Schiavotella*. La mère de Lisa, héroïne du conte, a été engrossée en avalant une feuille de rose. N'ayant pas de père, elle est élevée par son oncle. Lisa, après avoir été peignée, tombe inanimée. Elle est mise dans un cercueil dans lequel elle va grandir pendant sept ans. Sa belle-mère par adoption, épouse de son oncle, jalouse de cette enfant qui lui vole l'amour de son mari, secoue le cercueil et fait tomber le peigne. Lisa se réveille et devient l'esclave de cette femme, d'où le titre du conte. L'oncle se rend compte que l'esclave n'est autre que Lisa, lui redonne ses droits et chasse son épouse.

Après le recueil des Grimm et leur version de Blanche-Neige, celle-ci se répand

partout en Europe d'abord, dans le monde ensuite et un grand nombre de versions sont inspirées par l'héroïne des Grimm. Toutefois, certaines versions de « La jeune esclave » sont recueillies majoritairement en Espagne et en Italie. Jaume Guiscafré (Guiscafrè 2005) propose de rajouter à la classification internationale ces versions auxquelles il donne un titre générique « La Fille de la rose » sous le conte-type 709B* ou 437.

Notre conte NZ31 bien que très décousu à cause de la mémoire défaillante de notre conteuse est bien une version du conte de Basile et non des frères Grimm. La jeune femme tombe enceinte en buvant l'eau dans laquelle des fleurs de lys ont trempé. C'est un jeune garçon qui naît et qui demande à son oncle, le jour de ses 6 ans, un peigne. Au premier coup de peigne donné par sa mère, l'enfant tombe mort et est enterré par sa mère. La ressemblance avec le conte de Basile s'arrête ici, la conteuse ne se souvient plus exactement de la fin, le jeune fils n'est pas ressuscité et sa mère, le jour de sa mort, est enterrée près de lui alors qu'un parfum de lys embaume la chambre.

Nous considérons que le conte SS29, bien qu'il soit constitué de trois contes-types différents fait partie du cycle de Blanche-Neige. Les deux autres contes-types dont il est formé sont : AT 720 *My mother slew me ; my father ate me. The juniper tree* (idem pour le DOTTI-A) ainsi que le 327 *The children and the ogre*. Ces deux contes contribuent à l'épisode introductif qui est très différent des versions les plus répandues de Blanche-Neige, notamment celle des frères Grimm avant de faire la jonction avec le 709.

Le AT 720, bien qu'il constitue l'épisode introductif du conte *L'oiseau vert*, n'est pas tronqué, ni altéré par la conteuse. Il est bien répandu dans le monde indo-européen (Grimm 47, Eberhard-Borataw 24) et dans le monde arabe (47 occurrences ainsi que plusieurs sous-types). Le titre du conte, donné probablement par la collectrice, reflète donc ce conte-type précisément et non la suite du conte qui embraye sur le type 709 Blanche-Neige. La transformation du frère en oiseau est probablement la plus courante dans le monde, et la couleur verte semble être particulièrement appréciée dans le monde arabe. Des versions collectées en Palestine, en Egypte, au Yémen, en Irak et au Koweït (Harbi 1995) font toutes état d'un oiseau vert. Par ailleurs, les accusations chantées par l'oiseau semblent être une constante de ce conte-type et les paroles sont sensiblement identiques dans le monde arabe.

Le SS48 est une autre variante libanaise du 709 principalement. Si l'épisode introductif est différent et constitue un récit à part (mais qui est souvent utilisé comme épisode introductif de différent conte-type), le reste des épisodes est conforme au 709 et est pratiquement identique à notre version du SS29. L'épisode introductif appartient au conte-

type 621 *The louse skin* [princess offered to correct guesser].

NZ32- *Les grenades magiques*

AT551- *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father* (Europe, Grimm 97, Turquie : Eberhard-Boratav 257)

DOTTI-A 551 *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father*. [Jealous brothers as rivals]. Très répandu dans le monde arabe avec 80 occurrences.

Ce conte est une version du conte-type AT551 qui est très proche du conte-type 550. Les catalogues internationaux peinent d'ailleurs à les séparer et font une décomposition commune de leurs éléments. En ce qui nous concerne, nous avons fait une décomposition différente des deux contes-types qui ont des épisodes introductifs différents mais dont la fin est assez proche. La version libanaise ici présentée intègre également des motifs pris à la version 408 du catalogue français : les êtres ou objets avec qui le héros s'est montré gentil refusent de l'arrêter. Par ailleurs, notre troisième partie : « la réussite des quêtes » pourrait être résumée par le motif H1235 Succession of helpers on quest. One helper sends to another, who sends to another etc. que l'on retrouve dans le AT 425.

Certains épisodes de ce conte ont une version écrite datant du XVIIIème siècle recueillie par Galland auprès d'un maronite de Syrie qui a séjourné à Paris. Ces contes arabes de source orale ont été rajoutés par Galland aux *Mille et Une nuits*. Le conte en question : *Les Trois frères* n'est pas inclus aujourd'hui dans les versions publiées de la collection. Pour Delarue, dans le catalogue français, il s'agit d'une version du conte-type 301 et 301A. Toutefois, en ce qui nous concerne, il est certain que *Les Grenades magiques* n'appartient pas au cycle 301 mais bien au conte-type 551. Les épisodes dont il est question semblent être reproduits à l'identique dans notre conte même si la quête du héros est différente de celle du héros des *Trois frères*. Celui-ci sauve bien les petits de l'oiseau qui allaient être mangés par un serpent. Pour le remercier, l'oiseau lui propose de le ramener dans son monde sur son dos. Pour cela, il doit lui donner des morceaux de mouton à chaque fois que l'oiseau tourne sa tête. Etant à court de morceaux de viande, le héros coupe une partie de son mollet. L'oiseau, une fois arrivés, le recrache et le guérit (Chauvin 1902, p.2).

I- L'objet de la quête :

- Un roi est aveugle.

- Pour le guérir, il lui faut les grenades médicinales du pays de la guérison.
- II- Les trois frères :
- Il envoie ses trois fils.
 - Ils partent en même temps mais se séparent, chacun prenant un chemin différent.
 - Le troisième frère sauve les petits d'un oiseau.
 - L'oiseau, être secourable, l'emmène sur son dos vers sa quête.
- III- La réussite des quêtes :
- Grâce aux conseils de l'oiseau, le héros arrive aux grenades magiques.
 - Le héros désobéit aux conseils de l'oiseau.
 - Il doit, en échange des grenades, ramener le bulbul chanteur.
 - Le héros désobéit à nouveau à l'oiseau.
 - Il doit en échange ramener l'épée sortie de pierres.
 - Il désobéit à nouveau à l'oiseau.
 - Il doit en échange ramener la princesse Bdur.
 - Le héros réussit à garder le bulbul, la princesse et les grenades en suivant les conseils de l'oiseau.
 - Le retour à la maison.
- IV- La trahison des frères :
- Le héros retrouve ses frères devenus commis.
 - Il les libère.
 - Jaloux de son succès, ils le jettent dans le puits après lui avoir ravi la princesse et les grenades.
 - Les frères se présentent à leur père et le guérissent.
 - Le héros est secouru par un berger avec lequel il change d'habits. Il se couvre la tête avec un bonnet.
- V- Epreuve finale :
- Le héros arrive déguisé.
 - Il se fait engager comme jardinier.
 - La princesse épousera celui qui lui fera un bracelet identique au sien.
 - Il avait le même bracelet en sa possession.

- La princesse demande à l'épouser.
- Il se fait reconnaître.

VI- Mariage et punition.

{NZ33- *Quray'*
 {SS1- *Le cheval d'or*

AT 314- *The magic flight. The youth transformed to a horse.* (Goldener) (Europe, Grimm: 136, 181, Turquie : Eberhard-Boratav 158, 247, 258, Inde, Afrique).

DOTTI-A 314 - *The youth transformed to a horse* (Goldener). [Hero in menial disguise wins battle]. Très répandu avec 88 occurrences dans le monde arabe.

L'épisode introductif le plus répandu dans le monde de ce conte-type relate comment le héros se met au service du diable. Deux contes de notre corpus correspondent à ce conte-type mais aucun ne mentionne le diable et chacun des deux contes a un épisode introductif différent. Le reste des épisodes est sensiblement identique. Nous ne ferons qu'une seule décomposition en éléments de ces deux variantes.

Ce conte est très répandu en Europe, surtout en Allemagne et dans les pays Baltes. Un épisode, celui des obstacles dans la fuite (Obstacle flight), semble constant dans une majorité des versions de ce conte-type mais nous pouvons le retrouver dans d'autres contes-types notamment dans le cycle 327. Le héros peut ralentir son poursuivant en jetant trois ou quatre objets magiques. Cet épisode est absent de nos versions de ces contes probablement parce que le caractère magique ou merveilleux est minimisé par nos conteurs.

I- Episode introductif :

A1 La mère meurt, le père se remarie A2 un père est riche et a un voisin envieux

B1 Le héros a deux demi-frères. B2 le héros est le plus jeune de trois frères

C1 La belle-mère veut tuer le héros.

II- Le cheval enchanté :

A1 Le garçon est prévenu des pièges de sa belle-mère grâce à son cheval. A2 Les trois garçons sont envoyés à la recherche du cheval d'or.

B1 Le cheval doit mourir pour sauver la belle-mère d'une fausse maladie.

C1 Le héros ne doit pas ouvrir certaines chambres chez la vieille femme. C2 Il enfreint la règle. C3 il découvre le cheval d'or.

III- Le départ :

A1 Pour sauver son cheval, le héros s'enfuit. A2 La vieille lui permet d'emmener le cheval

B1 Il change d'identité. B2 Il se met une panse sur la tête pour se déguiser.

C1 Il se fait engager comme jardinier du roi dans un autre royaume.

IV- Au service du roi :

A1 En brûlant un crin du cheval, celui-ci arrive, le héros se transforme et détruit tout le jardin. A deux reprises. A2 La princesse lui demande de détruire le verger de son père.

B1 La princesse l'observe.

V- Le héros et la princesse :

A1 Celle-ci demande au roi, son père, de se marier. A2 Elle choisira son époux en lui jetant une pomme. A3 Elle choisit le héros déguisé en jardinier. A4 Le roi les envoie dans une cabane isolée.

VI- Les prouesses du héros :

A1 Le roi tombe malade, il lui faut de la viande de gazelle pour guérir. A2 Les hommes du roi partent sur des beaux chevaux. A3 Le héros part sur une ânesse boiteuse. A4 sur une bourrique rabougrie.

B1 Il se transforme en cavalier plus loin selon les moyens précisés précédemment.

C1 Il chasse des gazelles, il les échange avec les hommes du roi contre une marque de son sceau sur leurs fesses. C2 Il revient sur son âne, avec des mouches.

D1 Le roi entre en guerre. D2 Des voleurs attaquent le royaume et volent le bétail

E1 Le héros repart sur son âne. E2 Il se transforme selon les moyens précisés plus haut. E3 Il gagne la bataille, deux fois. E4 Il combat les voleurs.

VII- La reconnaissance du cavalier :

A1 Le roi entend parler de ce cavalier. A2 Le troisième jour, le roi se déplace.

B1 Le cavalier est blessé. B2 Le roi lui donne son mouchoir.

C1 Au retour, le héros ne se transforme plus.

D1 Le roi apprend que sa fille est avec un inconnu.

E1 Il reconnaît le cheval, il reconnaît son mouchoir.

F1 Les hommes du roi sont démasqués grâce au sceau.

G1 Il regagne le palais avec son épouse.

NZ34- *Les deux princes*

AT 881 *Oft-prooved fidelity*. (Peu répandu en Europe, Turquie : Eberhard-Boratav : 195)

DOTTI-A 881 *Oft-prooved fidelity* [woman successfully resists a series of cruel attempts to violate her].35 occurrences dans le monde arabe.

Il nous semble que ce conte est une variante du conte-type 881. Le petit résumé donné par Aarne et Thompson ne correspond pas parfaitement à notre version mais la liste des motifs donnée par El-Shamy nous conforte dans notre choix. Il est en tout cas certain que ce conte-type appartient à la sous-catégorie des contes-types 880-899 Fidelity and Innocence.

La fin de notre conte semble être différente des autres variantes de ce conte, l'épouse du prince, déguisée en homme et embauchée par un roi, dévoile son histoire devant son mari et son beau-frère qui a tenté d'abuser d'elle.

NZ35- *La ruse du prince*

DOTTI-A 653C§ *Three men construct a woman which becomes alive : to whom does she belong ?* 32 occurrences dans le monde arabe. Ce conte n'existe pas chez Aarne et Thompson.

AT 945 *Luck and intelligence*. (Il s'agit plus précisément de la partie II- The wooden doll de la décomposition en éléments de ce conte, le reste n'appartenant pas à notre conte ici

présenté).

La princesse ayant parlé suite à la question posée par le héros devrait l'épouser selon les conditions initiales. Mais, celle-ci rajoute une épreuve supplémentaire, le héros doit s'acquitter d'une tâche impossible : trier des grains en trois tas pendant toute une nuit. Cette épreuve supplémentaire ne se trouve pas dans le conte-type 653C§ ni dans le 945. Nous pourrions la rapprocher du cycle des contes-types 571-574 *Making the princess laugh* où après avoir réussi à faire rire la princesse, le héros doit réaliser une ultime épreuve qu'il réussit grâce à ses compagnons. Toutefois, le conte-type principal est bien à notre avis le 653C§.

NZ37- *Histoire du pharaon* :

AT 981 *Wisdom of hidden old man saves kingdom* (Europe, Turquie : Eberhard-Boratav 197, Asie) + 921B *Best friend, worst enemy* (peu répandu).

DOTTI-A 981 *Wisdom of hidden old man saves kingdom* (14 occurrences dans le monde arabe) + DOTTI-A 921B *Best friend, worst enemy* [task : assigned to a man] (7 occurrences dans le monde arabe).

Ce conte est une combinaison de ces deux contes-types. El-Shamy, dont la liste des motifs des deux contes est très proche des versions libanaises, relève que le 921B est souvent combiné avec le type 981.

Parmi les absurdités demandées au héros par le pharaon, nous n'en retrouvons aucune détaillée par le catalogue arabe mais le proverbe bien connu que nous avons traduit par « que celui qui n'a pas de vieux, en achète un » qui clôt le conte, est relevé par El-Shamy : « He who has no senior (elder, leader) should buy himself one ».

{NZ41- *Le Treizième*
{SS47- *Bū Ṭanḡīr*

AT 328 *The boy steals the giant's treasure*. (Europe, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 160, 288, Inde, Amérique)

DOTTI-A 328 *The boy steals the giant's treasure*. Jack and the Beanstalk. 22 occurrences

dans le monde arabe.

Ces deux contes sont des versions du 328. Toutefois, nous notons qu'un épisode du SS47 est emprunté au Petit Poucet, ou au 327 : il s'agit du premier épisode du héros chez l'ogre, celui-ci, pendant la nuit, subtilise les colliers des filles de l'ogre et les met autour de son cou et de celui de ses frères. L'ogre, dans le noir, tue ses filles épargnant ainsi le héros et ses frères. La suite des épisodes où le héros va voler des objets chez l'ogre appartient bien au 328.

I- Le héros :

A1 c'est le plus jeune d'une famille, le Treizième A2 C'est l'aîné de trois frères.

B1 Il part pour aller s'engager chez le roi B2 il réussit à sauver son père et le royaume lui revient.

II- Le monstre :

A1 C'est un ogre A2 frère du roi

B1 Il habite au-delà d'une rivière B2 avec sa femme et ses filles

III- Le rapt des objets ou des animaux merveilleux :

A1 le héros est au service du roi

B1 Il est envoyé chez l'ogre B2 par le roi à l'instigation du vizir jaloux B3 de ses frères jaloux.

C1 Il doit apporter un tapis C2 des bijoux C3 un animal merveilleux C4 un instrument de musique C5 une pierre lumineuse

D1 Il entre dans la maison de l'ogre D2 L'animal ou l'objet est rapporté

E1 L'ogre poursuit le héros E2 Il est arrêté par une rivière

F1 L'ogre prend le héros F2 Il décide de le manger F3 L'ogre va inviter des amis F4 Il dit à sa femme de tuer le héros F5 il veut le tuer lui-même F6 Par ruse le héros se fait libérer F7 par ruse le héros se sauve et l'ogre tue ses filles F8 le héros tue la femme de l'ogre

IV- La capture et la mort de l'ogre

A1 le héros doit ramener l'ogre A2 Le héros se déguise

B1 Il rencontre l'ogre et lui dit qu'il cherche lui aussi celui qui a joué des tours à l'ogre B2 l'ogre a peur du héros il veut une caisse en bois

C1 Il fait monter l'ogre dans le cercueil pour vérifier si elle tiendra leur ennemi C2 si elle peut cacher l'ogre

D1 Il ramène l'ogre

V- Résolution et punition :

A 1 L'ogre mange le roi et le vizir A2 l'ogre dévore tout le monde dans le royaume

B1 Il est tué par le héros à cause de sa gourmandise.

C1 Le héros devient roi C2 d'un royaume vide.

NZA2- *[La fille-courgette]*

AT 407A *The Bayberry Child* (Grèce)

DOTTI-A *The Bayberry Child*. [Disenchanted and marries prince]. 3 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte fait partie des nombreux contes de notre corpus correspondant à la catégorie : Supernatural or Enchanted Husband (Wife) or other relatives.

Il est peu développé probablement car les folkloristes ont relevé peu de variantes de ce conte dans le monde. Un enfant (végétal ou animal ou tout autre objet) est né suite à un vœu inconsidéré de la part de sa mère. Un jour qu'il enlève sa peau, il est découvert par un prince qui demande à l'épouser. L'enchantement est rompu.

SS3- *Fariṭ Rummān*

AT 480- *The Spinning-Women by the spring. The kind and the unkind girls* (Europe, Grimm 24, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 68, Inde, Amériques) + 510A *Cinderella* (Europe, Grimm 21, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 60, 240, Chine, Inde).

DOTTI-A 480 *The spinning women by the spring. The kind and unking girls*. [Ogress rewards the kind stepsister and punishes the unkind]. Un des contes les plus répandus dans le monde arabe avec 80 occurrences.

Ce conte est extrêmement répandu dans le monde et a fait l'objet de nombreuses études ou monographies. Il apparaîtrait que son origine se situe dans le Proche-Orient avant 1400. Ce sont les résultats de l'étude de Roberts rapportés par Tenèze dans le catalogue français.

Le conte-type 480 est souvent confondu avec le 403 qui relate l'épisode de la gentille et de la mauvaise fille. Par ailleurs, si le conte peut s'arrêter avec le retour à la maison des deux filles, l'une récompensée pour sa gentillesse, l'autre punie pour sa méchanceté, il se poursuit dans de nombreuses versions par le 510A *Cendrillon* avec la rencontre avec le prince, l'essai de la chaussure, la substitution de la mariée et pour finir, la dénonciation de la supercherie par un animal. Si Aarne et Thompson signalent sous le titre le lien entre le 403 et le 510A, ils choisissent, dans la décomposition en éléments, d'arrêter le conte au retour à la maison des jeunes filles. Le catalogue français, vu le grand nombre de versions qui se terminent par le 510A, signale clairement cette association en rajoutant ces éléments dans la décomposition en éléments. El-Shamy quant à lui, et c'est la raison pour laquelle nous avons omis de rajouter le 510A aux côtés du 480 dans le DOTTI-A plus haut, mélange les deux dans sa liste des motifs.

L'épisode introductif de notre version ne semble pas être original non plus dans la mesure où il est mentionné à la fois par El-Shamy et Aarne et Thompson mais ne doit pas être assez répandu en France pour être mentionné dans ce catalogue.

Ce qui est pourtant étrange dans notre version libanaise, c'est que la raison de l'éloignement de la jeune fille par sa belle-mère est la jalousie autour de la beauté, thème repris du conte de Blanche-Neige. La belle-mère interroge même son miroir magique pour savoir qui est la plus belle. Pourtant, ce motif est unique et la conteuse enchaîne par le 480.

I- Les héroïnes :

- L'héroïne du conte persuade son père d'épouser la voisine qui a été gentille avec elle.
- Elle a plusieurs demi-sœurs nées de l'union entre son père et la voisine.

II- Le début de l'aventure :

- La belle-mère est jalouse de la beauté de sa belle-fille.
- Elle veut s'en débarrasser : elle l'envoie chercher un tamis chez l'ogresse.

III- Les rencontres :

- Elle rencontre des gens qui lui demandent de l'aide, une jument qui met bas, une ronce assoiffée, on lui donne des ordres contraires au bon sens.

IV- Les dons :

- La fille se montre aimable et serviable. Elle exécute à l'inverse les ordres étranges.
- Elle obtient des récompenses : des bijoux ou des pièces d'or sortent de sa bouche à chacun de ses paroles, elle devient plus belle.
- La demi-sœur dans les mêmes circonstances que plus haut se montre méchante, exécute au pied de la lettre les ordres reçus.
- Elle obtient des dons inverses à ceux de sa sœur : elle devient plus laide, fait un pet à chaque parole, a des queues d'ânes qui poussent.

V- La rencontre avec le prince (510A) :

- Le fils du roi l'aperçoit.
- Il lui demande de le frapper avec sa chaussure.

VI- Preuve et mariage :

- Il n'épousera que celle à qui ira la chaussure.
- C'est l'héroïne qui est choisie.
- La marâtre lui substitue sa fille.
- Un chat dénonce la supercherie, il apprend au prince qu'elle a été cachée dans le four.
- Mariage.

SS4 – *La tortue magique*

AT 465 *The man persecuted because of his beautiful wife*. (Europe de l'est, Turquie : Eberhard-Boratav 86, Grèce)

DOTTI-A 465 *The man persectued because of his beautiful wife* [supernatural wife helps husband perform impossible tasks]. 37 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte fait partie de nos nombreux contes autour d'un ou d'une épouse animale. On ne le retrouve pas en Europe occidentale, aucune version n'est recueillie en France par exemple. Il semble être répandu en Turquie et en Grèce ainsi qu'en Europe de l'est : Russie, Albanie, Serbie, Roumanie ainsi qu'au Moyen-Orient.

Notre version semble correspondre à la description faite par El-Shamy mis à part les tâches surnaturelles demandées au pêcheur et qui doivent être aussi nombreuses et variées qu'il y a de versions de ce conte. Le nouveau-né qui parle et raconte une histoire mi-fausse, mi-vraie semble être une constante de ce conte. La fiancée quant à elle est une tortue au Liban comme dans les versions grecques de ce conte.

La trame principale de ce conte se trouve dans la Bible sous le récit de David et Bethsabée. Le roi David tombe amoureux de Bethsabée bien qu'il sache qu'elle était l'épouse d'un soldat parti en guerre. Il demande au commandant de l'armée de lancer une attaque hasardeuse dans le but de se débarrasser du soldat. Le soldat meurt.

SS5- *La sœur des Quarante, Sett Bdūr*

AT 451- *The Maiden who seeks her brother* (Europe, Grimm 9, 49, Turquie : Eberhard-Boratav 165, Inde).

DOTTI-A 451 *The maiden who seeks her brother*. [Brothers transformed into ravens ; the sister marries the king and becomes speechless]. 42 occurrences dans le monde arabe.

Notre version de ce conte, bien répandu dans le monde arabe, s'écarte légèrement des versions-types présentées même si le thème du conte est respecté. L'épisode introductif écarte la jalousie des frères à l'arrivée de leur sœur, nous ne savons même pas si la jeune fille a réellement 40 frères ou si sa mère a inventé cette histoire. Par ailleurs, les frères de cette jeune fille s'avèrent être des ogres. Donc notre épisode introductif est assez étrange et s'éloigne du conte-type. Par ailleurs, la fin du conte emprunte quelques épisodes au conte 450 *Little brother and little sister* : la mariée est substituée par une de ses cousines et jetée dans un puits. C'est grâce à son frère, transformé en gazelle, que le roi la retrouvera. Par ailleurs, un extrait du Petit chaperon rouge s'est glissé dans ce conte, il s'agit du passage où le roi, surpris de voir cette femme qui prétend être sa femme, lui demande pourquoi certains aspects de son visage sont différents.

I- La recherche des frères :

- Une fille croit avoir 40 frères, elle part à leur recherche.
- Elle est guidée par des boules de pain qui roulent devant elle.
- Elle arrive dans une grotte où habitent 40 ogres.

II- Dans la grotte :

- Elle la nettoie pendant leur absence. Le plus jeune des frères la découvre.
- Ils l'adoptent
- Un chat avec qui elle refuse de partager sa nourriture éteint le feu en urinant dessus
- Elle part chercher du feu, elle est suivie par un méchant ogre.
- Celui-ci boit un peu de son sang tous les jours.

III- La transformation des frères :

- L'ogre est tué.
- Des plantes poussent sur la tombe. Elle les cuisine.
- Les frères sont transformés en ânes.
- Elle choisit de transformer le plus jeune en gazelle et s'enfuit avec lui.

IV- La rencontre avec le prince :

- Elle est vue par un prince alors qu'elle est cachée dans un arbre.
- Grâce au subterfuge d'une vieille nourrice elle descend de l'arbre.
- Le prince l'épouse.

V- L'épouse substituée (450) :

- Elle est jetée dans un puits pendant l'absence du prince.

VI- L'heureux dénouement :

- Le prince retrouve sa femme grâce à la gazelle.
- Elle a accouché dans le puits.
- Punition des coupables.

SS6- Zahr Hayhāt

AT 707- The three golden sons (Europe, Grimm 96, Turquie : Eberhard-Boratav 239, Inde, Amérique, Afrique).

DOTTI-A 707 The three golden sons [cast away infant sister and brother (s) reunited with their parents ; treacherous relatives punished]. 72 occurrences dans le monde arabe.

Un des contes les plus répandus dans le monde. Notre version est altérée et ne ressemble pas dans toutes ses lignes au conte-type. Les deux premiers épisodes du conte qui retracent l'aventure de la mère ainsi que sa persécution sont très raccourcis dans notre version.

L'épouse donne naissance à deux enfants qui sont remplacés par des chiots. Le conte ne revient plus sur le personnage de l'épouse dont nous ne saurons plus rien même quand le roi, à la fin du conte, retrouve ses enfants. Les enfants, une fille et un garçon, ont des propriétés magiques puisqu'une pièce en or se trouvait sous l'oreiller de chacun à leur réveil. Le garçon est envoyé à trois reprises en quête d'un objet merveilleux et pour finir d'une épouse merveilleuse.

SS8- *Une main faucille et une main couperet*

AT 315A- *The cannibal sister*. (Inde)

DOTTI-A 315A- *The cannibal sister*. [destroys community and tries to devour her brother].

Turquie : Eberhard-Boratav 147, 22 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte semble être resté en Orient, entre l'Inde et le Moyen-Orient, avec quelques versions recueillies en Egypte et en Algérie. Aucune attestation en Europe.

Il fait partie dans notre corpus des nombreux contes où l'enfant étrange est né suite à un vœu inconsidéré de la part de la mère. Le reste du conte semble suivre exactement la version-type. Le tigre (qui n'est pas une espèce vivante au Liban) qui vient sauver le frère à la fin du conte semble attester de cette origine orientale du conte.

SS10- *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un couffin de puces*

AT700- *Tom Thumb*. (Europe, Grimm 37, 45, Turquie: Eberhard-Boratav 288, Inde, Amérique).

DOTTI-A 700- *Tom Thumb* [Adventures of a boy who is the size of a finger-joint]. 32 occurrences dans le monde arabe.

La présence de ce conte d'abord européen, semble-t-il, au Proche-Orient paraît être bien attestée. Sa présence dans notre corpus continue à y contribuer.

Il s'agit d'un conte qui fait partie de nos nombreux contes dont l'épisode introductif relate le désir d'une mère d'avoir un enfant, quel qu'il soit, humain, animal ou végétal, pourvu qu'elle ressente les joies de la maternité. Si le conte 700 relate bien le même épisode introductif puisque les parents souhaitent un enfant même s'il devait être aussi grand qu'un pouce, ce qui explique le titre de ce conte-type, le choix de la mère libanaise est plutôt

étrange : c'est un couffin de puces qu'elle demande et par là, elle rejoint la version-type recueillie dans le monde arabe : *Woman gives birth to a dungbeetle*, même si dans notre conte, les puces sont très nombreuses. Elle passe ainsi d'un état de carence à celui de mère comblée par beaucoup d'enfants. Toutefois, au bout de quelques jours, n'en pouvant plus, elle arrive à tuer toutes les puces sauf une, qui lui était plus attachée que les autres. Cette version pourrait rappeler certaines versions françaises d'influence méditerranéenne où à la place des puces c'est une multitude d'enfants haricots qui seront balayés par leur mère (Belmont 1999, p.138). Le parcours de la puce à travers les stades oral et anal est largement déployé : la puce est collée au sol par un crottin de bœuf, quelques mois plus tard, elle sort dans une tige de maïs donnée à manger au bœuf. Elle torture les intestins de ce dernier jusqu'à ce qu'il soit tué et finit par sa « renaissance » sortie directement des intestins du bœuf grâce au couteau de la bédouine.

SS12- *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une tête de bourricot*

AT 430 *The Ass*. (Europe, Grimm 144). Peut également être rapproché du AT 425A *The monster (Animal) as Bridegroom (Cupid and Psyche)*.

DOTTI-A 425A *The monster (animal) as bridegroom*. [Disenchanted]. 35 occurrences dans le monde arabe.

Les deux catalogues sur lesquels nous basons notre recherche semblent présenter différemment le conte-type 425A. Il nous semble que notre conte correspond parfaitement à la description faite par El-Shamy pour le conte-type 425A : naissance d'un âne suite à un vœu inconsidéré de la part de sa mère, mariage avec la princesse, elle brûle la peau animale et le prince est désenchanté. Elle ne doit cependant jamais révéler son secret, elle le lui promet et tient ses promesses.

Le catalogue international laisse cependant supposer que la princesse ne tint pas ses promesses et part à la recherche de son époux dans le 425A.

SS14- *Une colombe en a égorgé une autre*

AT 706 *The maiden without hands*. (Europe, Grimm 31, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 246, Inde, Amérique)

DOTTI-A 706 *The maiden without hands* [severed hand restored]. 63 occurrences dans le

monde arabe.

Le conte ressemble dans ses grandes lignes au conte-type, mais il nous semble que la version libanaise a été simplifiée, l'héroïne n'est pas persécutée une seconde fois par sa belle-mère. Par ailleurs, ses mains sont restaurées grâce à deux colombes, alors que dans de nombreuses versions il s'agit soit de saints soit de la vierge Marie, le récit prenant ainsi une tournure plus religieuse bien que les deux colombes aient été envoyées par Dieu dans la version libanaise.

SS16- *La reine tortue*

AT 402 *The mouse (cat, frog, etc.) as bride* (Europe, Grimm 63, 106, Turquie : Eberhard-Boratav 85, 86, 88, Inde, Amérique).

DOTTI-A 402 *The mouse (cat, frog, etc.) as bride*. [Three brothers seek wives ; youngest marries a she-monkey (tortoise), she proves to be a bewitched beauty]. 32 occurrences dans le monde arabe.

L'épouse-tortue semble être plus répandue dans le monde arabe, voire méditerranéen alors que les versions européennes lui préfèrent la chatte ou la grenouille. Le conte de Mme d'Aulnoy *La Chatte blanche* a probablement influencé une grande partie des versions françaises et européennes, c'est toutefois la grenouille qui semble être l'animal le plus répandu. Certaines versions arabes du Proche-Orient ou de l'Afrique du Nord sont inspirées d'un conte traduit par Galland et rajouté aux *Mille et une nuits* alors qu'il lui a été rapporté par un maronite venu d'Alep, *Pari-Banou*. *Pari-Banou* est une fée qu'épouse le troisième des enfants d'un sultan après que sa flèche l'eut désignée. Il paraît que notre version n'est pas pourtant une version de ce conte.

Par ailleurs, la fin de notre conte est plutôt surprenante, sachant que le fils du roi est tué, c'est donc la tortue qui gouverne le royaume et épouse un mendiant.

SS18- *Chèvre, chevrotte*

AT 123- *The wolf and the kids*. (Europe, Grimm 5, Turquie : Eberhard-Boratav 8, Inde, Amérique)

DOTTI-A 123 *The wolf and the kids* [mother goat rescues her swallowed young from

predator's belly]. 57 occurrences dans le monde arabe.

A la place du loup, il s'agit dans notre version d'une ogresse. Le récit est le même que dans les catalogues : la maman chèvre interdit à ses enfants d'ouvrir la porte à n'importe qui, l'ogresse tente de se faire passer pour la mère et finit par réussir à manger les chevreaux. La mère, après un combat qui l'oppose à l'ogresse, lui ouvre le ventre et délivre ses petits. Le dernier des petits chevreaux qui se cache derrière la porte et est ainsi épargné par l'ogresse pourrait être une influence du recueil des Grimm où le dernier se cache dans la pendule.

La particularité de notre version est qu'il s'agit non seulement d'un conte d'animaux, tel que classé dans les catalogues, mais la narration conduisant l'ogresse d'un personnage à l'autre chacun lui demandant à son tour un objet pour que la coiffeuse lui peigne les poils de la queue, fait de ce récit un « Formula tales » sous-catégorie « Cumulative tales ».

SS19- *La vache jaune*

AT 2034- *The mouse regains its tail*. (Rares occurrences, Afrique du Nord, Afrique)

DOTTI-A 2034- *The mouse regains its tail*. [Must provide cat with milk]. 12 occurrences dans le monde arabe.

Ce récit est rarement recueilli dans le monde, probablement parce qu'il relève des formula tales, généralement moins contés que les ordinary folktales ou anecdotes. Bien que le récit relate les aventures d'un chat à la queue coupée par une vieille femme et non celles d'une souris et d'un chat, il s'agit du même thème. La fin de notre récit ne se termine pas au moment où le chat récupère sa queue mais fait la jonction avec ce qui nous semble être un autre conte-type qui ressemble aux contes étiologiques. Toutefois, le conteur n'ayant pas fini son récit par une formule de ce genre « et depuis ce jour, les ours (ou autres animaux) n'ont pas de queue... », nous ne pouvons pas le classer parmi les contes étiologiques.

SS20- *La chasse à la gazelle de l'amour*

DOTTI-A 850A§ *Rape for rape : the brother avenges violation of his sister*. « My father agressed ; my maternal-uncle redressed ». 8 occurrences dans le monde arabe recueillie uniquement dans la péninsule arabique et au Proche-Orient.

Ce conte semble être inconnu du catalogue international, le sous-type 850A§ étant rajouté par El-Shamy. Notre version de ce conte laisse d'ailleurs à penser qu'il pourrait s'agir d'un conte de tradition arabe. Le cadre est un pays proche d'un désert alors que dans nos contes il est rarement fait mention d'un désert en tant que tel, le Liban n'en possédant pas. Par ailleurs, les protagonistes se déplacent dans le désert en montant des tentes. Il est donc possible que ce conte soit arrivé au Liban ou en Palestine par la péninsule arabique.

{ SS21- *Le défi de la princesse*
SS25- *Bū Şafuā*
SS26- *Bū Şafuā et le lézard*
SS34- *Le choix de la princesse*

AT 923B *The princess who was responsible for her own fortune* (Inde) + AT 986 *The lazy husband* (Turquie : Eberhard-Boratav 256, Palestine)

DOTTI-A 923B *The princess who was responsible for her own fortune*. [She reforms a good for nothing husband] 49 occurrences dans le monde arabe + DOTTI-A 986 *The lazy husband* [poor boy reformed by his industrious noble wife]. 31 occurrences dans le monde arabe.

Ces deux contes-types étant proches et constituant parfois des alliages nous les présentons ensemble.

Notre conte SS21 est un alliage de ces deux contes-types même s'il paraît que le DOTTI-A dans sa liste de motifs rapproche déjà le 923B du 986. La princesse dit à son père que la femme est responsable du bon fonctionnement d'une maison, indépendamment de son mari. Le roi lui choisit alors le plus paresseux des hommes comme mari, il trouvera une grenade dont les grains se révèlent être d'or. Elle fait apprêter son mari, fait construire un palais en face de celui de son père et lui prouve ainsi qu'elle avait raison.

Les deux contes suivants, SS25 et SS26 répondent probablement au thème du 986 même si le déroulement des récits est légèrement différent en ce qui concerne notamment la fin du conte.

Quant au conte SS34, il traite exclusivement du 923B.

SS23- *Les perles magiques*

AT510A *Cinderella* (Europe, Grimm 21, Turquie : Eberhard-Boratav 60, 240, Chine, Inde, Amérique]

DOTTI-A 510A *Cinderella*. [Girl persecuted by stepmother and stepsisters is aided by fairy].
12 occurrences dans le monde arabe.

Ce conte est une version très altérée et très simplifiée du conte-type Cendrillon. L'héroïne n'est persécutée ni par sa belle-mère ni par ses sœurs. Nous retrouvons uniquement l'héroïne pauvre qui, aidée par sa mère, s'habille de robes resplendissantes pour chaque soirée et disparaît avant que le prince n'ait eu le temps de lui parler. Elle est reconnue à la fin grâce aux cent robes. Elle épouse le prince.

SS27- *Le devin et la fatalité divine*

AT 930 *The prophecy*. (Europe, Grimm 29, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 125, 126, 128, Amérique)

DOTTI-A 930 *The prophecy*. [Princess is to marry a poor man (slave). Attempts to kill him fail]. 27 occurrences dans le monde arabe.

Notre version semble correspondre à la version-type telle que décrite dans les catalogues.

SS28- *Le conseil à cinq livres turques*

AT 910 *Precepts bought or given prove correct*. (Quelques rares versions en Europe).

DOTTI-A 910 *Precepts bought or given prove correct*. [General]. 32 occurrences dans le monde arabe et plusieurs sous-types.

Il nous semble que même si le début du récit est bien une version du conte-type 910 la suite relève d'un autre conte-type. En effet, les préceptes achetés par le serviteur, même s'ils sont à nouveau rappelés à la fin du conte, ne sont pas réellement expliqués ou éclairés par le conte. Toutefois, nous n'avons pas réussi à trouver le second conte-type pour appuyer notre propos. Il s'agirait à notre avis d'un conte-type qui devrait faire partie des contes sur La

Fidélité et l'Innocence : 880-899 Fidelity and Innocence.

SS43- *Hdaydān*

AT 124 *Blowing the house in* (Europe, Turquie : Eberhard-Boratav 8, Amérique) + AT 136 *wolf surprises pig in apple tree*

DOTTI-A 124 *Blowing the house in*. [predator cannot destroy house of stone] 17 occurrences dans le monde arabe + DOTTI-A 136 *Wolf surprises pig in apple tree* [intended prey (goat, Halved-boy, etc.) escapes]. 22 occurrences dans le monde arabe.

Il s'agit, dans les catalogues, du conte des *Trois petits cochons*. Dans toutes les versions, si les protagonistes ne sont pas toujours des cochons, ils sont au moins des animaux. Or, notre version, bien qu'elle corresponde à la trame de ce conte-type ne relate pas les aventures d'animaux, mais plutôt d'un jeune garçon et d'une ogresse.

Dans le 124, après le départ de tous les parents du village et l'abandon des enfants, chacun se retrouve avec une maison faite en pâte à pain, sauf le héros qui a une maison en fer. L'ogresse dévore tous les enfants sauf bien entendu le héros, bien protégé par sa maison.

Le conte fait ici la jonction avec le 136 et ajoute des duperies supplémentaires. Le héros se moque ainsi quatre fois de l'ogresse avant que celle-ci ne meure, brûlée par le fer chaud de la maison. Les différents épisodes qui relatent les aventures du héros dupant l'ogresse sont des « épisodes-aventures », ils peuvent être relatés séparément, leur ordre n'influe pas sur la trame du conte et les conteurs peuvent en supprimer ou au contraire en rajouter pour raccourcir ou rallonger leur conte en fonction de leurs envies et de leur auditoire.

SS45- *Deux frères en quête de la fortune*

AT 1653- *The robbers under the tree* (Europe, Grimm 59, Turquie : Eberhard-Boratav351, 357, Inde, Amérique)

DOTTI-A 1653 *The robbers under the tree*. Object falls on robbers from the tree. They flee and leave money. 4 occurrences dans le monde arabe.

L'épisode introductif de notre conte pourrait constituer en soi un conte à part entière. Il n'appartient d'ailleurs pas au conte-type 1653. Nous avons déjà rencontré cet épisode dans un

autre conte d'un autre conteur *Šāṭer Ḥasan* (NZ15). La suite du conte est une version du conte-type 1653 où les deux frères en quête de fortune s'amuse à faire leurs besoins sur les voleurs avant de les faire fuir en faisant tomber la tente sur leur tête. Ces derniers s'enfuient laissant la majorité de leur butin à la disposition des deux frères.

SS46- *Le sel et la magie*

AT 923 *Love like salt* (Europe, Grimm 170, Russie, Turquie : Eberhard-Boratav 256, Inde) + AT 425A *The monster (Animal) as Bridegroom (Cupid and Psyche)*.

DOTTI-A 923 *Love like salt*. [Father punishes daughter for the simile]. 6 occurrences dans le monde arabe + 425A *The monster (Animal) as Bridegroom* [Disenchanted].

Le conte suit la même description que le conte-type mais pour prouver au père que sa réponse était valable, la jeune fille épouse un chien qui s'avère être un prince enchanté (425A).

SS49- *Furūṭ Rummān*

AT310- *The maiden in the tower. Rapunzel*. (Europe méridionale, Grimm 12, Turquie : Eberhard-Boratav 200)

DOTTI-A 310A§ *The maiden in the tower : Louliyyah*. Youth cursed to fall in love with ogre's (ogress', witch's) daughter : elopement, transformation (separation) and disenchantment (reunion). 57 occurrences dans le monde arabe.

Le conte-type 310 n'existe pas dans le DOTTI-A. El-Shamy estime que les variantes de ce conte recueillies dans le monde arabe diffèrent légèrement du conte-type international et nécessitent donc la création d'un sous-type 310A§.

Notre version de ce conte se situe probablement entre les deux contes-types proposés. Elle inclut, à notre avis, de nombreuses réminiscences d'autres contes-types. L'épisode introductif relatant la jalousie entre la belle-mère et sa belle-fille au sujet de la beauté nous fait penser au conte-type 709 *Blanche-Neige*. Par la suite, la description de la gentillesse de la fille dans la forêt n'est pas sans rappeler le conte-type 480 *La gentille et la mauvaise fille*. Ce

long épisode introductif est donc bien loin du conte-type 310 tel que décrit en Europe. C'est dans la forêt que le conte fait la jonction avec le 310 puisque l'ogresse qui suivait la fille lui demande si elle veut bien être adoptée. Elle l'enferme alors dans une tour sans porte et s'aide de la longue chevelure de sa fille adoptive pour monter et descendre de la tour. Le conte mélange ici la version internationale et la version arabe : la fille apprend la magie ce qui lui permet de transformer le prince qui lui rend visite sans que l'ogresse ne s'en rende compte. La fin du conte est tout aussi étrange : il n'est pas impossible que la conteuse ait entendu la version européenne, qu'elle en ait retenu certaines images que nous retrouvons dans sa propre version, à différents endroits du conte. Ainsi, le conte-type fait mention de l'aveuglement du prince dont les yeux ont été crevés par des épines, il est guéri grâce aux larmes de son épouse la princesse captive. Notre version libanaise transforme la méchante marâtre en cactus plein d'épines et lors de la transformation, le poison est jeté sur l'ogresse qui devient aveugle. Elle recouvre la vue grâce aux larmes de la princesse et l'enchantement est rompu, elle devient une belle jeune femme qui épouse le roi, devenant ainsi la belle-mère de la princesse. Il est donc probable que cette fin soit une altération du conte-type.

Nous terminons par une remarque concernant les deux contes intitulés Père tricorne, l'un recueilli par nous-même, l'autre par Samia Salloum. Ces deux contes relèvent à notre avis du même conte-type même si l'épisode final est différent. Nous proposons que ces contes soient classés en tant que sous-type régional du conte-type 333 The glutton (Red Riding Hood) [Wolf (ogre) swallows person : victims delivered]. Dans les deux contes, un jeune enfant est envoyé par sa mère pour porter un panier de nourriture à un proche. La petite est par la suite renvoyée chez elle bien qu'il fasse déjà presque nuit. En chemin, elle rencontre le père tricorne. Dans le premier conte, l'enfant est sauvé grâce à son père qui tue le monstre, dans le second l'enfant est dévoré et sa mère se venge. Nous ne considérons pas qu'il s'agit du conte-type 333 bien connu, mais nous estimons qu'il pourrait s'agir d'un sous-type.

Nos contes selon la classification AT/DOTTI-A :

I- Animal Tales

- Wild animals
 - La ruse du renard et la fourrure (60)
- Wild animals and domestic animals
 - Le loup et Abū l-Ḥuṣayn* (102)

- La ruse du renard et la fourrure (102- 122)
 - Chèvre, Chevrotte (123)
 - Ḥdaydān (124, 136)
 - Domestic animals :
 - Le renard et l'escargot (275)
- I- Ordinary folktales
- A- Tales of magic :
- Supernatural adversaries :
 - Furūṭ Rummān (310)
 - Bū Ṭanġīr (328)
 - Une main faucille et une main couperet (315A)
 - Le cheval d'or (314)
 - Le Treizième (328)
 - Le chaton aux cendres (327)
 - Quray' (314)
 - Le poisson magique (325)
 - Zāhi et Zāhia (327A)
 - Les sept filles (327)
 - Les aventures du fils du curé (302)
 - L'ange guérisseur (332)
 - L'oiseau vert (327)
 - Supernatural or Enchanted Husband (wife) or other relatives
 - La fille-courgette (407A)
 - Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une tête de bourricot (425A)
 - La tortue qui gouverne (402)
 - Le sel et la magie (425A)
 - La sœur des Quarante, Sett Bdūr (451)

- Supernatural tasks
 - La tortue magique (465)
 - Farīṭ Rummān (480)

- Supernatural helpers
 - La princesse et la chambre d'or (510B)
 - Šāṭer* Ḥasan* (550)
 - Les grenades magiques (551)
 - Farīṭ Rummān (510A)
 - Les perles magiques (510A)
 - La batée de Zamzam (510B)

- Magic objects
 - Le Tonnerre Jaune (621)
 - La ruse du prince (653C§)

- Other tales of the supernatural
 - Ḥannā et les djinns (746A*)
 - Les fleurs de lys (709B)
 - Le Tonnerre Jaune (709)
 - L'oiseau vert (709)
 - Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'un couffin de puces (700)
 - Une colombe en a égorgé une autre (706)
 - L'oiseau vert (720)
 - Zahr Hayhāt (707)

B- Religious tales

- L'ange guérisseur (753A, 785)

C- Nouvelle (Romantic tales)

- Le sel et la magie (923)
- Le choix de la princesse (923B)
- Sayf l-Masīḥ (851)
- La fille du cheikh (875D, 873)

- Les deux princes (881)
- La ruse du prince (945)
- Histoire du roi pharaon (921B, 981)
- Le défi de la princesse (923B, 986)
- Bū Şafuā (986)
- Bū Şafuā et le lézard (986)
- Le devin et la fatalité divine (930)
- Le conseil à cinq livres turques (910)
- La belle-fille fléau de la belle-mère (903D*§)
- La chasse à la gazelle de l'amour (850A§)

D- Tales of the stupid ogre

- Le coucou (1000, 1029)
- Ğéħa* et son frère Eliès (1000)
- [Em Ḥasan* et le djinn] (1164, 1164D)

II- Jokes and anecdotes

- Numskull soties :
 - [Bū Aṭāmeš et Em Aṭāmeš] (1291B)
- Stories about married couples
 - La femme infidèle (1360C)
 - A contre-courant (1365A)
- Stories about a man
 - Lucky accidents :
 - Deux frères en quête de la fortune (1653)

III- Formula tales

- Cumulative tales :
 - La vache jaune (2034)
 - Le roi des Turkmènes (2022A)

Ce sommaire ne prend pas en compte tous les points de désaccord dont nous faisons

état à la fois dans l'introduction de ce chapitre et dans le descriptif de chacun des contes. Ainsi, nous maintenons *La tortue magique* dans le sous-type Supernatural tasks par exemple conformément à la classification internationale. Toutefois, les contes qui ne semblent pas être dans la bonne catégorie sont signalés par une typologie différente.

Par ailleurs, les catalogues internationaux, classent certes les contes de la tradition orale, toutefois, ils se basent sur leur réduction scripturaire. Comme nous l'avons maintes fois signalé, ces transcriptions, aussi fidèles soit-elles à l'oral, omettent souvent les commentaires du conteur ou tout simplement le contexte d'énonciation. Ainsi, les récits de Abdellatif Qoteich ont été classés dans Animal Tales ou Ordinary folktales ce qui est, à notre sens, tout à fait exact compte-tenu des récits. Mais, si nous ajoutons les commentaires du conteur à la fin de chaque récit, ne pourrions-nous pas classer ces récits dans la catégorie des exempla ? Il tient, à la fin de ses récits, à les rendre utiles pour éclairer la situation libanaise actuelle. Telle histoire est en réalité une métaphore de ce que les hommes politiques font subir aux Libanais par exemple. *Le chameau* (NZ30) est-il à classer parmi les contes d'animaux ou parmi les anecdotes si l'on respecte l'intention du conteur ? Est-il plutôt un exemplum si l'on rajoute ses commentaires ? Dans la mesure où notre corpus a été recueilli par nous même dans son contexte d'énonciation nous aurions pu intégrer ces facteurs. Toutefois, nous ne possédons pas ces informations pour le second recueil et les catalogues internationaux n'intègrent pas ces données. Dans un souci d'uniformité et de clarté, nous avons donc écarté la situation d'énonciation.

Les contes non classés :

- *Ḥaba', exactement pareille*
- *Le paysan qui apprend au roi à être heureux*
- *La matière grasse fortifie le corps*
- *La meilleure épouse est une fille de bonne famille*
- *Le pays de Wāq- Wāq*
- *La vieille mère et la Providence divine*
- *Les mustaqradāt des Orthodoxes*
- *La souris et le chat au tribunal*
- *Zībār et la ġinniyya Zībār*
- *La belle-mère, fléau de sa belle-fille*
- *La petite souris*
- *La vieille qui voulait un mari*
- *Le voyage d'une mouche dans [le monde de] la connaissance*

- *Ḥanné ou Hanna et la miséricorde de Dieu.*
- *Père tricorne*
- *Mon Dieu, si je pouvais tomber enceinte et accoucher d'une marmite*
- *La naissance de la ḡinniyya*
- *Une maman souhaite avoir une fille darbouka*
- *Le cheveu de deux brasses*
- *[Père Tricorne]*
- *L'histoire du m'arnes*
- *[L'épée du ḡūl]*
- *Le chameau*
- *'Aīn al-Zaḡrīne*
- *[Ḥlīfiyé et le renard]*
- *'Alī le puissant et l'hyène*
- *[La mariée et l'hyène]*
- *[Ḥanné, victime d'une injustice]*
- *Le vizir et le roi*
- *[Le juge et le sort de l'épouse infidèle]*
- *[La fille du vizir et le jeune paysan]*
- *[Ḥannā et Bū Zahra]*

La tradition du contage s'étant amenuisée au fil des siècles au Liban, les conteurs interrogés étant pour la plupart des conteurs non professionnels et n'ayant pas conté depuis des années, nous constatons que nos contes présentent de nombreux écarts par rapport aux contes-types. Parfois, il a été difficile de reconnaître un conte-type tant les différences étaient importantes :

réductions ou amplifications, déformations, inversions, intensifications ou affaiblissements, substitutions ou assimilations [qui n'ont pas manqué], au cours des âges, de remodeler plus ou moins profondément [nos contes] comme tous les autres, occultant et altérant, sans toutefois jamais le faire disparaître complètement, un substrat initial préservé malgré tout par le traditionalisme foncier des cultures populaires. (Larivaille 1973, p. 6)

C'est ainsi, grâce à ce substrat, que certains contes ont été identifiés. Néanmoins, un certain nombre de contes n'ont pu être identifiés, soit qu'ils n'aient pas été répertoriés dans

les catalogues car pas ou peu collectés, soit que nous soyons passée à côté de leur identification.

S'il est vrai que certains de nos conteurs avaient quelques problèmes de mémoire et se remémoraient le conte en même temps qu'ils le narraient, ce qui pouvait aboutir à des contes fragmentés, toutefois la différence principale entre les contes de notre corpus et la typologie internationale n'est pas une question d'« altération » d'un conte par rapport à une version-type, qui serait plus originale ou plus complète. C'est une théorie folkloriste que nous réfutons parce qu'elle suppose une forme de hiérarchisation selon une échelle de valeurs. Or nos contes résultent de choix personnels de la part des conteurs d'une part et d'empreintes culturelles différentes d'un conteur à l'autre, d'une région à l'autre d'autre part. Ainsi, nous avons remarqué qu'il est très fréquent de tomber, dans notre corpus, sur plusieurs alliages pour constituer un conte, de ce fait, deux ou trois contes-types sont reconnaissables dans un seul conte, bousculant ainsi les barrières du classement AT. Le classement des contes de notre corpus suivant la typologie internationale montre alors les limites de ce dernier. En effet, il n'y a pas conformité entre les types définis par le classement international et les contes du Liban. Mais, les différentes combinaisons de thèmes que l'on peut y rencontrer existent de la même façon dans la plupart des versions libanaises du même conte. Il y a donc une grande fixité des types mais elle est différente de celle qui a pu être définie en Europe. Ce classement montre par la même occasion la nécessité d'enrichir les apports nationaux arabes pour s'affranchir des classements occidentaux et réfléchir à un autre classement que celui d'Aarne et Thompson, repris par El-Shamy. Pour finir, ce classement a permis de mettre à jour une des particularités les plus importantes des contes du Liban : leur capacité combinatoire. On peut poser l'hypothèse que cette particularité résulte de l'histoire du Liban en tant qu'entité géographique, des nombreuses civilisations qui s'y sont succédées ou cotoyées et enrichies les unes les autres et de la mosaïque communautaire actuelle. Nous développerons cette particularité dans le chapitre suivant en nous demandant si le corpus libanais forme un corpus spécifique au sein du sous-ensemble régional ou s'il reproduit à son échelle les caractéristiques de ce dernier et se confond donc avec lui.

VIII. Corpus spécifique ou sous-ensemble régional

Le Liban se trouve, géographiquement, dans une zone d'interférence des grandes sphères de culture : situé à l'ouest de l'Asie et à l'Est de la Méditerranée, il est à la croisée des chemins entre l'Europe et l'Asie. Il est donc tout à fait compréhensible que les contes de ce pays portent différentes empreintes culturelles. D'une part, les échanges entre l'Est et l'Ouest à travers le commerce, la littérature ou même la religion sont fréquents et ce, dès le début de l'ère chrétienne. Les empreintes européennes ont pu être disséminées avec les Croisades d'abord, puis les Italiens avec qui, du 13^{ème} au 17^{ème} siècle, les émirs Libanais avaient développé des échanges culturels et commerciaux nombreux. N'oublions pas la présence française dans la région dès le 18^{ème} siècle. D'autre part, le Liban, en tant qu'entité géographique, fait partie du Bilād al-šām dans lequel coexistent, avant l'expansion de l'Islam, des tribus et des populations de diverses langues, dont des tribus arabes. Progressivement, un pouvoir politico-religieux musulman s'installe dans ces pays, détenu à son sommet par des Arabes originaires de la tribu des Qurayš issu d'Arabie.

La géographie et l'histoire de ce pays font que s'y cotoient depuis des siècles une culture occidentale et une culture orientale, de nombreuses confessions que nous avons déjà évoquées, des communautés nombreuses arrivées plus récemment (Arméniens, Palestiniens, Kurdes). Cette « exception » culturelle libanaise se traduit dans nos contes par des références à la religion en fonction des conteurs, par des alliages de nombreux contes-types internationaux dans un seul conte libanais grâce à l'extrême habileté intuitive de nos conteurs. Nous verrons, à travers les trois sous-parties de ce chapitre, comment nos conteurs puisent leur matière en Orient d'une part, dans le pourtour méditerranéen d'autre part et pour finir, comment ils transposent certains contes européens.

VIII.1. Le Liban et l'Orient

Certains contes et épisodes de notre corpus nous viennent d'Inde. C'est le cas par exemple du conte *Une main faucille et une main couperet* (SS8). Ce conte a été repéré en Inde uniquement par Aarne et Thompson, puis en Turquie par Eberhard et Boratav. El-Shamy en relève quant à lui 22 occurrences dans le monde arabe sans compter les deux versions libanaises de notre corpus. En effet, la première version est celle recueillie par Samia Salloum et que nous avons traduite³¹, la seconde est traduite par Jihad Darwiche sous le titre *Main en scie, main en hache* (Darwiche, 2001). Les deux versions libanaises sont assez proches et reprennent toutes deux le thème de la sœur cannibale. Une sœur naît à un garçon suite au vœu inconsidéré de sa mère : celle-ci souhaite une fille même si elle devait avoir une main faucille/scie et une main couperet/hache. Plus la fille grandissait et plus son appétit grandissait. Elle se mit à dévorer tout ce qui l'entourait et quand il ne resta plus rien, sa mère et son frère prirent peur et s'enfuirent. Le jour où son frère revint pour prendre de ses nouvelles, elle s'attaqua à son cheval puis à lui. Il réussit à s'enfuir et à se réfugier dans les arbres qu'elle abattit un à un. Dans la version de Samia Salloum, un tigre, surgi de nulle part, vint la manger et sauver le frère. Dans la version de Darwiche, ce sont deux lionceaux qui avaient été élevés par le frère qui vinrent le sauver. Dans les deux cas, le choix de ces animaux (tigre et lion) nous paraît étrange dans la mesure où ils n'existent pas au Liban, même si quelques lions d'Asie se trouvaient dans cette région au 13^{ème} siècle. Cela paraît nous confirmer en tout cas cette origine orientale du conte. Il semble être resté en Orient puisqu'aucune variante n'a, à ce jour, été repérée en Europe.

L'épisode du reflet de la fille dans la source vient d'Inde également. Nous le retrouvons dans deux contes de notre corpus : *Sett Bdūr, sœur des quarante* (SS5) et *Une colombe en a égorgé une autre* (SS14). Les scènes de femmes à la source, ou dans un plan d'eau en général, sont typiquement indiennes³². Emmanuel Cosquin (Cosquin, 1922, p.94) cite un texte traduit par le bouddhiste Kumarajiva, vers l'an 405 qui décrit la même scène que nous retrouvons dans les contes de notre corpus :

La femme d'un çreshthin (gros marchand), en butte à la colère de sa belle-mère. Elle s'enfuit dans la forêt. Elle voulait se donner la mort, mais elle n'y parvint pas. Alors elle monta sur

³¹ Annexe page 228.

³² Voir par exemple l'épopée indienne de Shakuntala dans le *Mahabharata* : c'est au bord de la rivière Malini que le roi Dushyant, égaré au cours d'une partie de chasse, aperçoit la jolie Shakuntala. Il en tombe amoureux et l'épouse.

L'épopée a été mise en scène par le dramaturge Kalidasa.

un arbre pour se cacher. Au pied de l'arbre, il y avait un étang, dans lequel se reflétait son visage. En ce moment vint une femme esclave qu'on avait envoyée avec une cruche pour puiser de l'eau. Voyant le reflet dans l'étang, elle crut que c'était son image, et elle dit : « Je suis donc d'une beauté si parfaite ! Pourquoi irais-je puiser de l'eau pour les autres ? » Et elle brisa sa cruche et retourna à la maison. Là elle dit à son maître : « Moi qui suis d'une beauté si parfaite, pourquoi m'envoies-tu puiser de l'eau ? » Le maître la crut folle et lui donna de nouveau une cruche. Cette fois encore, l'esclave la cassa. Alors la femme qui était sur l'arbre eut un léger sourire. L'esclave vit le reflet sourire; elle leva les yeux et vit la femme. Alors elle eut honte. (Açvaghosa et Huber, 1908, p.151)

La scène, dans les deux contes de notre corpus, narre l'arrivée d'une femme, généralement fuyant le domicile parental, près d'un plan d'eau. Elle se réfugie dans un arbre pour y passer la nuit. A ce moment du récit, deux variantes surviennent. La première, dans le conte SS5, *Sett Bdūr, sœur des quarante*, une servante arrive à la source avec une cruche à remplir. Celle-ci, en se penchant sur le plan d'eau, aperçoit le reflet du visage de la femme dans l'arbre et croit qu'il s'agit du sien. Surprise, elle casse la cruche. Cette même scène se répète plusieurs fois et le prince décide d'aller voir par lui-même. Il aperçoit la femme réfugiée dans l'arbre. La seconde, dans le deuxième conte, SS14 *Une colombe en a égorgé une autre* est la suivante : c'est le cheval du prince qui s'abreuve à la source et qui est effarouché par le reflet de la jeune fille.

Dans les deux cas, le prince aperçoit la femme et tombe amoureux d'elle. Il lui demande de descendre de l'arbre, elle refuse. C'est un autre épisode qui est ajouté par les conteurs qui aboutit à la descente de la femme : celui de la ruse de la vieille femme. Cet épisode se trouve en Asie Mineure, en Algérie mais également chez les Grecs d'Epire, généralement intercalé dans le conte *Petit frère et petite sœur*, comme dans le conte SS5 de notre corpus. Quelle que soit la ruse utilisée par la vieille, celle-ci doit permettre à la fille de descendre de son arbre où elle s'était réfugiée. Au Liban, la ruse est la même dans les deux contes de notre corpus : la vieille, appelée à la rescousse par la reine qui échoue elle aussi à persuader la femme à descendre de l'arbre, se fait passer pour une non-voyante. Elle allume un feu sous l'arbre et se met à faire cuire un œuf en mettant la matière grasse sur le dos de la poêle qu'elle tient dans le mauvais sens. La fille souhaite l'aider du haut de son arbre puis est convaincue de descendre, une vieille femme comme elle ne pouvant lui faire du mal. Elle est alors attrapée par le prince qui l'emmène au palais et l'épouse.

Un des contes de notre corpus, *La chasse à la gazelle de l'amour* (SS20) nous semble être un conte bédouin. C'est un conte qui n'existe pas dans la typologie internationale, ce qui

veut dire qu'il n'a jamais été recueilli en Occident principalement. Hasan El-Shamy qui en a recueilli quelques versions dans le monde arabe présente ce conte-type sous le numéro 850A§ *Rape for rape : the brother avenges violation of his sister*. « My father agressed ; my maternel-uncle redressed ». Les seules versions recueillies par El-Shamy l'ont été au Proche-Orient (Palestine et Syrie) et en Arabie : Arabie Saoudite, Koweït, Oman et Qatar.

Dans notre conte, le fils d'un roi part, à la demande de son père, à la chasse à la gazelle et il est supposé la ramener de son plein gré. Il emmène avec lui sa sœur. L'action se déroule dans un pays proche d'un désert : « Il y avait dans un pays proche d'un désert » alors que dans nos contes, il est rarement fait mention d'un désert en tant que tel, le Liban n'en possédant pas. Par ailleurs, les protagonistes se déplacent dans le désert en montant des tentes : « Il monta une tente dans un [lieu] désert ». Un jour, la femme est violée alors qu'elle est seule dans sa tente, et l'homme lui laisse son sceau. Elle tombe enceinte et accouche d'un garçon. Son frère, elle-même et son fils partent à la recherche du violeur. Le frère apprend que celui-ci a une sœur, il se venge en la violant à son tour. L'enfant est reconnu comme étant le fils du roi grâce au sceau pris par sa mère. Pour régler les affaires, chacun des hommes épouse la femme qu'il a violée.

Nous avons trouvé une version de ce conte au Koweït qui semble corroborer son, origine bédouine. Elle a été recueillie et traduite par Al-Harbi sous le titre *Mon père a commis et mon oncle maternel a réparé* (Al-Harbi, 1995, p.151). Le conte, narré par une conteuse, Mme Bizza Al-Batini est édulcolré par rapport à notre version. Il n'y est plus question de viol. Un bédouin trouve une jolie femme avec qui il habite pendant quelque temps avant que ses frères bédouins eux aussi ne rentrent. Il s'en va en lui laissant sa bague. Celle-ci est enceinte à son départ. Le frère de la première femme enceinte va se cacher dans la tente où dort la sœur de son futur gendre. Il lui promet qu'il ne la touchera pas de la nuit, il souhaite juste que la rumeur de sa présence dans la tente oblige son père à la lui donner en mariage. Ce dernier voulut les brûler tous les deux dans la tente. C'est alors que sort de la tente l'enfant né de la première union, portant la bague de la tribu. Le père comprend alors ce qui s'est passé et les deux hommes épousèrent alors les deux femmes.

Un autre conte de notre corpus nous semble être également d'origine tribale ou bédouine. Il s'agit du conte *Les deux frères* (NZ34) conté par Eliès Yazbek. C'est le seul conte parmi son répertoire qui nous semble avoir cette origine. Le conteur y parle de tribus dans un premier temps puis évoque le 'ārifi, juge tribal ou bédouin souvent désigné par le conseil et qui a pour fonction de trancher les litiges selon le droit coutumier.

Enfin, un dernier conte de notre corpus nous semble porter une empreinte particulièrement arabe : *La fille du cheikh* (NZ11) conté par Khaled el-Terrasse. Pourtant ce conte, contrairement au conte précédent *La chasse à la gazelle de l'amour*, a été recueilli en Europe et en Inde, même s'il n'en existe qu'assez peu de versions. L'auteur y fait mention d'abord de cheikh, de derviche, de jubba et de mosquée. Il alterne ensuite entre vers et prose : un trait caractéristique constant de la prose littéraire arabe classique, qui est dans la plupart des textes émaillée de vers constituant des expansions ou des redondances. Pour finir, le conteur lui-même nous parle des habitudes des arabes : « Il mit son épée entre elle et lui, selon l'habitude des arabes » faisant le lien entre son conte et les traditions arabes, même si l'usage de séparer les deux amants par une épée en symbole d'abstinence vient de la chevalerie occidentale et pas de la culture arabe. Nous n'avons pas pu trouver d'autres versions de ce conte pour vérifier si l'empreinte arabe est plutôt un fait de notre conteur et de sa culture ou si le conte trouve ses origines dans le monde arabe.

Il est donc certain dans un premier temps que la plupart des contes de notre corpus portent en eux une première empreinte orientale, qu'elle vienne d'Inde ou du Proche-Orient. Mais la position du Liban, en bord de Méditerranée le rapproche également des pays de l'Asie mineure tels que la Turquie ou la Grèce et plus loin, l'Italie, la France ou l'Espagne. Nous verrons dans le passage suivant les empreintes méditerranéennes dans les contes de notre corpus.

VIII.2. Le Liban et la Méditerranée

Certains contes, épisodes ou motifs de notre corpus sont traditionnellement soit originaires soit fréquents dans les pays méditerranéens, notamment la Grèce.

L'un d'eux, *Les Fleurs de lys* (NZ31), collecté à Amchit et narré par Hanné Rouhana est une version, un peu incomplète à cause de la mémoire défaillante de la conteuse du conte *La Schiavotella* de Basile. Sa présence dans notre corpus ainsi que les voies par lesquelles elle est parvenue à notre conteuse sont bien mystérieuses. Selon le catalogue espagnol qui présente des versions espagnoles de ce conte (Camarena et Chevalier, 1995, p.307-310), repris par Jaume Guiscafè (Guiscafè, 2005), *La Schiavotella* dont nous avons indiqué plus haut qu'elle est une variante, plus ancienne, de *Blanche-Neige*. La fille est née après une conception magique, généralement quand sa mère avale un pétale de rose ou boit un verre où des fleurs ont trempé, comme dans la version libanaise. Ensuite, cette fille tombe en léthargie

après avoir été peignée ou piquée par une aiguille. Elle est enfermée dans une chambre jusqu'au jour où une personne la délivre de son envoûtement. Notre version du conte propose une fin différente, plus tragique. Nous ne savons pas si la conteuse ne connaît que cette version ou si ses problèmes évidents de mémoire l'ont obligée à raccourcir le conte de la façon dont elle l'a fait :

Une fille et un garçon sont orphelins. La jeune fille achète un jour un bouquet de fleurs de lys auprès d'un vendeur et souhaite les donner à son frère. Elle les met en attendant dans un verre d'eau. Le lendemain matin, l'eau du verre est « blanche comme de la neige » et donne tellement envie à la fille que celle-ci la boit. Elle tombe alors enceinte. Elle élève son fils en cachette et le jour de ses 6 ans, elle lui demande d'aller voir son oncle et de lui demander un peigne pour que sa mère le coiffe. L'oncle, sans se douter de qui il s'agissait, lui donne un peigne. Au premier coup de peigne donné par sa mère, l'enfant meurt. Sa mère l'enterre toujours en cachette dans sa chambre en interdisant l'accès à son frère et sa famille.

La conteuse ne se souvient plus exactement de la fin, elle se reprend plusieurs fois avant de clore le conte par le décès de la mère, des années plus tard, et son souhait d'être enterrée dans la chambre auprès de son fils. La chambre une fois ouverte, le frère voit des lys partout. Même si le conte présente des différences, il nous semble qu'il s'agit bien d'une version de *La Schiavotella* qui est présente en Italie et surtout en Espagne comme l'atteste le catalogue des contes espagnols.

Le conte *Furūṭ Rummān* (SS49) est une version d'un conte européen bien connu *Rapunzel* (*Persinette* en France). Ce conte, fréquent aussi bien en Europe que dans le monde arabe, présente des différences de versions en versions. Toutefois, malgré les différences, il existe une uniformité dans l'épisode introductif en fonction des régions. Ainsi, si le conte raconte l'enfermement d'une jeune fille dans une tour haute, sans porte, et à laquelle on accède grâce aux longs cheveux de la fille jetés par la fenêtre, les conteurs semblent partagés entre deux épisodes introductifs différents. Les versions européennes, notamment en France et en Europe du Nord, décrivent une scène dans laquelle la mère a des envies d'aliments que le père va assouvir en volant dans le jardin de l'ogresse ou de la magicienne, leur voisine. Ainsi dans la version allemande, ce sont des raiponces qui sont désirées par la femme, d'où le nom de leur fille héroïne du conte, tandis que dans la version française *Persinette*, c'est du persil dont il est question. Le mari est attrapé par la fée³³ et lui promet, en échange, de lui donner la

³³ Selon les versions et les pays : ogresse, magicienne ou fée. Elles jouent le même rôle.

filles qui naîtront. La suite est bien connue : la fille sera enfermée dans une haute tour avant d'être sauvée par un prince.

Dans la version libanaise (SS49) mais aussi celles du Sud et du Sud-Est de l'Europe, il n'est pas question du don de l'enfant. Dans les versions grecques par exemple la fille est la propre fille de la fée, de la magicienne ou de l'ogresse. Elles ne comprennent donc pas dans leur version l'épisode des plantes volées dans le jardin (Meraklis, 1965, p.302). Les versions arabes quant à elles empruntent des motifs à d'autres contes-types pour introduire ce conte, étant donné l'importance de la descendance dans ces pays, il est inconcevable de promettre un enfant à naître à quelqu'un d'autre. Dans notre version libanaise, la fille est chassée par sa belle-mère qui souhaite se débarrasser d'elle, car elle est plus jolie qu'elle (un motif de *Blanche-Neige*). Elle est alors adoptée et accepte de devenir la fille adoptive d'une ogresse, rejoignant ainsi le schéma du conte-type. Selon Meraklis (Meraklis, 1965, p.302), si l'on considère l'uniformité des versions recueillies dans le sud elles devraient correspondre à la forme du conte la plus ancienne.

L'épée du gūl (NZ36) a été recueilli par nous-même auprès de Eliès Yazbek. Le conte narre un épisode de *L'Odyssée* d'Homère. Le héros du conte libanais part à la recherche de l'épée du *gūl*. Ce dernier est aveugle et possède un nombre incalculable de moutons. Le héros observe que le *gūl* les tâte pour choisir le plus gras d'entre eux pour le manger. Il se cache alors parmi les moutons et accède à la grotte où est cachée l'épée.

Ulysse, dans *L'Odyssée*, arrive sur l'île des cyclopes. Après avoir enivré le cyclope, il crève son unique œil et s'échappe de l'île en se ligotant sous les moutons dont le cyclope tâta le dos.

Cet épisode se trouve également dans *Sindbad le marin*. Toutefois, l'épisode de la ruse avec les moutons est absente des contes de Galland, ce qui nous fait dire que notre conteur a dû entendre son récit par un autre biais que celui des *Mille et une nuits* ou par une autre version que celle du manuscrit traduit par Galland qui lui avaient été contés par un ouvrier syrien avec lequel il travaillait³⁴.

Deux contes de notre corpus : *La Tortue magique* (SS4) et *La reine tortue* (SS16) appartiennent au cycle de la femme exotique. Bien que le second conte soit recueilli en Europe comme en Orient, il présente des similarités avec les versions grecques. En effet, dans les deux contes, SS4 et SS16, l'épouse-exotique est une tortue.

Ce conte fait partie de nos nombreux contes autour d'un époux animal. On ne le

³⁴ Voir chapitre 2.

retrouve pas en Europe occidentale, aucune version n'est recueillie en France par exemple. Il semble être répandu en Turquie et en Grèce ainsi qu'en Europe de l'est : Russie, Albanie, Serbie, Roumanie ainsi qu'au Moyen-Orient.

Notre version semble correspondre à la description faite par El-Shamy sauf en ce qui concerne les tâches surnaturelles demandées au pêcheur et qui doivent être aussi nombreuses et variées qu'il y a de versions de ce conte. Le nouveau-né qui parle et raconte une histoire mi-fausse, mi-vraie semble être une constante de ce conte. La fiancée, quant à elle, est une tortue au Liban comme dans les versions grecques de ce conte. En effet, l'épouse-tortue semble être plus répandue dans le monde arabe et la Grèce alors que les versions européennes lui préfèrent la chatte ou la grenouille. Le conte de Mme d'Aulnoy *La Chatte blanche* qui est une version du SS16 a probablement influencé une grande partie des versions françaises et européennes, mais c'est toutefois la grenouille qui semble être l'animal le plus répandu.

Le conte *La Tortue magique* est un récit venu d'Orient que l'on retrouve en Grèce et en Turquie mais qui est absent en Europe Occidentale. Les trames du récit grec et du récit libanais sont similaires jusqu'à la dernière épreuve, récurrente dans ce récit oriental : le héros doit trouver un nourrisson éloquent qui raconte une histoire mi-vraie, mi-fausse. Notre version se différencie des autres dans la mesure où c'est le roi qui convoite la jolie épouse-tortue du pêcheur et non le père de ce dernier, comme dans les versions grecques. Remplacer le père du héros par un roi tyrannique et autoritaire semble être socialement plus acceptable au Liban. Il est en effet inconcevable pour un père de convoiter l'épouse de son fils.

Cette deuxième partie nous montre les rapprochements entre les contes de notre corpus et les contes méditerranéens. Il est désormais impossible de dire que les contes du Liban ne sont pas qu'un sous-ensemble régional dans la mesure où des influences orientales et occidentales s'y retrouvent. Ces influences sont utilisées par les conteurs et montrent la spécificité du corpus libanais ainsi que sa capacité combinatoire.

VIII.3. Spécificité du corpus libanais

Parmi les nombreux contes de notre corpus qui combinent plusieurs contes-types, il en est un qui nous semble mériter une attention particulière : il s'agit du SS29 *L'oiseau vert*. Ce conte, dans notre corpus, est formé de deux contes-types différents :

- *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé (AT720)*

- *Blanche-Neige (AT709)*

Nous montrerons à travers la comparaison entre plusieurs versions de ces contes-types qu'elles soient libanaises, arabes ou européennes, la spécificité combinatoire des contes du Liban et encore une fois, les limites du classement international. En effet, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, le classement des contes libanais, selon la typologie internationale, montre qu'il n'y a pas de conformité entre les types définis internationalement et les contes du Liban. Ceci aboutit donc, comme dans *L'oiseau vert*, à des contes nouveaux qui sont en réalité des combinaisons de thèmes que l'on peut rencontrer dans de nombreux pays du monde. Si les thèmes ont été reconnus et identifiés, il est rare qu'un conte libanais n'en présente qu'un, il en combine généralement plusieurs.

Pour étudier ce conte de notre corpus, nous analyserons séparément les contes-types qui le composent et nous commencerons par le conte-type 720 *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé*. Nous comparerons notre version libanaise à deux versions européennes : celle des frères Grimm (KHM 47) *Le conte de genévrier* et une version française *Le Pigeon blanc* (Pineau, 1977), à plusieurs versions arabes et à une version kabyle :

- Liban : le conte SS29 de notre corpus, recueilli par Samia Salloum, sous le titre *L'Oiseau vert*.
- Liban : le conte *Gousse d'Aïl*, recueilli et traduit par Aïda Holtmeier (Holtmeier, 2009, p. 26).
- Egypte : *The green he-sparrow*, recueilli et traduit par Hasan El-Shamy (El-Shamy H., 1999, p. 289)
- Egypte : Conte sans titre, recueilli en dialecte de la Haute-Egypte et traduit par M.H. Dulac (Dulac, 1885, p. 6).
- Egypte : *'Azīza, la sœur de 'Aṣfūr*, recueilli par Faraj Fatouh Ahmed (Faraj, 1977, p. 95) et traduit par Al-Harbi (Al-Harbi, 1995, p. 409).
- Palestine : *Le Petit oiseau vert* recueilli par As-Sarisi Omar (As-Sarisi, 1980, p. 371) et traduit par Al-Harbi (Al-Harbi, 1995, p. 407).
- Palestine : *L'oiseau vert* paru en anglais dans *Speak, bird, speak again*, en 1989 et traduit en français par Leïla al-Masri (Kanaana, Muhawi, & Al-Masri, 1997).
- Koweït : *L'oiseau vert* recueilli et traduit par Al-Harbi (Al-Harbi, 1995, p. 401).
- Irak : *L'oiseau vert* recueilli par Hamadi et Daoud (Hamadi & Daoud, 1988, p. 90; Hamadi & Daoud, 1988) et traduit en français par Al-Harbi (Al-Harbi, 1995, p. 404).

- Kabylie : *Ma mère m'a égorgé, mon père m'a mangé, ma sœur a rassemblé mes os*, de Taos Amrouche. Le titre ici reprend les premières phrases du couplet chanté par l'oiseau, tout comme le titre du conte-type. (Amrouche, 1996)

Certaines de ces versions étant difficilement accessibles, nous en proposons un résumé avant de présenter le conte-type *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé*.

Les versions de *L'Oiseau vert*

Grimm- KHM 47 – *Conte du genévrier* (Rimasson-Fertin, Gimm, & Grimm, 2009, pp. 261-271)

Un homme riche et sa femme avaient un garçon. Le jour de sa naissance sa mère mourut. Elle fut, à sa demande, enterrée sous le genévrier. Au bout d'un certain temps, le père se remaria et sa seconde femme lui donna une fille. Elle préférait Marlène, sa fille, tellement le garçon la gênait. Un jour, la petite fille demanda une pomme à sa mère et lui dit si son frère pouvait en avoir une lui aussi. La femme arracha la pomme des mains de sa fille, la jeta dans un coffre au lourd couvercle tranchant et lui dit d'attendre le retour de son frère de l'école. À son retour, la mère lui demanda s'il voulait une pomme. Elle ouvrit le coffre et, pendant qu'il se penchait à l'intérieur, elle lâcha violemment le couvercle tranchant ainsi la tête du petit, qui roula parmi les pommes. Terrifiée, elle reposa la tête du garçon sur son cou et l'entoura d'un foulard blanc qu'elle noua autour de façon à ce que l'on ne remarque rien. La jeune fille vint dire à sa mère, peu après, que son frère était pâle et ne parlait plus. Elle lui dit de le gifler. En le faisant, la fille fit tomber la tête du son frère. Elle se mit à pleurer et à pleurer... La mère prit le garçon, le découpa en morceaux qu'elle fit bouillir dans une marmite préparant ainsi le repas de son mari.

De retour du travail, le père se mit à manger le repas servi par sa femme. Marlène ramassa tous les os et les mit dans son plus beau foulard en soie. Elle les posa sous le genévrier qui se mit à bouger et à écarter ses branches. Au même moment, un bel oiseau en sortit et s'éleva haut dans le ciel. Il alla se poser sur la maison d'un orfèvre et se mit à chanter :

Ma mère m'a tué

Mon père m'a mangé

Ma sœur, la petite Marlène

A ramassé tous mes petits os

Elle les a mis dans un foulard de soie

Et les a posés sous le genévrier.

Cui, cui, quel bel oiseau je suis !

L'orfèvre qui travaillait dans son atelier sortit et lui demanda de répéter sa chanson. L'oiseau accepta à condition que l'orfèvre lui donne sa chaîne en or. Il se posa ensuite sur le toit du cordonnier et chanta. Celui-ci lui donna en retour une paire de souliers rouges. Il s'envola vers un moulin et se mit à chanter en échange de la meule. Il rentra avec ces trois objets à la maison de son père. L'oiseau se posa sur le genévrier et se mit à chanter. L'homme sortit pour écouter l'oiseau, celui-ci laissa tomber la chaîne autour de son cou. L'oiseau se remit à chanter, la petite Marlène vint l'écouter, il lui donna les souliers rouges. La femme se décida alors à sortir mais à peine était-elle dehors que l'oiseau lui jeta la meule sur la tête, elle fut réduite en bouillie. Des flammes, de la fumée et du feu jaillirent : le petit frère se tenait là.

Le Pigeon blanc – Version de France (Pineau, 1977)

Un homme qui avait perdu sa femme avait deux enfants. Il se remaria. Sa seconde femme était très méchante avec les enfants de son mari. Elle les envoya dans les bois et promit au premier rentré une galette de pain. Le garçon rentra le premier, la marâtre lui demanda de regarder dans la mée pour y chercher sa galette. Elle fit tomber le couvercle de la mée sur la tête du garçon qui mourut sur le coup. Elle le mit dans la soupe et demanda à la sœur qui venait d'arriver de porter la soupe à son père. Celle-ci s'en alla, sans avoir déjeuné. En chemin, elle rencontra la Sainte Vierge qui lui dit :

- Tu ramasseras tous les petits os que ton père jettera. Tu les mettras sur un petit aubépin et tu diras : Fleuris, fleuris, mon petit frère.

Des os un petit pigeon est né. Il s'envola au-dessus de la maison du roi et chanta :
Ma tante m'a tué,/ Mon père m'a mangé,/ Ma petite sœur Marguerite m'a ramassé,/ M'a mis sur un petit aubépin,/ M'a dit : Fleuris, fleuris, mon petit frère !

Les gens lui demandèrent de répéter sa chanson, il demanda en échange une bourse de cent écus. Il fit la même chose chez le boulanger et prit une fournée de pain. Il le fit aussi chez le meunier et prit la roue du moulin. Il rentra chez son père et se remit à chanter. Il donna les cent écus à sa sœur, la fournée de pain à son père et, pour finir, il jeta la roue du moulin sur la tête de sa marâtre qui la tua.

Palestine - *L'Oiseau vert*- (Kanaana, Muhawi, & Al-Masri, 1997)

Un homme avait un fils et une fille. Leur mère était morte. Leur voisine, veuve, insistait tous les jours auprès des enfants pour qu'ils demandent à leur père de l'épouser. Un jour, il l'épousa et ce que le père craignait arriva : la belle-mère se retourna contre les enfants. Un jour, à la demande de son mari, la belle-mère cuisina des tripes. Mais, à chaque coup de balai, elle en prenait une bouchée tant et si bien qu'il n'en resta plus. De peur que son mari ne l'égorgeât pour ce qu'elle avait fait, elle fit appeler le garçon. La petite fille qui avait compris, essaya de l'en dissuader mais n'y réussit pas. La belle-mère égorga le garçon, le découpa et le cuisina à la place des tripes. Elle n'en dit pas un mot à son mari qui le mangea. Quand ils finirent de manger, la fille réunit les os de son frère et les enterra dans le jardin. Un jour que tout le monde était parti à une noce, elle décida de rouvrir le trou pour revoir son frère. Elle découvrit à la place une urne en marbre qu'elle ouvrit, un oiseau vert s'en échappa. L'urne était remplie de bracelets d'or, de bagues et d'une robe merveilleuse. Elle la mit, se para et alla à la noce. Personne ne la reconnut. L'oiseau vert arriva et se mit à chanter :

Je suis l'oiseau vert

Qui agrémente cette assemblée

Ma tante m'a égorgé

Mon père m'a mangé

Mais ma douce sœur

Qu'Allah la couvre de Sa bonté

Mes os, elle les a rassemblés

Et dans l'urne de marbre les a cachés

On lui demanda de répéter sa chanson. Il refusa tant que telle femme (sa belle-mère) n'ouvrira pas sa bouche. Elle s'exécuta : il lui jeta des aiguilles et des clous, elle en mourut. Il fit de même avec son père qui mourut également. Quant à sa sœur, elle l'accueillit dans ses bras. Il se métamorphosa et redevint ainsi son frère.

Palestine - *Le Petit Oiseau vert* (As-Sarisi, 1980)

Un homme vivait avec sa femme, leur fils et leur fille jusqu'au décès de la mère. La voisine qui aidait la fille dans les travaux domestiques lui dit de demander à son père qu'il l'épouse. La fille réussit à le convaincre malgré ses réticences et l'opposition du frère.

Quand le garçon devint un jeune homme, la deuxième épouse profita de l'absence du père pour se venger de lui, s'étant opposé au mariage. Elle le tua et utilisa son corps pour préparer le dîner du père. La fille vit ce qui se passait mais comme elle était menacée par sa

belle-mère, elle ne dit rien. Quand le père rentra, la nouvelle épouse lui dit que son fils était allé chez ses grands-parents. Il dîna. La sœur rassembla les os de son frère et les mit dans un trou dans le jardin. Les os du garçon se transformèrent en un oiseau vert qui chanta. Les femmes qui étaient rassemblées furent étonnées. Il demanda à ce que sa belle-mère ouvre la bouche et il y fit tomber une aiguille empoisonnée qui la tua sur le coup. Il demanda à ce que sa sœur étende sa tunique : il lui lança de l'argent, de l'or et des diamants. Elle vit que les os de son frère s'étaient transformés en or et l'oiseau s'envola. Elle vécut heureuse avec son père.

Koweït - *L'Oiseau vert* (Al-Harbi, 1995)

Un père perdit sa femme qui lui laissait un garçon et une fille. Il se remaria pour que sa seconde épouse prenne soin d'eux. Au lieu de cela, elle les maltraitait. Un jour, le père apporta un agneau et demanda à sa femme de le cuisiner parce qu'il avait invité des gens. Elle commença à le préparer puis elle le goûta et comme la viande avait bon goût, elle en reprit morceau après morceau jusqu'à ce qu'il ne resta plus rien dans la marmite. Elle saisit alors le garçon, l'égorgea et utilisa sa chair à la place de celle de l'agneau. La fille vit la scène et ne dit rien car sa tante la menaça de la tuer si elle parlait. Après le déjeuner, elle rassembla les os et les enterra en pleurant. Ils se transformèrent en un oiseau vert qui se mit à chanter. Il échangea sa chanson contre des graines salées pour son père, des pâtisseries pour sa sœur et des clous et des épingles pour sa belle-mère qu'il tua. Le père saisit l'oiseau, le mit dans une cage et jura de ne plus se remarier.

Irak - *L'oiseau vert* (Hamadi & Daoud, 1988)

[Le récit commence par un épisode introductif que nous ne résumons pas. Nous passons directement au conte lui-même.]

Un homme avait une fille et un garçon dont la mère était décédée. Il épousa une seconde femme qui s'avéra stérile. Elle demanda à la fille d'appeler son frère pour qu'elle l'égorge croyant que si son mari goûtait la viande de quelqu'un qui lui était cher, son amour pour elle augmenterait. La fille, qui espérait ne pas trouver son frère, n'avait pas le choix, sa belle-mère l'ayant menacée. Après avoir égorgé le garçon, la belle-mère le cuisina et servit le plat à son mari qui le trouva à son goût. La sœur n'en mangea pas ; elle rassembla tous les os et les enterra sous une jarre d'eau. Après un certain temps, une plante verte poussa, puis une pastèque. Un jour un oiseau vert en sortit. L'oiseau s'envola et chanta tristement. Il alla chez le commerçant et en échange de sa chanson prit des douceurs, des épingles et des aiguilles. Il

donna les douceurs à sa sœur et jeta les épingles et les aiguilles dans la bouche de sa belle-mère.

Egypte – ‘Azīza, la sœur de ‘Aṣfūr (Faraj, 1977)

‘Azīza était la sœur de ‘Aṣfūr, un garçon que sa marâtre avait égorgé. Elle avait rassemblé ses os et les avait enterrés à côté d’un arbre. Un oiseau en sortit et se mit à chanter. Pendant son vol, il échangea sa chanson contre des clous et du poison qu’il mit dans la bouche de sa marâtre et de son père, et des bijoux en or qu’il donna à sa sœur.

Egypte - *The green he-sparrow (Le moineau vert)* (El-Shamy H., 1999)

La mère de Sett el-Ḥusn et son frère Šaṭer Muḥammad décéda les laissant seuls avec leur père. Ce dernier se remaria et sa nouvelle épouse s’avéra stérile. Elle devint jalouse des enfants. Un jour, le père et son fils attrapèrent un poisson-chat et l’enfant devait le ramener à sa belle-mère pour le repas. Mais l’enfant perdit le poisson, il le raconta à sa belle-mère. Celle-ci le tua, le découpa en morceaux et le cuisina. Au moment du repas, la sœur aperçut le petit doigt de son frère. Elle refusa de manger. Elle ramassa les os de son frère et les enterra. Le lendemain, un arbre et un moineau vert sortirent du sol. L’oiseau vert se mit à chanter. Il échangea son chant contre des épingles et des aiguilles, du poison et des sucreries. Il tua sa belle-mère avec les épingles, son père avec le poison et récompensa sa sœur avec les sucreries.

Egypte – Sans titre- (Dulac, 1885)

Un homme avait un garçon Muḥammad l’Avisé et une fille. Leur mère étant morte, le père épousa une autre. Comme elle n’eut pas d’enfants, elle était jalouse ceux du premier mariage de son mari. Elle envoya les enfants au bois : le premier d’entre eux qui reviendra aura un œuf. Le garçon vole le bois de sa sœur et rentre le premier à la maison. Il mangea son œuf. La belle-mère l’épouilla puis l’égorgea. Elle le découpa et le fit cuire dans la marmite. Une fois rentrée, la fille reconnut la bague de son frère à son petit doigt et devina ce qu’a fait la belle-mère. Elle ne mangea pas, mais rassembla les os puis les torréfia et les mit dans une boîte. Douze jours après, un oiseau vert en sortit. Il se mit à chanter. Il tua sa belle-mère et son père avec du poison et récompensa sa sœur en lui donnant de l’or.

Le frère de la belle-mère lui coupa le cou, la fille resta seule.

Kabylie - *Ma mère m'a égorgé, mon père m'a mangé, ma sœur a rassemblé mes os.*
(Amrouche, 1996)

Une femme et son mari avaient deux enfants. Un jour, la femme cuisina un couscous à l'agneau à la demande de son mari. Elle goûta la viande et ne put s'arrêter d'en manger. Elle finit tout le plat. Par peur de son mari, elle tua leur fils et le cuisina à la place de l'agneau. La sœur, de crainte qu'il ne lui arrive la même chose, ne dit rien. Les invités mangèrent. La sœur ramassa les os, les lava, les sècha et les cacha dans un mouchoir. Sous l'effet des larmes, les os se ressoudèrent, un oiseau s'en échappa. Il se mit à chanter. Le père comprit alors ce qui s'était passé. Il s'apprêta à tuer son épouse quand l'oiseau lui demanda de ne pas le faire : il ne voulait pas que sa sœur grandisse sans sa mère. La mère fut pardonnée.

Liban - *Gousse d'aïl* (Holtmeier, 2009)

Un garçon prénommé Gousse d'aïl et sa sœur Yamémée perdirent leur mère. Le père se remaria et de ce mariage naquit un troisième enfant. Le jour du baptême, une grande fête fut organisée. La belle-mère fit bouillir une grosse marmite et demanda à la fille d'appeler son frère. Celle-ci comprit que c'est pour le tuer, alors elle l'appela tout en lui faisant des signes pour qu'il ne vienne pas. Mais de crainte qu'il ne lui arrive la même chose, elle finit par l'appeler. La belle-mère l'égorgea, le cuisina et le servit comme agnelet. Tous les convives en mangèrent sauf sa sœur. Elle ramassa ses os et les enterra sous un pin parasol. Tous les jours elle arrosa le tombeau de ses larmes et au quarantième, un oiseau en sortit. La sœur le reconnut et le nourrit.

[Le conte embraye ensuite sur l'histoire de la sœur.]

Elle se maria. Son mari dut partir en voyage la laissant seule avec sa mère et ses cousines. Celles-ci, jalouses, la jetèrent dans un puits. Un oiseau venait tous les jours chanter au-dessus du puits. Après son retour, le mari suivit l'oiseau et comprit qu'il s'agit de son épouse. Elle fut sauvée et continua à s'occuper de l'oiseau.

Commençons par présenter ce conte-type communément désigné comme un conte pour enfants. En effet, nous avons annoncé dans notre présentation du corpus un certain nombre de contes destinés particulièrement aux enfants. Nicole Belmont (Belmont, 1993), estime que si pour de nombreuses personnes les contes merveilleux et populaires sont destinés

en premier lieu aux enfants, c'est en partie dû aux recueils de Perrault et des Grimm. En effet, bien que le titre de son recueil ne destine pas l'œuvre aux enfants, Perrault est persuadé que les contes ont été inventés pour eux. Pourtant, le recueil *Histoires ou Contes du temps passé*, publié en 1697, est accueilli, tout comme avant lui le recueil de nouvelles de Basile, *Le Pentamerone*, par une société littéraire et mondaine qui raffole des contes de fées. Ce n'est que de nombreuses années plus tard, en 1850, après plusieurs éditions, que les contes de Perrault trouvent leur public enfantin à cause des éditeurs qui les leur destinent.

Au début du 19^{ème} siècle, le projet des frères Grimm, quant à lui, est tout autre. Ils souhaitent créer une œuvre scientifique qui permettrait de sauver les traditions populaires représentées par les contes. Mais d'abord le titre qu'ils choisissent pour leur recueil, *Contes pour l'enfant et le foyer*, semble annoncer une autre direction. Les deux rééditions qui suivirent la publication du recueil donnent le ton grâce aux remaniements effectués par Wilhelm Grimm, qui confirment le glissement des contes vers l'enfance. Certains contes jugés trop violents sont supprimés, des personnages sont remplacés, par exemple la mère devient la marâtre dans certains contes.

Paradoxalement, folkloristes, ethnologues et conteurs même affirment que les contes étaient destinés à toute la communauté et n'étaient pas réservés aux enfants. Certaines épopées des différents folklores arabes comme le *Roman de 'Antar* ou le *Roman de Baybars* étaient d'abord destinées aux adultes puisque racontées sur les places puis dans les cafés. D'autres conteurs libanais contemporains, comme Hanna Abi Ramia ou encore Eliès Yazbek nous affirment que les veillées de contes et anecdotes permettaient aux jeunes adultes du village d'aller dans les familles rencontrer les jeunes filles à marier. Les soirées étaient donc en premier lieu destinées à un public adulte.

Il n'empêche que parmi cet immense ensemble où souvent tous les genres sont mélangés, certains contes sembleraient particulièrement destinés au public le plus jeune. On dit même que souvent ce sont des contes racontés par les mères ou les nourrices pour leurs enfants. Parmi ces contes, *Le Petit Chaperon rouge*, *La bonne et la mauvaise fille*, *Le loup et les chevreaux* ou encore le conte-type qui nous intéresse *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé*. Ces contes sont décrits par Paul Sébillot (cité par N. Belmont, 1993) comme étant courts, simples avec une trame narrative peu compliquée. Par ailleurs, il faut noter que ces contes pour enfants sont parmi les contes les plus violents du corpus. Meurtre, vengeance, cannibalisme y sont crûment évoqués par les conteurs.

Le conte AT720 *Ma mère m'a tué mon père m'a mangé* est selon Thompson (Thompson, 1977, p. 116) de tradition purement orale. Il n'a été retrouvé dans aucune collection littéraire,

mise à part la chanson répétée par l'oiseau, chantée par la *Marguerite* de Faust. C'est un conte populaire répandu dans toute l'Europe et les quelques versions sporadiques retrouvées hors de ce continent semblent être le résultat de la présence de voyageurs ou de colons. Belgrader (Belgrader, 1980), qui en a réalisé une monographie en 1980, trouve trois zones d'influence importante : soixante-dix versions recueillies en France, soixante-dix-sept en Allemagne et cent treize en Estonie. Le conte semble s'être peu propagé hors de l'Europe et, même au sein de l'Europe, sa propagation est inégale. Ainsi, il est peu répandu dans les pays sud européens et sur le pourtour méditerranéen. La Grèce, par exemple, n'en compte qu'un exemplaire selon Belgrader ; tandis qu'Angelopoulou, dans son *Catalogue raisonné du conte grec*, en recense deux (Angelopoulou & Brouskou, 1995). Si le thème narratif existe bien en Grèce, il est surtout recueilli sous forme de chanson populaire et non sous forme de conte. En Turquie, Eberhard et Boratav (El-Shamy, 2004) en recensent 24 versions. Belgrader dans sa monographie évoque trois versions arabes uniquement.

Quelques années plus tard, dans un recueil de contes palestiniens, les collecteurs qui recueillent une version du 720 en Palestine indiquent que cette tradition est « quasi inexistante dans les autres traditions arabes » (Kanaana, Muhawi, & Al-Masri, 1997, p. 476). Or, avec la parution du catalogue des contes arabes d'El-Shamy (H. M. El-Shamy), cette assertion est remise en question. En effet, l'auteur du catalogue a collecté plus d'une quarantaine de versions dans le monde arabe et a ajouté même deux sous-types au 720 qui n'existent pas dans la typologie internationale. Reconnaissons qu'une grande partie des versions recueillies par El-Shamy provient d'une part de collections privées et d'autre part de l'Égypte, car la collecte y a été la plus intense et, peut-être parce que l'auteur, lui-même égyptien, y a enseigné pendant de nombreuses années.

Il devient donc difficile d'affirmer aujourd'hui avec Thompson que le conte est principalement européen vu le nombre de versions recueillies dans le monde arabe et surtout le peu de collectes organisées dans ces pays en comparaison des pays européens. Le catalogue des contes arabes relève peu de versions en Afrique ou en Afrique du Nord (quelques rares versions en Algérie et au Maroc). Nous pouvons donc remarquer deux grandes zones de forte concentration : l'Europe et le monde arabe. Nous étudierons les versions du monde arabe que nous avons résumées et nous verrons que, bien qu'on observe une forte stabilité dans la trame, ces versions se démarquent bien de leurs sœurs européennes.

Le titre de la typologie internationale « My mother slew me, my father ate me. The Juniper Tree » reprend dans sa première partie les deux premières phrases chantées par l'oiseau « Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé », chanson qui semble être la partie la plus

persistante de la tradition. Ce couplet qui revient normalement à plusieurs reprises dans le conte est traditionnellement chanté ou du moins dit sur un ton différent. En ce qui nous concerne, nous n'avons pas été témoin de la performance orale de ce conte et ne pouvons affirmer si cela a été le cas avec la conteuse qui l'a relaté. Toutefois, il est certain que le couplet est dit sur un autre ton car il est rythmé et rimé en libanais. La deuxième partie du titre *The Juniper tree* est en réalité le titre de cette version du conte rapportée par les frères Grimm (KHM n°47 *Le conte du genévrier*). A noter que les genévriers, pourtant généralement plus présent dans les pays méditerranéens, est remplacé par une aubépine dans d'autres versions européennes. Cela montre d'une part l'hégémonie de ce recueil dans la typologie internationale et, d'autre part, la tradition germanique très marquée de ce conte en particulier. En effet, la version a été recueillie par Runge dans un dialecte poméranien et a été envoyée par ce collecteur aux frères Grimm. Cette version précisément, relatée dans ce dialecte, a retenu l'attention d'une très grande partie des lecteurs du recueil, faisant de ce conte, un conte à part du *Kinder-und Hausmärchen*.

La trame dans ses traits les plus larges est, à quelques exceptions près, partout la même. Un père épouse une deuxième femme, au décès de la première. Celle-ci, pour une raison ou une autre, déteste le garçon (rarement la fille). Elle décide de s'en débarrasser. Elle le tue, le cuisine, son père le mange, sans le savoir, sa sœur ramasse ses os. Ces os se transforment en un oiseau (parfois juste en une voix) qui revient se venger en chantant son meurtre. Voici la décomposition du conte-type donnée par Aarne et Thompson et qui reprend surtout la version des Grimm.

AT720 *My mother slew me; My father ate me. The Juniper tree. The boy's bones transformed into a bird. The bird lets the millstone fall on the mother. Becomes boy again.*

I- *The murder.* (a) the little boy is slain by his cruel stepmother, who closes the lid of a chest on him. (b) she cooks him and serves him to his father who eats him unwittingly.

II- *The transformation.* (a) his little stepsister gathers up his bones and puts them under the juniper tree. (b) from the grave a bird comes forth.

III- *The revenge* (a) the bird sings of his murder. (b) he brings presents to his father and sister and the millstone for the mother.

IV- *The second transformation.* At her death he becomes a boy.

Cette décomposition en quatre étapes, si elle correspond bien aux versions germaniques du conte, ne peut convenir au reste des versions connues. Si les quatre étapes : le

meurtre, la transformation, la vengeance et la seconde transformation peuvent être universelles, leurs descriptions le sont beaucoup moins. Ainsi, Aarne et Thompson soutiennent que le meurtre de l'enfant est commis par la belle-mère en relâchant sur sa tête un lourd couvercle ou encore que le genévrier est indispensable à la transformation des os. De même, ils indiquent que l'enfant écrase sa belle-mère avec une meule. Or, si ces motifs sont communs à de nombreuses versions, ils ne sont pas les seuls à être récurrents.

Tenèze et Delarue, dans le catalogue français, (Delarue & Tenèze, 1997) relèvent plus de soixante-dix versions en France et témoignent ainsi d'une tradition fort ancrée dans ce pays. La dernière étape de la décomposition en éléments faite par Aarne et Thompson disparaît dans le catalogue français, la plupart des versions omettant le retour de l'oiseau à sa forme humaine. La majorité des versions françaises ont un épisode introductif commun : les enfants sont envoyés par la marâtre chercher du bois au dehors, elle promet une récompense pour celui des deux qui rentrera le premier. Le meurtre, comme dans la version allemande, se fait par le rabat d'un lourd couvercle sur la tête du petit. La fille, comme dans toutes les versions, réunit les os de son frère. Mais dans certaines versions françaises, c'est un personnage qu'elle rencontre qui lui apprend la démarche à suivre; parfois, dans les versions christianisées, il s'agit de la Vierge. C'est en chemin, alors qu'elle apporte le repas à son père qu'elle fait généralement cette rencontre. Dans de nombreuses versions européennes, la jeune fille est chargée d'apporter le repas à son père qui est au travail. Lui seul mange tandis qu'elle ramasse les os, sachant ce qui se trouve dans le plat. Les os sont alors déposés non sous un genévrier mais sous un aubépin, ou juste un arbre. L'oiseau est transformé, il chante sa chanson et comme dans la version allemande, il échange une meule ou une roue de moulin contre son chant pour écraser sa belle-mère³⁵.

Nous remarquons, en ce qui concerne les versions arabes, que sur les neuf versions, six contiennent l'expression « oiseau vert » dans le titre. Nous n'avons pas la possibilité de savoir si ces titres ont été donnés par les conteurs eux-mêmes ou par les collecteurs mais il y a une première uniformité en ce qui concerne le volatile et la couleur de celui-ci. Elles mettent toutes en avant le personnage de l'oiseau – le prénom *'Aşfūr* dans le titre du conte égyptien veut dire « oiseau ». Dans la version sans titre de Dulac, l'oiseau transformé est de couleur verte.

La trame est généralement constante, les contes arabes respectent les étapes du conte telles que décrites plus haut : nous avons fait une décomposition en éléments en suivant les

³⁵Pour un aperçu des motifs des versions françaises, consulter le catalogue des contes français.

différentes étapes du conte. Cette décomposition est proche des versions européennes même si nous avons rajouté quelques étapes pour l'adapter à nos versions arabes.

I- Episode introductif :

A- Situation familiale :

Nous observons une stabilité des personnages que ce soit dans les versions européennes ou arabes de ce conte. Dans toutes les versions arabes, un père a deux enfants issus d'un premier mariage : un garçon et une fille. Alors que dans certaines versions européennes, seul le garçon est issu du premier mariage, la fille venant ensuite, née de l'union du père et de sa nouvelle épouse. La petite, contrairement à sa mère, apprécie et adopte immédiatement son frère aîné. Seule la version Kabyle n'introduit pas le personnage de la belle-mère. En effet, c'est la propre mère des enfants qui tue le garçon. C'est donc à la mort de la première épouse qu'apparaît la seconde. Dans certaines versions, le père refuse de se remarier. La voisine ou l'institutrice des enfants désire épouser cet homme. Elle se met donc à encourager la petite fille pour la rallier à sa cause. La fille demande à son père qu'il épouse leur voisine ou leur institutrice. Ce motif de la voisine/maîtresse d'école qui, parfois par la ruse, réussit à épouser le père en passant par ses enfants, est un motif, nous semble-t-il, méditerranéen. Le personnage de l'institutrice est probablement plus récent compte-tenu d'une part des dates de la mise en place de la scolarisation et d'autre part, de la pratique par les femmes d'un métier. Nous retrouvons ce motif entre autres dans notre corpus, dans *Farīṭ Rummān*, (SS3), ainsi que dans une des deux versions de ce conte-type recueillie en Grèce : *La méchante maîtresse d'école* (Angelopoulou & Brouskou, 1995). Dans le conte libanais, le père décide de ne plus se remarier à la mort de sa femme. Il impose des conditions à son remariage, sachant qu'elles seront presque irréalisables. Grâce à la ruse, la voisine apprend à la petite fille à les contourner et le père se trouve obligé d'épouser cette femme. Dans le conte grec, ce motif prend une résonance particulière. En effet, la mère des enfants est encore en vie et la maîtresse qui souhaite prendre sa place, réussit à convaincre le jeune garçon de tuer sa propre mère. Il fait donc tomber sur sa tête le lourd couvercle d'un coffre. Nous retrouvons ici le moyen mis en œuvre par les belles-mères européennes pour tuer le garçon. Dans le conte palestinien, *Le Petit Oiseau vert*, la jeune fille insiste auprès de son père pour que celui-ci épouse, contre la volonté de son fils, la voisine qui aidait la petite, à la mort de sa mère, à laver le linge et à prendre le bain.

Ainsi, avec l'arrivée d'une nouvelle femme au domicile, la vie familiale va connaître de nombreux changements.

B- L'objet de la haine

La version des Grimm ou la version française du Poitou, version la plus représentative de la tradition française de ce conte-type (Pineau, 1977), ne mentionnent pas pourquoi la belle-mère souhaite se débarrasser du garçon. Il n'y a peut-être pas lieu de le faire car cela coule de source. En effet, dans tous les contes où la belle-mère est présente, celle-ci est un personnage méchant envers les enfants, qui n'aime aucun des enfants nés du premier mariage. La version du Poitou par exemple, *Le Pigeon blanc*, nous dit : « *C'étaient deux petits enfants, un petit et une petite, qui avaient perdu leur mère, et leur père s'était remarié et la femme était très méchante pour eux* » (cité par Belmont, 1993, p.91).

Or, la majorité des versions arabes semblent expliquer la raison de ce meurtre. Elles donnent alors une dimension sociologique au comportement de la belle-mère. Dans les versions irakiennes et égyptiennes, la nouvelle épouse est stérile et ne peut donc assurer une descendance à son mari. La descendance, surtout mâle, est très importante aux yeux des hommes arabes et peut même parfois être une raison de choisir une co-épouse si la première est incapable d'avoir des enfants ou si elle n'a pas eu de garçons. N'ayant pas elle-même d'enfants, elle peut donc être écartée par son mari qui privilégiera sa descendance du premier mariage. Les conteurs la décrivent alors comme une personne jalouse voulant à tout prix se débarrasser du garçon.

Dans d'autres cas, le conteur nous apprend que la viande était rare à cette époque et qu'il n'y en avait pas tous les jours, dans tous les plats : « L'on raconte qu'autrefois où la viande était si rare qu'on en rêvait » (Amrouche, 1996). Alors, quand le père de famille amène de la viande à son épouse lui demandant de préparer un bon repas pour le soir, soit pour eux seuls, soit pour un repas avec des invités, l'épouse se met tout de suite à cuisiner. La viande en question est souvent un agneau. Dans tous les autres contes, l'épouse cuisine un repas, le conteur nous apprend que celle-ci mange toute la viande avant le retour de son mari et de ses invités, quand il y en a. Elle décide alors de sacrifier le garçon pour remplacer la viande. Dans la version koweïtienne, l'époux apporte un agneau et demande à son épouse de le préparer car il a invité des amis à déjeuner. Dans le conte libanais Gousse d'aïl, le garçon est tué par sa belle-mère car elle préparait un repas de fête pour les invités. Tout le monde le prit pour un agnelet. Dans le second conte libanais, le père apporte à sa femme un mouton pour son repas du soir quand il rentrera fatigué du travail. Dans le conte kabyle, le père rentre du marché avec de la belle viande de mouton grasse pour que sa femme leur prépare un couscous à lui et aux invités. Un motif semble préféré par les conteurs : ils nous montrent, généralement, l'épouse en train de balayer et, entre un coup de balai et un autre, elle pioche un morceau de

viande dans sa grande marmite. Le conte SS29 de notre corpus nous dit : « Elle, chaque fois qu'elle balayait un peu, mangeait un morceau, jusqu'à ce qu'il ne restait aucune trace du mouton ». Nous le retrouvons également dans le conte koweïtien, le conte kabyle, le conte palestinien L'oiseau vert. Ces contes où le garçon est tué parce qu'il n'y a plus de viande pour le repas, reprennent en le remaniant un topique sur la générosité, emblématique du prince poète préislamique Ḥātim al-Ṭā'ī qui, n'ayant pas de viande à offrir à ses hôtes aurait sacrifié son propre fils.

Ces deux raisons principales : l'infertilité et l'absence de viande qui montre la gloutonnerie de la marâtre vont amener celle-ci à planifier la mort du garçon.

C- La préparation du meurtre :

Dans cette dernière étape de l'épisode introductif, nous apprenons que la belle-mère a pour dessein de tuer le fils de son mari. Dans un seul de nos contes étudiés, le conte égyptien recueilli par Dulac, nous retrouvons le motif du concours entre les deux enfants lancé par la belle-mère, avec comme récompense, un aliment : ici, un œuf. Ce motif, très populaire en France (plus de la moitié des versions recueillies) l'est beaucoup moins dans le monde arabe. Les conteurs arabes ont de toute évidence décidé de supprimer ce motif qui encourage le concours entre un frère et sa sœur. Si dans de nombreux contes, les frères subissent des épreuves consistant à les départager et à choisir le futur prince, au contraire, la majorité des contes de notre corpus mettent en avant l'entraide entre un garçon et sa sœur. Or, le motif européen du frère et de la sœur envoyés dans les bois montre le garçon sous un mauvais jour : il décide dans la majorité des cas de ligoter sa sœur ou de voler son fagot pour rentrer le premier. Dans le seul conte égyptien où ce motif apparaît, il fait suite à un autre motif, récurrent dans les versions arabes que nous présentons, la stérilité de l'épouse.

La fille, dans tous nos contes, belle-fille de l'épouse, joue ici un premier rôle dans la majorité des versions arabes. Elle échoue, tout comme son père avant elle, à protéger le garçon. En effet, de nombreuses versions nous disent que le père savait que la belle-mère allait maltraiter les enfants, mais il l'épouse quand même. Dans la version libanaise *L'Oiseau vert*, la petite fille va même jusqu'à se plaindre à son père de sa nouvelle épouse sans que celui-ci réagisse, les affaires domestiques n'étant pas de son ressort : « *Le père était très pris par les affaires de son travail laissant à sa femme celles de sa famille* ». Dans plusieurs versions, la sœur devine, avant que le meurtre ne soit commis, le dessein de sa belle-mère. Dans la version irakienne, la femme ordonne à la jeune fille d'aller chercher son frère pour

l'égorger. Celle-ci, menacée, part à sa recherche en espérant ne pas le trouver. Dans les deux versions libanaises ainsi que dans la version palestinienne *L'oiseau vert*, la jeune fille a compris simplement en voyant la grosse marmite d'eau bouillante ou en entendant sa belle-mère dire qu'elle allait tuer le garçon. Elle a peur de celle-ci donc elle appelle son frère. Mais tout en l'appelant, elle lui fait signe de ne pas venir. Dans *Gousse d'Ail*, c'est à travers une énigme qu'elle lui fait comprendre de ne pas venir. Si la première tentative réussit, elle ne pourra pas le préserver longtemps. Sous la menace de sa belle-mère, la jeune fille finit par appeler son frère. Ainsi, les timides tentatives de la fille ne pourront l'aider à sauver son frère.

La peur qu'il ne lui arrive la même chose fait en sorte que la fille préfère se sauver elle-même plutôt que de sauver son frère.

Par ailleurs, la belle-mère, quand elle n'évoque pas clairement son souhait de tuer le garçon, donne comme excuse l'épouillage de celui-ci. C'est dans la version recueillie par Dulac (Egypte) ainsi que par Samia Salloum (Liban) que la belle-mère ruse pour épouiller son fils. Elle prépare ainsi son meurtre.

Notons ici, avec Nicole Belmont (Belmont, 1993, p. 84) que toutes les étapes de ce conte se déroulent dans un lieu familier, celui décrit dans cet épisode introductif. C'est dans la maison familiale que le meurtre est commis, c'est dans le jardin familial que les os sont déposés. Toute cette horreur se déroule donc au grand jour dans un environnement familier qui facilite l'identification des jeunes enfants aux héros du conte. C'est en cela que certains contes pour enfants se démarquent des autres contes merveilleux où les héros ou héroïnes accomplissent leur voyage, leur initiation dans un monde autre où l'identification avec les héros devient moins évidente pour les enfants.

II- Le meurtre :

A- Instrument :

Une majorité des versions allemandes et françaises notamment montrent le meurtre du garçon par sa belle-mère au moyen du couvercle d'un coffre lourd : le *Conte du genévrier* (Grimm KHM n°47), *Le pigeon blanc* (Foklore du Poitou), *The Girl and the Boy*, version autrichienne (Zingerle, 1852, pp. 64-68) traduite en anglais par Ashliman (Ashliman, 2007), alors que certaines versions anglaises ou écossaises (Ashliman, 2007) se rapprochent plutôt de nos versions arabes. En effet, dans celles-ci, la belle-mère égorge son fils. Le parallèle entre la façon dont le meurtre est exécuté et la viande d'agneau ou de mouton apportée par le père au début de plusieurs contes est frappant. De nombreux conteurs disent qu'elle l'a égorgé comme on égorge un agneau ou encore que tous les invités ont pris le garçon cuisiné pour un agnelet.

Nous y voyons en filigrane le sacrifice d'Isaac par Abraham (dans la Bible). Dans le Coran, l'Aïd el-Adha commémore le sacrifice d'Ismaël (Isaac) par Ibrahim (Abraham). Au dernier moment, l'archange Gabriel (Jibril) substitue un mouton à Ismaël. Pour cela, ce jour-ci les musulmans sacrifient un mouton ou une brebis.

B- La cuisson :

La méthode de cuisson du corps du garçon est quasiment unanime dans tous les pays où ce conte a été attesté. C'est dans une grande marmite bouillante que la viande est déposée pour y être mijotée. Elle est séparée des os. Elle est mangée par le père de la victime et non plus par des animaux ou des ogres. C'est durant ce processus de cuisson que, dans certains contes, la sœur découvre ce qui est en train d'être cuit. Dans d'autres contes, cela a déjà été dit plus haut, la sœur devine bien avant le meurtre l'intention de la belle-mère. Dans d'autres, c'est en regardant dans la marmite, soit par hasard, soit parce qu'elle est chargée de surveiller la cuisson par sa belle-mère que la fille découvre son frère. Dans deux versions égyptiennes (El-Shamy, Dulac) la fille verra soit un doigt qu'elle reconnaîtra soit la bague que portait son frère. Grâce à cet indice, la fille devinera ce qui mijote dans la marmite, indice important pour la suite du conte.

C- Le repas :

Dans toutes les versions, la marâtre et la fille savent à qui appartient la viande dans le repas qui sera servi au père. Ainsi, la fille ne mangera point de ce plat. Toutefois, par peur de sa belle-mère, elle ne préviendra pas son père de ce qu'il mange. Celui-ci, accompagné de ses invités dans certains contes, ou de la marâtre, mangera la viande et rejettera les os. Nicole Belmont, dans une des rares études faites sur ce conte-type, en parlant des versions françaises, affirme que le père est le seul à manger, à ingérer son fils :

Cette oralité n'est cependant le fait que des personnages masculins : ni la mère, ni la sœur ne mangent de la nourriture qu'elles cuisinent – la sœur en tant que surveillante de la cuisson dans quelques versions. C'est le père seul qui consomme le garçon cuisiné. Les versions françaises utilisent un moyen narratif simple pour arriver à cette fin, puisque la sœur est chargée de porter le repas au père alors qu'il travaille aux champs. (Belmont, 1993, p. 86)

Or cette affirmation de Nicole Belmont ne saurait s'appliquer aux versions arabes du conte. Le père, dans une majorité des cas, rentre manger à la maison. Il est souvent accompagné d'invités qui déjeunent tous avec lui. Dans certains contes, il est même précisé qu'ils se

mettent à manger, sa femme et lui-même, pendant que la sœur rassemble les os qu'ils jetaient (*Le Petit oiseau vert*, Palestine).

Que le père mange seul son enfant ou que ce dernier soit mangé par d'autres personnes, il n'en demeure par moins que ce conte, dans toutes ses versions, montre la méchanceté de la marâtre envers les enfants du premier mariage. Il insiste également sur la relation entre frère et sœur qui prendra un tour très important surtout dans les versions libanaises comme nous le verrons par la suite.

Par ailleurs, cette scène de cannibalisme n'est pas sans nous rappeler une scène similaire, aussi violente dans un autre conte de notre corpus, que nous avons classé parmi les contes pour enfants. Il s'agit du *Père Tricorne* (rappelons que ce conte a été recueilli en deux versions similaires par Samia Salloum et nous-même, sous le même titre, SS17 et NZ39). Nous avons estimé que ces deux contes recueillis au Liban pourraient être des sous-types du conte du *Petit Chaperon rouge*. Rappelons en quelques mots la trame de la version recueillie par Salloum (SS17) qui diffère de l'autre version par son épisode final :

Une mère envoie la plus jeune de ses filles porter un panier de victuailles à sa grande sœur. Celle-ci renvoie sa petite sœur chez leur mère, bien qu'il fasse nuit. La fille est alors trouvée par le Père Tricorne qui la dévore. En allant à sa recherche, sa mère découvre ses os dans le panier qu'elle portait, accroché aux branches d'un arbre. Elle décide alors de venger la mort de sa fille cadette en s'attaquant à l'aînée, responsable selon elle de la mort de la plus jeune. Elle égorge son petit-fils et cuisine son sexe (affectueusement appelé en libanais « le pigeon ») puis le donne à manger à sa fille. Celle-ci reconnaît le pénis de l'enfant au moment où elle s'apprête à manger.

Nous retrouvons dans ce conte les mêmes éléments que le conte de *L'Oiseau vert*, mais disposés différemment : dévoration sans cuisson du premier enfant par le monstre, restitution des os, égorgement du garçon et sa cuisson par sa grand-mère, son pénis, métaphoriquement appelé « le pigeon » se retrouvant dans la cuiller de la mère. Quant au père, il est complètement absent de ce conte, comme d'ailleurs dans un grand nombre de nos contes merveilleux.

D- La collecte des os :

La sœur du garçon, comme nous l'avons déjà signalé, sait qui a été cuisiné. Si elle ne prévient pas son père ni les invités, elle s'abstient de manger son frère. Dans le conte libanais *L'Oiseau vert*, son père lui demande de venir manger avec lui. Elle s'abstient et continue à ramasser les os dans son tablier. Le conte irakien traduit le refus de la sœur : « *La sœur n'en*

mangea certes pas » (Al-Harbi, 1995, p. 405). Dans toutes les versions de ce conte, la fille se met donc à rassembler tous les os de son frère rejetés par les mangeurs. Nicole Belmont, citant la Bible, nous dit à propos des os :

Les ossements sont considérés universellement comme le support de l'élément indestructible des êtres. Dans la Bible, la plus terrible malédiction de Dieu contre le peuple idolâtre décrit l'exhumation des ossements des morts, qu'on étale à la surface de la terre pour qu'ils pourrissent (Jérémie, VIII, 1-2). Les os subiraient alors le sort de la chair, qui se décompose et disparaît. Rien ne resterait plus de la personne ainsi maudite. (Belmont, 1993, p. 85)

C'est donc grâce au rassemblement des os par sa sœur que le garçon sera transformé et pourra ainsi survivre.

III- La transformation :

A- L'enterrement des os :

Dans certaines versions européennes, la sœur est guidée parfois par un personnage – la Sainte Vierge, une fée, un homme ou le Bon Dieu. Dans d'autres, elle agit seule, de son plein gré, comme dans toutes les versions arabes que nous étudions. Après avoir rassemblé les os de son frère, dans la majorité des cas, elle les enterre. Néanmoins, en parlant des versions françaises, Belmont dit :

Il ne s'agit sans doute pas d'une procédure de deuil : les os ne sont pas enterrés, ils sont déposés, souvent près d'un végétal, aubépine dans les versions du centre de la France, d'un arbre dans les versions de langue d'oc. (Belmont, 1993, p. 84)

Or, les versions arabes parlent bien d'enterrement des os³⁶. Malgré le titre international donné par Aarne et Thompson : *My mother killed (slew) me, my father ate me. The Juniper tree*, le catalogue des contes arabes (El-Shamy H. M., 2004) se démarque en rajoutant [*My sister buried me*]. L'enterrement des os dans les versions arabes nous fait penser au mythe d'Isis et d'Osiris. Isis, sœur et épouse d'Osiris, part à sa recherche après qu'il a été tué par leur frère Seth. Elle le retrouve à Byblos échoué sous un arbuste qui a poussé majestueusement en enfermant Osiris dans son tronc. Le corps d'Osiris est par la suite démembré, chaque membre se retrouvant dans une ville différente. Isis part à la recherche de tous ses membres pour les rassembler et pour ressusciter Osiris. De leur union, naîtra Horus, représenté par un faucon.

³⁶ Nous nous fions aux traductions, en français, des collecteurs des versions présentées. Notre version, bien qu'en arabe, est la seule où les os sont déposés dans un puits.

Dans toutes les versions sauf trois examinées plus bas, les os sont enterrés soit dans un trou dans le jardin, soit sous une jarre d'eau, soit sous un arbre dans le jardin, comme notamment dans les versions européennes (une aubépine dans les versions du centre de la France, un genévrier en Allemagne). Dans la version libanaise d'Holtmeier, c'est sous un pin parasol que les os sont enterrés. Mais quel que soit le lieu, cet enterrement prépare la transformation des os.

Trois versions évoquent donc un traitement différent des os. La première est la version kabyle dans laquelle après les avoir soigneusement lavés et séchés, la sœur met les os sur le toit dans un linge blanc qu'elle cache ensuite sous son lit. Les os placés dans un linge, qu'ils soient enterrés ou non, est un motif plutôt récurrent et évoquent clairement les rites funéraires islamiques. La seconde est la version égyptienne de Dulac dans laquelle les os rassemblés par la jeune sœur sont torréfiés et mis dans une boîte, pour qu'elle puisse plus tard, quand son frère lui manquera, respirer encore son odeur.

Signalons toutefois que cette version est, selon les dires du collecteur, altérée. Il nous semble cependant que son avis se fonde sur des critères différents de ceux des collecteurs ou folkloristes d'aujourd'hui et de l'intérêt qu'ils portent aux fragments de textes recueillis. Notre collecteur du 19^{ème} siècle disait en effet :

Les quatre contes qui suivent ont été recueillis par moi, à Louxor, au mois de mars 1884. Les trois premiers sembleront sans doute assez insignifiants, ils n'ont guère en effet d'autre intérêt que des particularités dialectales. Ils m'ont été contés par un petit ânier, enfant de douze à treize ans. Le conteur est novice encore. On s'en aperçoit de reste à la brièveté excessive et à la sécheresse du récit, au manque d'expressions pittoresques et piquantes, aux transitions d'une monotonie maladroite. (Dulac, 1885, p. 5)

La troisième et dernière version est la version libanaise recueillie par Samia Salloum. Elle est particulièrement originale. Certes, les autres versions ne se ressemblent pas nécessairement et offrent chacune des particularités ; toutefois, dans la majorité des cas, les os rassemblés par la sœur restent enterrés dans le jardin, ou cachés près de la jeune fille, dans une boîte ou un mouchoir sous son lit. Or, dans cette version particulière, la fille, à la tombée de la nuit, s'échappe de la maison emportant les os de son frère pour se rendre aux sept puits du village. Dans une expression rimée et rythmée « *yā bīr yā mbambīr ! in rmīt 'dām ahī fīk māḍā tṣīr ?* », elle demande à chacun des sept puits en quoi les os de son frère seraient transformés si elle les jettait dedans. Après que chaque puits a nommé un animal – lapin, hyène, gazelle, etc.— c'est le septième qui lui dit : « un oiseau vert ». Elle décide donc de les

jeter dedans. C'est donc elle-même qui décide de la transformation de son frère et qui choisit l'oiseau, contrairement à toutes les autres versions que nous avons pu lire.

B- La transformation :

Les os, qu'ils soient enterrés, torréfiés, jetés dans un puits, vont tous se transformer en oiseau. La particularité des contes arabes est que l'oiseau est presque toujours vert, il est même précisé dans un conte égyptien (El-Shamy) qu'il s'agit d'un moineau vert. Cette couleur est habituellement associée à l'Islam, peut-être parce que, dit-on, il s'agissait de la couleur préférée du prophète Muḥammad, mais elle est également associée, au Moyen-Orient, à la nature et à la vie, à la renaissance et la régénération, particulièrement dans les milieux arides.

Dans le conte irakien, après l'enterrement des os sous une jarre d'eau, c'est d'abord une plante qui se mit à pousser, elle donna un fruit : la pastèque et de la pastèque un oiseau vert sortit. Dans le conte libanais, une fois les os jetés dans le puits, ils se transformèrent immédiatement en un oiseau vert. Dans certains contes, il faut attendre entre une journée et quarante jours l'apparition de l'oiseau vert : en Egypte, un arbre pousse au dessus de la tombe et un moineau vert apparaît. Dans un autre conte égyptien (Dulac), c'est douze jours après, que la sœur ouvre la boîte où elle avait rassemblé les os : l'oiseau s'envola. Au Liban (Holtmeier) c'est après la période traditionnelle de deuil (quarante jours) que l'oiseau naît. En Palestine, l'oiseau n'apparaît pas seul : dans la tombe, la sœur aperçoit une urne remplie d'or, de bijoux et de robes.

Dans de nombreux contes, le seul enterrement des os semble ne pas suffire pour faire naître l'oiseau. La présence de l'eau – la jarre d'eau ou les larmes de la sœur – contribue à la transformation. Dans le conte kabyle, la sœur a tellement pleuré au-dessus du linge où les os de son frère se trouvent, que les os ont fini par se ressouder pour donner naissance à un oiseau.

Une fois né (ou apparu), l'oiseau s'envole et chante.

IV- Le retour :

A- La chanson :

L'oiseau ainsi né de la transformation des os se met à chanter ou du moins à déclamer des vers. Ces vers sont le récit des aventures du garçon narré à la première personne. Il s'agit donc d'un récit du récit. Ces vers semblent être nécessaires à l'identification du conte. Cette

combinaison du vers et de la prose – très caractéristique de la prose littéraire arabe – est très intéressante puisqu'elle est respectée dans tous les pays où la tradition apparaît.

Cette chanson a plusieurs rôles dans le conte. D'abord, nous l'avons dit, elle est un récit du récit : par ces quelques vers, l'oiseau « résume », raconte en chantant son histoire. Ensuite, elle est une figure du contage : c'est, dans les versions européennes notamment, la répétition de la chanson par l'oiseau qui se monnaie : l'oiseau n'accepte de redire sa chanson que si ceux qui le lui demandent lui donnent un objet en retour. Par ailleurs, elle devient un moyen mnémotechnique permettant aux conteurs de se rappeler ce conte. Cette chanson, rimée et rythmée dans de nombreuses versions, laisse peu de place à l'improvisation à notre avis. Elle est donc retenue par cœur par les conteurs et répétée sans cesse tout le long du récit. Dans la mesure où elle résume le conte, les conteurs s'y réfèrent pour se le rappeler. Dans certaines versions, elle n'est évoquée qu'une fois alors que dans d'autres, elle revient à plusieurs reprises comme une chanson obsédante. Dans les versions européennes, le chant commence souvent par ces vers : « *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé* » qui ont donné le titre à la version internationale. Dans les contes arabes, la chanson commence plutôt par : « *Je suis l'oiseau vert* », d'où le titre donné à plus d'une version de ce même conte. Mais, à quelques petits détails près, les chants sont plutôt proches les uns des autres.

- Le conte koweïtien :

« *Je suis un oiseau vert/ je marche et je déambule/ L'épouse de mon père m'a égorgé/ Mon père m'a mangé/Et ma tendre sœur/A ramassé mes os et s'est mise à pleurer/* »

- Le conte irakien :

« *Je suis un oiseau vert/ Je me déplace et déambule/ Ma mère m'a égorgé/ Mon père m'a mangé/ Et ma tendre sœur/ A ramassé mes os et m'a redonné la vie/* »

- Le conte palestinien *Le Petit Oiseau vert* :

« *Je suis le petit oiseau vert/ L'épouse de mon père m'a égorgé/ Mon père a mangé de ma chair/ Et ma tendre sœur, que Dieu prenne soin d'elle/ A rassemblé mes os et les a mis dans mon jardin/* »

- Le conte égyptien 'Azīza, la sœur de 'Aṣfūr (=oiseau) :

« *Je suis l'oiseau vert/ Je me déplace sur le mur et je déambule/ L'épouse de mon père m'a égorgé/ Mon père a mangé de ma chair/ Et ma tendre sœur a rassemblé mes os/ Dans une étoffe blanche/ Et elle m'a placé sous l'arbre et m'a enterré/* »

- La version libanaise de Samia Salloum :

« *Je suis l'oiseau vert/ Je me pavane en marchant/ Ma belle-mère m'a égorgé/ Mon père m'a mangé/ Et ma tendre sœur a ramassé/Mes osselets* »

Il y a ainsi une uniformité également dans les paroles du chant des versions arabes. La version de Holmeier s'arrête en ce qui concerne ce type à la transformation des os en oiseau. Celui-ci ne chante pas et ne continuera pas la dernière étape comme les autres contes. Par ailleurs, dans les chants arabes, l'oiseau « marche » plutôt qu'il ne vole faisant penser à la résurrection de Lazare.

Grâce à son chant qui raconte son histoire et qui suscite l'admiration des passants mais qui n'est pas toujours compris par tous les personnages : « *La belle-mère ne le comprit pas* » (Samia Salloum), l'oiseau reviendra à sa maison pour apporter les sanctions.

B- Récompense et châtement

Après la résurrection de l'enfant sous la forme d'un oiseau, ce dernier revient vers sa famille pour récompenser sa sœur et punir sa marâtre, le sort du père dépendant plus à notre avis du conteur. Il est tantôt puni, tantôt récompensé. Seul le conte kabyle présente une fin pour le moins étonnante : l'oiseau revient pour dire à son père de ne pas punir son épouse et de lui pardonner. C'est la seule version où le pardon est requis probablement parce qu'il s'agit de la propre mère de l'enfant et non de sa marâtre. Dans certains contes, l'oiseau utilise son chant pour échanger des produits, comme dans les versions européennes – même si les produits ne sont évidemment pas les mêmes. Ainsi, l'oiseau volera d'un vendeur à un autre et, en échange soit d'une histoire qui n'a pas d'égal soit de son chant lui-même qu'il répète, il obtiendra : des bijoux, des graines salées, des sucreries, des clous, des épingles ou des aiguilles et du poison. Dans d'autres contes, probablement par souci de réduction ou tout simplement par oubli, le conteur ne nous narre pas l'acquisition de ces objets. L'oiseau les a tout simplement avec lui. Il se met à voleter au-dessus de la maison ou directement au-dessus des personnages croisés dans la rue ou dans un champ. Il demande à sa sœur d'ouvrir son tablier et lui jettera de l'or, des bijoux, de belles robes, des sucreries, des gâteaux... La punition de la marâtre est bien différente de celle des versions européennes où celle-ci est généralement écrasée par une meule ou la roue d'un moulin. L'oiseau lui demande de fermer les yeux et d'ouvrir la bouche : ce sont des épingles, des clous, du poison et parfois des épingles empoisonnées qui la tueront. Dans trois contes (un conte palestinien et les deux contes égyptiens), le père est également tué.

L'oiseau reste généralement oiseau, sauf dans le conte palestinien où il redevient enfant et vit avec son père et sa sœur.

Nous terminons l'étude de ce premier conte-type par quelques remarques. Si nous sommes d'accord avec Nicole Belmont, Jean-Noël Pelen (Pelen, 1993) ou Paul Sébillot

(Sébillot, 1881) qui parlent de contes pour enfants, notamment en ce qui concerne ce conte, nous ne pensons pas, comme Belmont, que les personnages principaux soient le père et le garçon, les femmes servant uniquement de médiatrices : l'une dans la cuisson du garçon, l'autre amenant le repas à son père. Si les récits montrent d'abord la méchanceté de la marâtre et la violence du meurtre couplée à celle du cannibalisme, ils soulignent également la relation entre frères et sœurs dans les contes. La sœur est plus qu'une médiatrice : elle décide d'elle-même dans les contes arabes du sort de son frère, aucun être surnaturel ne la guide dans sa décision de collecter et d'enterrer les os. Par ailleurs, la sœur libanaise va plus loin dans son rôle puisque c'est elle-même qui décide de l'animal dans lequel sera transformé son frère. Elle ressemble en cela à de nombreuses héroïnes de notre corpus qui prennent elles-mêmes leur destin en main, sans attendre d'intervention de la part des hommes ou des êtres surnaturels.

Par ailleurs, il nous est difficile d'affirmer avec Thompson que les versions recueillies hors d'Europe sont sporadiques et sont le fait de colons ou de voyageurs. Au vu du nombre de versions recueillies dans le monde arabe (sans oublier que la collecte n'a pas été réalisée comme en Europe et qu'il est donc possible que de nombreuses versions n'aient pas été recensées) et de leur quasi-uniformité, à la fois dans les motifs et dans le titre même du conte qui diffère des versions européennes, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une tradition ancrée dans le monde arabe, qu'elle soit parvenue d'Europe ou non. Son absence toutefois autour du bassin méditerranéen européen, de la Grèce du moins, soulève de nombreuses questions quant à la circulation de ce conte de l'Occident à l'Orient.

La réincarnation du garçon sous forme de plante (l'arbre, la pastèque) puis sous forme d'un oiseau prend certainement, à notre avis, racine dans le mythe d'Isis et d'Osiris. Nous ne pouvons dire, sans une étude monographique vaste de ce conte-type, si le mythe a traversé les frontières pour donner naissance au conte en Europe qui, à son tour, est retourné en Orient ou si le conte est né en Orient puis a été transporté en Occident. En tout cas, ce qui nous paraît sûr, c'est que quand Thompson ou Belgrader affirmaient que le conte était européen et que peu de versions avaient été recueillies hors de l'Europe, ils n'étaient pas au courant des versions recensées par la suite dans le monde arabe et n'avaient pas non plus vu le rapport évident avec le mythe d'Osiris. Cela peut aujourd'hui apporter d'importantes modifications à l'analyse et à l'étude de ce conte.

La deuxième remarque concerne les contes libanais en particulier. Comme nous l'avons déjà signalé, l'originalité de nos contes tient, entre autres, à leur complexité. Ils reprennent certes des motifs, des thèmes, voire des types de contes internationaux, mais la façon dont ils sont présentés par les conteurs les rend difficilement classables ce qui nous a

amené à nous interroger sur les limites du classement international. Il n'est donc pas rare qu'un seul conte rassemble à lui seul deux ou trois types de contes ainsi que des motifs venant d'autres contes. Les deux versions libanaises de *L'oiseau vert* que nous avons présentées ne dérogent pas à la règle. Alors que dans les autres pays, européens ou arabes, le conte-type *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé* est présenté comme un conte à part entière, il est au Liban, l'épilogue d'un autre conte : celui de *Blanche-Neige* dans la version SS29 de Samia Salloum, celui de *Petit frère, petite sœur* dans la version de Holtmeier. Nous tenons à préciser que les deux contes-types formant chacun de ces deux contes libanais n'ont pas été simplement collés l'un à l'autre, mais qu'il s'agit bien d'un conte dans le conte, selon le procédé du récit-cadre et de l'enchâssement : en effet, l'oiseau et son chant présents dans *L'oiseau vert* seront réutilisés par le conteur dans le dénouement du deuxième conte. Ainsi, contrairement aux autres versions, après la distribution des récompenses et des châtiments, le conteur ne tue ni la marâtre ni le père et après avoir raconté l'histoire du garçon, nous passons à un conte d'héroïnes puisque ce sont les sœurs qui deviendront les héroïnes de la suite du conte.

VIII.3.1. Quelques remarques sur les contes avec héroïnes

Dans les deux versions libanaises de l'Oiseau vert, c'est donc au tour de la sœur de devenir l'héroïne du conte. La version de Samia Salloum (SS29) sera étudiée dans la partie suivante concernant *Blanche-Neige* et ses sœurs. Nous revenons ici à la version d'Holtmeier et, plus généralement, sur quelques contes avec héroïnes de notre corpus³⁷.

Dans le récit de Holtmeier, la jeune fille Yamēmé est mariée après la transformation de son frère en oiseau et elle l'emmène avec elle, dans sa nouvelle demeure. Yamēmé veut d'ailleurs dire « colombe », comme si par une sorte de métonymie narrative, elle était devenue son frère. L'oiseau dans ce conte sert de support à des symbolisations variées : d'un côté, il représente l'organe de petit garçon, de l'autre la pureté de la jeune fille.

Elle continue à nourrir son frère-oiseau tous les jours. Son mari, quelque temps après leur mariage, la prévient de son départ en voyage. Elle reste donc désormais seule avec sa belle-famille et notamment les cousines germaines de son époux. N'oublions pas que selon la

³⁷ Voir le chapitre 6.

tradition arabe, c'est l'une d'elles qui aurait du épouser le mari de Yamēmé, la nouvelle héroïne du conte. Désirant se venger d'elle, elles l'emmènent à déjeuner un jour et lui tendent un piège en couvrant un puits d'une natte. Yamēmé tombe dedans et est abandonnée là par les cousines. C'est grâce à son frère, l'oiseau qui vole au dessus du puits en chantant – et nous retrouvons ici le chant de l'oiseau, sous forme rimée, qui manquait au début de cette version du conte, qu'elle sera retrouvée. Il se plaint de ne plus manger les meilleurs aliments que sa sœur avait l'habitude de lui offrir. Le mari, grâce à l'oiseau, comprend alors ce qui se passe et trouve son épouse dans le puits. Pour punir ses cousines, il utilise une vengeance récurrente dans les contes du Liban³⁸ : des os de ses cousines, il construira une échelle qui permettra, dans le cas présent, à son épouse de monter sur le toit pour nourrir son frère.

On remarque le traitement différent qui est fait, dans ce même conte, des os. Dans un cas, les os du frère sont rassemblés précieusement avant leur résurrection en oiseau, dans l'autre, les os sont assemblés sous forme d'échelle sur laquelle l'héroïne marche pour monter voir son frère.

Plusieurs des motifs constituant le départ de l'héroïne dans ce conte trouvent une résonance particulière dans le reste de notre corpus.

Ainsi, nous retrouvons la même scène, du frère-animal (volatile dans l'un, faon dans l'autre) et de sa sœur dans un autre conte de notre corpus : *Sett Bdūr, sœur des quarante*. Par ailleurs, dans un troisième conte du corpus : *Farīṭ Rummān*, c'est également un animal, un chat, (mais non le frère de l'héroïne) qui alertera le prince sur sa présence.

La transformation du frère-animal dans le corpus libanais diffère du conte-type *Petit frère et petite sœur* (KHM n°11) qui traite du même thème: dans ce conte des frères Grimm, un frère et une sœur sont seuls dans la forêt. Le frère a très soif mais à chaque fois qu'il veut boire à une source d'eau, celle-ci lui dit qu'il se transformera en animal. Il ne peut plus se retenir et boit à une source d'eau qui le transforme en chevreuil. Il accompagnera sa sœur ainsi tout le long du conte.

Dans nos versions libanaises, la transformation se fait d'une part grâce à la résurrection des os du garçon en oiseau dans *L'oiseau vert* que nous avons déjà détaillé et d'autre part, dans le second conte, *Sett Bdūr, sœur des quarante* (SS5), à cause d'une plante maléfique : la mauve qui a poussé sur le corps d'un ogre tué. Dans ce conte, les quarante ogres, frères adoptifs de la jeune fille, sont transformés en ânes suite à leur ingestion de la plante qui a poussé sur la tombe de l'ogre. C'est l'héroïne qui choisira, comme dans la version

³⁸ Voir chapitre 5

de *L'Oiseau vert*, lequel de ces frères sera changé en faon. Dans ces trois contes, le frère animal accompagnera sa sœur dans sa quête. Dans les contes du Liban, les frères-animaux resteront toujours animaux et ne reprennent pas leur forme initiale.

Arrivées chez le prince avec leur frère-animal (oiseau ou faon), les héroïnes vont subir chez leur époux une persécution caractérisée par l'épisode de la fiancée substituée.

Une fois l'héroïne arrivée au palais, avec son frère l'oiseau ou le faon, le prince, son époux, doit s'absenter. La fille subit alors la deuxième persécution, dans la maison de son époux. Ce sont généralement, comme dans *Gousse d'Aïl*, les cousines du prince qui, jalouses, lui tendent un piège en la faisant tomber dans un puits pour que l'une d'elles prenne sa place auprès du prince. Dans *Farīt Rummān*, c'est sa belle-mère qui l'enferme dans le *tannūr*³⁹ pour la remplacer par sa demi-sœur laide. Dans tous les cas, l'héroïne est enfermée et substituée. C'est toujours un animal qui l'aidera à se sauver en révélant sa présence. Par ailleurs, les révélations de cet animal sont toujours rythmées et rimées en libanais, comme l'est la chanson de l'oiseau vert. Dans le conte de Holtmeier, l'oiseau se plaint de la nourriture qu'il est obligé de manger depuis que sa sœur ne le nourrit plus des meilleurs graines parce qu'elle est enfermée dans son puits. Dans le conte de Salloum (SS5), le faon qui essaie d'amener tous les jours à sa sœur des miettes de pain pour la maintenir en vie, se rappelle des jours meilleurs où elle était traitée comme une princesse : « Ma sœurette, ô Sett Bdūr, après que ta nourriture a été des graines de sésames décortiquées, elle devient les miettes d'un *tannūr* » [en libanais : *yā ḥaytī ya Sett Bdūr, /ba'd mā kān aklīk semsom maqšūr/ šār aklīk mfāfīl 'an l- tannūr*]. Les deux épisodes sont assez proches et laissent penser à une adaptation dans l'une des deux versions. Dans le dernier conte, il ne s'agit plus de nourriture, mais le chat de l'héroïne est le seul à savoir que la personne dans le palanquin n'est pas celle que l'on croit, mais la sœur laide et méchante. Il dit alors : « Les cheveux bouclettes sont devenus des cheveux moitié d'or et moitié d'argent, miaou, miaaaaou ! La fille aux cheveux d'or est accroupie dans le *tannūr* et la fille aux pénis d'ânes est montée à cheval » [en libanais : *Emm ša'r eddahab bet- tannūr ṭābbé/ w-emm zbābīr el-ḥamīr 'ala l-ḥél rēkbé.*]

³⁹ Voir glossaire, en annexe.

VIII.3.2. Transpositions de contes européens au Liban : l'exemple de Blanche-Neige.

Notre conte *L'Oiseau vert* (SS29) se compose, nous l'avons dit, d'une version de *Blanche-Neige*, conte européen bien connu notamment grâce à son adaptation par Walt Disney. C'est la version de Blanche-Neige des frères Grimm qui est l'une des plus connues dans le monde. Pourtant, elle apparaît bien avant le recueil allemand dans le *Pentamerone* de Basile en 1634, *La Schiavotella*. Depuis, Blanche-Neige n'a pas arrêté de s'enrichir et de s'étendre géographiquement en Europe d'abord, puis dans quelques autres versions en Asie Mineure, Afrique, Amérique et Océanie (Jones 12). Thompson relève que ce conte apparaît sans grandes variations de l'Irlande à l'Asie mineure et jusqu'en Afrique Centrale (Thompson 124). El-Shamy dans sa typologie des contes arabes (H. M. El-Shamy) recense majoritairement des versions en Afrique du Nord notamment en Egypte, au Maroc, en Tunisie, en Lybie ou encore en Algérie. Rares sont les versions trouvées au Proche ou Moyen-Orient : on en recense en Palestine, en Irak ou au Qatar. Or, lors notre collecte, nous nous sommes rendue compte que des versions de *Blanche-Neige* font partie de la tradition orale libanaise et s'éloignent légèrement des versions européennes connues. Elles sont pourtant inconnues de la majorité des Libanais. Nous résumerons les versions libanaises, recueillies en 2007 par nous-même et par Samia Salloum pour comparer ces versions aux éléments constants dans les versions recueillies en Europe et plus particulièrement celle des frères Grimm et voir quelles ont été les transpositions de ce conte européen au Liban.

Sur la centaine de contes recueillis à travers toutes les régions du Liban, nous présentons deux versions différentes du conte-type 709 *Blanche-Neige*.

Ces deux versions sont composées d'alliages de différents contes-types ou du moins de motifs de différents contes-types, même si les épisodes centraux les plus nombreux sont des épisodes du conte de *Blanche-Neige*. La différence est surtout notable dans les épisodes introductifs. L'une d'elles, comme nous l'avons dit, *L'Oiseau vert*, relate la suite des aventures de la sœur du garçon transformé en oiseau, tandis que l'autre est intitulée *Le Tonnerre Jaune* (SS48). Ces deux titres, peut-être fournis par la collectrice, éclairent les épisodes introductifs du conte et non leur suite, épisode de *Blanche-Neige*. *L'Oiseau vert* commence donc par le conte-type 720 *Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé*, emprunte ensuite quelques motifs au 327 *Les enfants abandonnés dans la forêt* pour développer enfin le

conte-type 709, celui de Blanche-Neige. *Le Tonnerre Jaune* commence par le conte-type 621 *The louse-skin*, avant de continuer avec le 709.

Jones dans son étude (Jones, 1990) sur de nombreuses versions de Blanche-Neige dans le monde arrive à la conclusion que ce conte-type, contrairement à ce qu'affirment Aarne et Thomson, est formé de 9 épisodes. On remarque que les deux versions libanaises suivent à quelques exceptions près la structure typologique (constituée d'épisodes signifiants) décrite par Jones. Dans le tableau ci-dessous, les deux versions libanaises ainsi que la version des Grimm sont comparées.

	Blanche-Neige (Grimm)	L'oiseau vert	Le tonnerre jaune
1-Origine : conception et situation familiale	Souhait de la mère : fille née aussi blanche que la neige, les lèvres aussi rouges que le sang et les cheveux aussi noirs que l'ébène. Belle-mère narcissique.	La belle-mère déteste la fille. Episode introductif, plus généralement, composé du AT720.	Le père marie sa fille de force avec un être étrange. Episode introductif constitué du AT621.
2- Jalousie	Jalouse de la beauté de Blanche-Neige, plus belle qu'elle selon son miroir.	Elle veut avoir l'argent pour elle seule. Elle veut se débarrasser de la fille.	X
3- Expulsion	Le chasseur doit tuer la fille. Il a pitié d'elle, la laisse s'enfuir. Il tue un animal à la place.	Elle demande au père de choisir entre elle ou sa fille. Il emmène sa fille dans la forêt et l'abandonne. Motifs du AT327.	Il s'agit plutôt d'une fuite de la jeune mariée à cause du cannibalisme de son époux.
4- Adoption	Elle est adoptée par 7 nains. Elle s'occupe du ménage et de la cuisine.	Elle est adoptée par 40 nains. Elle s'occupe du ménage et de la cuisine.	Elle est adoptée par 40 voleurs. Elle s'occupe du ménage et de la cuisine.
5-Jalousie renouvelée	La reine apprend, par son miroir, que Blanche-Neige est toujours en vie.	X	X

	Elle se déguise pour la tuer.		
6- Mort	La troisième fois, elle réussit. Blanche-Neige est morte en croquant une pomme empoisonnée.	Un os dans la plante du pied.	Un os dans la plante du pied.
7- Exhibition	Les 7 nains la mettent dans un cercueil en verre.	Un cercueil en verre sur le dos d'une chamelle.	Un cercueil en verre placé sous un arbre dans la forêt.
8- Résurrection	Le prince qui la voit en tombe amoureux. Il l'emmène. En partant, ils trébuchent et le trognon de pomme sort du gosier de Blanche-Neige.	Ressuscitée par la reine, mère du prince.	Ressuscitée par la reine, mère du prince.
9-Résolution	Punition de la belle-mère qui doit danser dans des souliers chauffés à blanc jusqu'à ce que mort s'ensuive. Mariage.	Punition de la belle-mère, morte sur le bûcher. Mariage et réconciliation avec le père.	Mariage.

Certaines variantes se dessinent déjà dans les versions libanaises par rapport à la version des frères Grimm ou même à une grande majorité des versions de ce conte. Le point central du conte qui est la jalousie est absent des versions libanaises. La rivalité au sujet de la beauté, caractéristique du conte de Blanche-Neige, n'existe pas entre les filles et leur mère ou belle-mère libanaises. Pourtant, ce motif souvent représenté par un miroir ou tout autre symbole circulaire, existe dans le monde arabe. El-Shamy, signale parmi ses motifs des contes arabes l'existence du miroir magique, il a également recueilli des versions africaines où la lune remplace le miroir.

Nous remarquons d'emblée que les épisodes introductifs sont différents. C'est un fait souvent noté par les folkloristes : l'épisode introductif est le plus exposé au changement. Dans la mesure où les étapes les plus marquantes constituant un conte, donc celles les mieux retenues par les conteurs, sont rarement placées dans l'épisode introductif, les conteurs ont à leur disposition une variété de motifs « introductifs » qui pourront amener le héros ou l'héroïne à la même situation, dans les étapes suivantes.

Nous détaillons les différentes caractéristiques de nos deux versions libanaises :

I- Les héroïnes :

Blanche-Neige s'appelle donc Ḥānom ou Lūlaba au Liban. Il est plutôt rare que les conteurs au Liban donnent un nom à leurs héros. Ḥānom est le féminin de Ḥān (dirigeant) et c'est un terme essentiellement utilisé par les Turcs après avoir vu le jour dans les langues mongoles. Sous l'empire ottoman, il est employé dans les pays sous pouvoir ottoman, comme le Liban. Contrairement à Blanche-Neige, ces prénoms n'éclairent en rien les caractéristiques physiques des héroïnes. Les caractéristiques de Blanche-Neige, bien connues, blanche comme la neige, rouge comme le sang, noire comme l'ébène qui donnent d'ailleurs son nom au type sont absentes des contes libanais. La neige étant moins fréquente au Liban et plus généralement dans le monde arabe qu'en Allemagne, les particularités liées au prénom et à la naissance de Blanche-Neige ne sont pas reprises ni remplacées par des équivalents locaux. Les héroïnes ne se distinguent finalement pas tellement des autres héroïnes libanaises. On nous apprend simplement, dans les deux contes, que l'héroïne est la plus belle fille que le prince eut jamais vue, comme la majorité des héroïnes ou des futures épouses de prince dans les contes merveilleux libanais.

II- Le départ :

Ces jeunes héroïnes, comme Blanche-Neige vont être éloignées, expulsées du domicile parental. C'est à ce niveau que les différences entre ces versions ici présentées et les versions européennes sont les plus évidentes. Si la rivalité entre la fille et sa mère ou plus généralement sa belle-mère sur le sujet de la beauté est un élément constant de ce conte-type, il semble occulté dans les versions libanaises. Le personnage de la marâtre méchante est bien présent dans *L'oiseau vert*. C'est, comme dans la Blanche-Neige des Grimm, elle qui cause l'éloignement de l'héroïne. Toutefois, il n'est pas fait mention de la jalousie entre les deux femmes. La belle-mère, gourmande, égoïste et cupide, tue le garçon et souhaite se débarrasser de la fille pour que celle-ci ne la dénonce pas. Par ailleurs, elle veut tout l'argent donné par l'oiseau pour elle-même. Toutefois, la jalousie est sous-entendue nous semble-t-il quand la belle-mère demande au père de choisir entre elle-même ou sa fille.

La mère de Ḥānom, la deuxième héroïne est absente. On apprend juste que le roi a plusieurs épouses, l'une d'elles est certainement la mère de Ḥānom, fille unique du roi. Nous ne savons rien des relations qu'entretient Ḥānom avec sa mère ou ses belles-mères.

L'âge des filles n'est pas mentionné et rien n'indique, au moment où celles-ci quittent la maison, si elles ont passé la puberté ou non. La version des Grimm nous indique que ce n'est que quand Blanche-Neige eut sept ans que sa marâtre commença à ressentir de la jalousie à son égard.

Curieusement, l'épisode de la marâtre jalouse de sa belle-fille qui surpassait en beauté son aînée se retrouve dans deux contes-types différents, recueillis auprès des mêmes conteuses. Dans l'un, il s'agit d'un épisode du conte de la mauvaise et de la gentille fille recueilli au Liban sous le titre *Farīṭ Rummān* (SS3). La belle-mère questionne son miroir magique pour savoir qui des deux jeunes filles est la plus belle. Suite à sa réponse, la belle-mère envoie sa belle-fille chez l'ogresse pour s'en débarrasser. C'est ici que le conte bifurque et prend du conte de la gentille et de la mauvaise fille. Il présente peu de changements par rapport à la version-type de ce conte, mise à part la version introductive qui est donc un épisode de Blanche-Neige. Le conte, scindé en deux parties, relate dans la première l'expérience de la gentille fille, et celle de la méchante fille dans la deuxième partie. Ce qui nous paraît particulièrement intéressant dans ce conte qui a ses origines dans le Proche-Orient, est qu'il ne s'arrête pas là comme la majorité de ses versions. La version que nous avons recueillie, comme dans une grande partie des versions recueillies en France, présente une alliance avec le T510A *Cendrillon*. « Vu la fréquence de l'alliance avec le T510A, nous avons introduit la mention de ce fait en fin de la décomposition en éléments, elle se rencontre dans neuf versions ». (Delarue et Tenèze 1997, p.199)

Le second conte dont l'épisode introductif revient sur la jalousie au sujet de la beauté et du désir de la belle-mère de se débarrasser de sa belle-fille car elle attirait plus les regards est une version du conte-type 380 *Raiponce*. Dans ces deux derniers contes, la tradition orale libanaise fait le rapprochement entre le sort des deux héroïnes persécutées puisqu'elles portent le même prénom *Farīṭ* ou *Furūṭ Rummān* qui désigne l'action d'égrainer les grenades.

III- Le père :

Dans *L'Oiseau vert*, c'est donc le père qui est chargé de se débarrasser de sa propre fille. C'est un être faible. Il est soumis à sa nouvelle femme et ne réussit pas à protéger sa fille. Il a les caractéristiques du père effacé, dominé par son épouse, des enfants perdus dans la forêt, Jeannot et Margot, Hansel et Gretel. Il est d'ailleurs frappant que la conteuse fasse le rapprochement entre les deux pères et utilise cet épisode du conte-type 327 pour narrer l'abandon de Hānom dans la forêt par son père. Incapable de prendre une décision, il obéit à

sa femme en éloignant sa fille mais il n'est pas capable de la tuer. Il se déleste de ses responsabilités de père et s'en remet à Dieu pour protéger son enfant.

Dans le second conte, au contraire, le père est présent et joue un rôle primordial dans le départ de sa fille. En l'absence de relation mère/fille dans ce conte, c'est la relation père/fille qui met cette dernière en danger. Le père se trouve ainsi obligé de donner sa fille à celui qui trouve la réponse à sa devinette, il s'agit du Tonnerre Jaune, dont on ne connaît pas grand-chose, mis à part que c'est un être fabuleux, capable de voler et de se transformer et qui plus est, est cannibale. Le père échoue là aussi dans la protection de sa fille. Cela renforce l'image de la fille capable de se sauver elle-même telle que véhiculée par les contes de notre corpus. Nous avons déjà dit dans la présentation de notre corpus le rôle primordial qu'avait la fille au sein d'une famille dans nos contes. Par ailleurs, c'est toujours elle qui, comme dans *L'Oiseau vert* ou les versions des enfants perdus dans la forêt, sauve ses plus jeunes frères et sœurs.

IV- La forêt :

Le père abandonne sa fille dans la forêt dans *L'Oiseau vert* tandis que le lieu où s'échappe Hānom n'est pas mentionné. La forêt n'est pas, à notre avis, un lieu commun dans les contes arabes. En effet, quand les conteurs évoquent un lieu où leurs héros sont en danger ou en tout cas un lieu hostile, il s'agit plus fréquemment d'un lieu désertique, d'une étendue sauvage comme nous l'avons déjà dit. Toutefois, l'abandon de Hānom par son père est un épisode de l'abandon des enfants dans la forêt qui est très fréquent dans de nombreux contes libanais soit qu'il serve d'introduction à d'autres contes-types soit qu'il soit développé en tant que tel, comme dans *Zāhi et Zāhya*, les Hansel et Gretel libanais. Cet épisode, conté par plusieurs conteurs dans plusieurs circonstances et régions, connaît très peu de variantes et dans tous les cas, les enfants sont abandonnés ou vont se promener toujours dans une forêt. Il s'agit d'un emprunt culturel bien ancré au Liban.

Les jeunes filles se dirigent alors vers un lieu qui leur semble rassurant notamment grâce à la lumière dans la grotte, seul espoir qui leur reste dans ce lieu où elles se sentent seules et abandonnées. Pendant un certain temps, elles seront mises à l'écart de la société pour y revenir transformées.

V- Les frères adoptifs :

Dans leur fuite et leur espoir de connaître une autre famille que la leur, les jeunes filles rencontrent des êtres, en marge de la société, habitant une grotte dans les deux contes. Des nains dans le cas de Lūlaba, des voleurs pour Ḥānom.

Les nains,- « ces hommes en miniature » (Bettelheim 1976, p.314)- sont bons envers la jeune fille, à la fois dans la version allemande et dans la version libanaise. Nous ne savons rien d'eux ni de leurs occupations dans la version libanaise. Personnages étranges, parfois bons, parfois mauvais, ils sont surtout fréquents dans le folklore nord-européen. Leur présence dans notre corpus est rare : elle se réduit à ce seul conte et nous fait dire qu'il s'agit là d'un emprunt, probablement de la version bien connue des Grimm.

Les voleurs, frères adoptifs de Lūlaba, quant à eux, également personnages en marge de la société, sont bons avec l'héroïne. Nous ne savons rien non plus de leurs occupations, mis à part, qu'ils partent, comme les nains, toute la journée. Nous les retrouvons majoritairement dans les versions méditerranéennes de l'Europe méridionale (Grèce, Turquie, Italie), transfert qui nous semble plus probable que celui qui concerne l'Europe du Nord.

Ils sont au nombre de 40. Ce chiffre n'existe pas dans les versions européennes qui privilégient le chiffre sept, mais il est fréquent au Liban ou dans le monde arabe. Toutefois, dans sa liste des motifs les plus répandus de ce conte-type dans le monde arabe, El-Shamy ne mentionne que le chiffre sept et il s'agit souvent de nains. Le motif des 40 frères qui gardent le lieu alors que c'est le dernier qui trouve la jeune femme est ancré dans la tradition arabe. Un texte en arabe recueilli au 19^{ème} siècle en Asie mineure évoque déjà ce passage dans une version de Blanche-Neige où l'héroïne s'appelle Marietta (Carnoy et Nicolaïdès 1889).

Ce chiffre 40 très fréquent dans notre corpus de contes collectés, symboliserait la fin d'une épreuve et l'achèvement de la maturité. En effet, les jeunes filles, contrairement aux versions européennes, vivent cachées dans la grotte pendant 40 jours avant d'être découvertes et adoptées par leurs frères. C'est à ce moment-là que le motif du sang fait son apparition. La jeune fille, à la demande de ses frères adoptifs, se fait une entaille au doigt de sorte qu'ils puissent tous mélanger leur sang et devenir frères. Cette méthode est nécessaire dans les pays orientaux où une fille célibataire ne peut rester seule dans une maison – ou une grotte – avec des hommes. Ils doivent donc trouver un moyen – ici le mélange de sang – de devenir frères et sœur, pour que son séjour avec eux soit licite. Dans d'autres contes, la même problématique se pose aux héros masculins. Ils doivent se faire adopter par l'ogresse et ses propres enfants

pour que celle-ci puisse l'aider. Pour cela, il deviendra non plus un frère de sang mais un frère de lait, un fils et un frère adoptif, ayant tété le même sein que les autres enfants.

Une fois les tâches ménagères (cuisine, ménage) accomplies, les filles sont prêtes à se marier. Dans de nombreux contes libanais, l'héroïne doit d'abord faire ses preuves dans la cuisine et la maison avant de revenir dans le monde humain pour y trouver un époux. Pour Jones (Jones 1990, p. 51), ces tâches domestiques montrent les efforts de l'héroïne pour remplir le rôle social qui lui est désigné par la société. Elle est en train d'apprendre, de s'initier aux tâches qu'elle doit accomplir pour devenir un adulte compétent. D'ailleurs, si elle se cache au début, c'est qu'elle n'est pas tout à fait sûre de ses compétences. Dans certaines versions, le durée n'est pas précisé, elle se cache une fois les premières tâches effectuées puis se montre assez rapidement à ses hôtes involontaires. Au Liban, le chiffre quarante revient et c'est donc au quarantième jour, une fois que ses compétences sont reconnues et qu'elle est devenue une maîtresse de maison confirmée qu'elle est découverte.

Cet épisode n'est donc pas représentatif de ce conte-type et caractérise la majorité des héroïnes des contes merveilleux libanais. On peut le rapprocher de notre version du conte-type 451 *La petite fille qui cherche ses frères* (SS5) qui reprend exactement les mêmes éléments depuis le départ de l'héroïne de la maison familiale à sa rencontre avec le prince. Le passage dans la grotte avec les 40 ogres est tout à fait identique aux épreuves subies par Blanche-Neige. En effet, la fille, à la recherche de ses frères, arrive dans une grotte où vivent 40 ogres. Elle s'y cachera pendant 40 jours tout en prenant soin de nettoyer, laver et préparer à manger pour ses hôtes mystérieux. Pour Thompson, ce conte-type est européen et selon lui aucune version n'avait été rapportée hors de l'Europe (Thompson 1977, p.111). C'est pourtant un épisode du conte, présentant des analogies, du moins en Orient, avec le conte de *Blanche-Neige* qui nous permettra d'expliquer certains motifs mystérieux de nos versions de *Blanche-Neige*.

VI- La mort :

C'est dans ce nouvel environnement que l'héroïne subira une nouvelle épreuve plus violente puisqu'elle sera tuée. Contrairement aux autres versions connues de Blanche-Neige, l'arme du crime n'est pas liée à un accessoire féminin. Puisque la jalousie au sujet de la beauté entre la mère et sa fille n'est pas le point central des versions libanaises, ce n'est pas la mère ou son envoyé qui revient tuer la jeune fille. Il n'est donc pas question de lacet, ni de

peigne et encore moins de pomme empoisonnée. C'est à ce niveau surtout, à notre avis, que les versions libanaises se démarquent complètement de la versions internationale bien connue.

L'héroïne dans la grotte, comme dans de nombreuses versions libanaises où cet épisode existe, est tuée par un personnage extérieur qui lui veut du mal. Ses frères adoptifs, qu'ils soient nains, voleurs ou ogres, ne réussissent pas à la protéger, tout comme son père auparavant. Or, si cela est assez clair dans *Le Tonnerre Jaune* ou même *Sett Bdūr, la sœur des quarante*, la mort de l'héroïne dans *L'Oiseau vert* demeure bien mystérieuse. Dans nos deux versions de Blanche-Neige, c'est l'os d'un animal qui se plantera dans le pied de la fille qui balaye la grotte, provoquant la léthargie. Dans *L'oiseau vert*, il nous semble que cet épisode est raccourci par la conteuse. Un auditeur ou un lecteur non avisé pourrait difficilement comprendre la raison pour laquelle un mouton, ramené par les frères pour être cuisiné par la jeune fille, causerait sa mort :

Ils lui apportèrent de la viande pour qu'elle la leur cuisine. Elle la cuisina et ils la mangèrent. Pendant qu'elle balayait la terre, un os lui entra dans la plante du pied. Elle s'évanouit. Ils la crurent morte et la pleurèrent.

Or, une explication, fort plausible vu sa récurrence nous est fournie par Emmanuel Cosquin (Cosquin, 1922). Il relève cet épisode dans des contes indiens recueillis dans le Dekkan : ce même thème de la fille qui retrouve ses frères et habite parmi eux tout en leur préparant à manger se retrouve, comme au Liban, dans plusieurs contes-types. Cela n'est pas si étonnant au regard de l'analogie entre ces contes : ici et là une fille quitte son domicile parental, arrive dans un lieu inconnu où elle se fait adopter par des frères (dans le conte 451 ce sont ses vrais frères), elle commet une erreur : elle ne partage pas sa nourriture avec un chat qui se trouve dans la grotte. En conséquence, deux suites s'offrent aux auditeurs : soit l'héroïne tombe en léthargie, soit ce sont ses frères qui sont transformés en animaux. L'épisode tel que recueilli par Cosquin est présent dans nos deux contes, en plusieurs motifs. D'abord, l'erreur commise par l'héroïne. Quand celle-ci est découverte par ses frères, ils lui confient un chat (plus rarement un chien ou un perroquet) en lui conseillant de bien lui donner la moitié de tout ce qu'elle mange. En balayant, elle trouve un pois-chiche (ou une fève ou tout autre aliment) et refuse de le partager avec le chat. Celui-ci, de colère, éteint le feu en urinant dessus. Nous retrouvons ce motif dans *Sett Bdūr*. Le feu étant éteint, elle ne peut plus préparer la cuisine pour ses frères, elle regarde alors à l'extérieur et trouve au loin une fumée. Elle s'en va chez les voisins pour chercher des braises. Dans notre version, ce sont des humains qui les lui donnent, dans d'autres versions, le voisin est un ogre ou une ogresse qui lui donnera des braises et la suivra chez elle à cause de la traînée de cendres. Dans la version

libanaise, il n'est pas question d'indices (cendres, sang) permettant à l'ogre de la suivre mais d'un serpent mystérieux. Ce serpent, n'ayant pas vraiment de rôle précis dans le conte, est étrange : nous pensons qu'il pourrait s'agir d'une image interprétée par la conteuse, confondant ainsi la traînée de cendres suivie par l'ogre et le serpent qui deviendra par la suite un ogre « étranger ».

Une fois que l'ogre étranger trouve le domicile de la fille, il se met à sucer tous les jours un peu du sang du doigt de l'héroïne comme dans *Sett Bdūr* jusqu'à ce qu'il l'épuise, permettant aux frères de l'héroïne de se douter de ce qui se passe. Ils tuent alors l'ogre étranger et délivrent leur sœur. Du corps de l'ogre enterré, poussera une mauve (du persil ou du romarin, un arbre fruitier en fonction des versions) qui, mangé par les frères les transformera en animaux, épisode détaillé précédemment.

Dans les versions de Blanche-Neige et c'est là un épisode appelé par Cosquin « La griffe du Râkhshasa », nous venant d'Inde, (Cosquin 174-196), l'ogre laisse – intentionnellement ou accidentellement – une des ses griffes dans la maison. Cette griffe pénétrera dans une partie du corps de la fille qui tombera en léthargie.

Dans nos versions libanaises, le premier mari de Ḥānom, reviendra l'importuner, déguisé en mouton. Il est tué par les frères, puis cuisiné par l'héroïne. Quand les frères finissent de le manger, un de ses os jetés au sol pénétrera dans le pied de l'héroïne pour la tuer. C'est également un os de mouton dans le deuxième conte qui tuera l'héroïne. La griffe du Râkhshasa (ogre) est devenue, au Liban, un os de mouton. Cette griffe, cet os, deviendront — ou font penser à — l'épingle qui, dans d'autres versions, est enfoncée dans le crâne de l'héroïne pour la faire tomber en léthargie. L'épingle elle-même deviendra un peigne (notamment dans les versions de Blanche-Neige européennes). Dans tous les cas, c'est un objet provenant de l'extérieur, de quelqu'un qui lui veut du mal.

VII- L'exhibition du corps :

Une fois rentrés, les frères adoptifs, comme dans la version allemande, ne supportent pas l'idée d'enterrer leur sœur. Après l'avoir pleurée, ils la mettent dans un cercueil en verre. Les nains, comme dans les versions arabes, mettent le cercueil sur le dos d'une chamelle et lui demandent de s'en aller. Les voleurs quant à eux et il s'agit là certainement d'un emprunt la mettent dans un cercueil en verre sous un arbre dans la forêt.

VIII- La résurrection :

C'est à ce moment-là qu'apparaît le prince-chasseur, figure indienne par excellence, dans les deux versions. Le chasseur dans l'inconscient symbolise le protecteur, le sauveur (Bettelheim 1976, p. 309). C'est lui qui, attiré par la beauté de cette fille l'emmène avec lui. Elle devient sa proie. D'ailleurs, dans de nombreux contes du folklore libanais, quand le roi envoie ses fils à la recherche d'une gazelle vivante ou d'une proie qu'ils doivent amener de son plein gré, c'est métaphoriquement, une épouse qu'il sous-entend.

Contrairement à la version allemande, mais comme dans la version corse présentée par Tenèze (Delarue et Tenèze 1997), la jeune fille ne se réveille pas tout de suite. Le prince la cache dans une chambre et c'est lui qui commence à dépérir. Comme si le séjour de l'héroïne dans un monde parallèle ainsi que les épreuves nécessaires à sa maturité et à son passage à l'âge adulte ne suffisaient pas, les conteurs libanais lui font subir une dernière épreuve. L'héroïne est découverte par la mère du prince qui veut l'enterrer réellement pour délivrer son fils. C'est accidentellement, comme dans toutes les versions de ce conte, que l'os (la pomme, l'épingle, etc.) est enlevé et l'héroïne ressuscitée.

Ce conte, dans toutes ses versions, correspond aux différents types de crises qu'une femme traverse et se propose de l'assister : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte. Dans nos contes, l'enfance se déroule dans le domicile parental, l'adolescence dans l'intermonde, chez les ogres généralement et l'âge adulte chez le prince. Le premier cycle de persécution de l'héroïne apparaît, en fonction des versions, alors qu'elle est encore au domicile de ses parents ou lors de son passage transitoire chez ses frères adoptifs comme dans les versions libanaises. Le second acte de persécution correspond à l'âge du mariage et illustre la transition entre l'adolescence et l'âge adulte

Mais, si nous retrouvons une grande partie des étapes décrites par Jones concernant le conte-type 709 dans les versions libanaises, il apparaît que l'élément central du conte, celui par lequel il est décrit dans les catalogues raisonnés est manquant. Malgré les quelques épisodes absents de nos versions ainsi que certains motifs différents, non décrits notamment par la typologie d'Aarne et Thompson ou El-Shamy pour les contes arabes, les versions libanaises suivent la structure générique du conte-type ce qui en fait des versions du conte-type 709. Nous pouvons donc affirmer qu'il s'agit bien des sœurs libanaises de *Blanche-Neige*, de nombreuses constantes en témoignent. Ainsi, le partage des tâches est toujours présent, même si on ne nous dit pas ce que vont faire les voleurs ou les nains à l'extérieur de

leur grotte, il est du ressort de la femme, de l'héroïne du conte de s'occuper des tâches ménagères. Cette répartition du travail est explicite au début du conte où le père vaque à ses occupations alors que la belle-mère balaie et fait à manger et l'héroïne reproduit par là le schéma parental décrit dans l'épisode introductif. Ensuite, l'adoption de l'héroïne par ses frères, qu'ils soient nains, voleurs, ogres ou djinns, lui permet, dans cette nouvelle maison d'atteindre la maturité à travers la cuisine ou le ménage. Ce sont les premiers pas de l'héroïne vers la socialisation puis le mariage. La mort symbolique de l'héroïne, le sommeil léthargique est également une constante de ce conte-type. Mais, les versions libanaises nous montrent également l'autre côté du couple : le prince doit lui aussi être prêt à accepter son passage à l'âge adulte et à la sexualité. Dans un premier temps, il cache la jeune femme au regard de ses parents et de ses proches, il n'est pas prêt à étaler au grand jour son amour pour elle. Tout comme avant lui, la fille s'était cachée pendant quarante jours, temps nécessaire pour qu'elle se sente prête. C'est la mère, dans les deux versions libanaises, parfois la sœur comme dans certaines versions européennes, qui découvre la jeune fille. Il nous semble qu'apparaît ici un autre problème, occulté dans la version des Grimm, auquel est affrontée la jeune femme à marier. En effet, la mère de son futur époux souhaite enterrer celle qui va lui ravir son fils et l'éloigner d'elle. Quand elle découvre que son fils, sachant que la jeune fille est réveillée, souhaite l'épouser malgré tout, elle s'y oppose. La méfiance envers la belle-fille ne s'arrête pas là, la mère du prince attend de vérifier que l'histoire que cette dernière raconte est vraie avant d'accepter leur union. C'est ici que l'oiseau, frère de l'héroïne transformé dans la première partie du conte *L'Oiseau vert* refait surface, non oublié par le conteur. C'est grâce à lui et à la conversation qu'il a avec sa sœur que la belle-mère qui les entend apprend son histoire. Dans cet épisode final, l'héroïne raconte souvent son histoire à la belle-mère. Raconter son histoire à voix haute, résumer qui elle est et d'où elle est arrivée, lui permet de dépasser ses problèmes et d'être acceptée par les autres.

Les relations entre belles-mères et belles-filles sont un thème assez important et bien développé parmi les contes que nous avons collectés. Cette relation semble être plus primordiale et plus préoccupante, peut-être même socialement plus acceptable que les relations difficiles entre une mère et sa fille ce qui pourrait expliquer pourquoi ce thème est occulté dans nos versions ici présentées.

Alors que la version des Grimm est la version la plus connue de *Blanche-Neige*, ce dont témoigne le nombre important de versions collectées qui sont influencées par les Grimm, la tradition orale libanaise nous montre qu'il existe des versions autres de ce conte-type, arrivées par un biais différent de celui des versions littéraires écrites ou des recueils des

Grimm. D'après les comparaisons entre des motifs fréquents dans différentes versions, il nous paraît que, mis à part les nains, les versions libanaises sont plutôt plus proches des versions méditerranéennes ou du sud de l'Europe.

Nous remarquons donc encore une fois, à travers l'étude principalement du conte *L'Oiseau vert*, composé de deux contes-types que nous venons de décrire l'extrême habileté des conteurs libanais qui jonglent avec des thèmes et des épisodes de contes-types différents pour créer de nouveaux contes. Ils intercalent, juxtaposent des épisodes qui finissent par être repris par les conteurs du pays créant ainsi une particularité régionale. De plus, nous avons dit que notre corpus était composé de contes provenant d'influences diverses, orientales, européennes et méditerranéennes et ne pouvait être qu'un sous-ensemble régional. Le conte de *L'Oiseau vert* en est un bel exemple : il mélange à la fois un conte bien ancré dans le monde arabe et inspiré du mythe d'Osiris avec un conte aux racines européennes, adapté par les conteurs à leur environnement. Il est donc vrai que les contes de notre corpus ont un ancrage dans la tradition arabe mais il existe également une porosité avec les contes européens formant une sorte d'inculturation du conte européen dans l'héritage arabe et libanais.

Conclusion

L'objet de cette thèse était d'explorer le conte libanais et sa transmission dans son contexte culturel. Notre travail a montré l'existence d'une littérature orale encore traditionnelle au Liban même si elle est en voie de disparition. Il a de même pointé l'intérêt de mener des études sur ce corpus encore méconnu.

À travers une étude des données et l'analyse des contes de notre corpus, nous avons abouti, d'une part, à des considérations d'ordre méthodologique concernant surtout la recherche sur le terrain et la traduction des contes, d'autre part, à des réflexions portant sur les résultats de l'analyse de la performance des conteurs et des thématiques de nos contes.

La première partie, centrée sur la performance et l'oralité, a été menée suivant un point de vue théorique orienté sur la performance des conteurs. Cette théorie de la littérature orale accorde une importance particulière à l'agent délivrant le message : le conteur. C'est pourquoi notre méthodologie de collecte a pris en compte ce dernier. Nous avons sélectionné des conteurs aux profils variés : conteurs passifs, conteurs actifs, conteurs occasionnels. Chacun d'eux avait sa manière de se remémorer un conte et de le livrer. Nous avons interrogé des femmes, des hommes, des personnes âgées mais aussi les plus jeunes. Nous avons rencontré des personnes appartenant à des catégories socioprofessionnelles différentes. Cela nous a montré que tout le monde peut conter au sein du groupe. La narration n'est pas réservée à une certaine catégorie de personnes ni à un genre. De plus, il n'y a aucune restriction en ce qui concerne les lieux ou l'heure du contage. D'autre part, les contes réservés aux femmes ou aux hommes n'existent pas même si nous avons pu remarquer que les contes sur la maternité ou les contes pour enfants sont préférés par les femmes. De plus, il est important de tenir compte de la réalité du terrain et du pays où la collecte a lieu. Au Liban, la diversité des conteurs permet de collecter des contes parmi les nombreuses communautés qui s'y côtoient pour obtenir un corpus complet et cohérent. Enfin, si notre collecte ne nous a pas permis de filmer nos conteurs, nous pensons qu'il est possible de le faire discrètement dorénavant car les appareils sont de plus en plus petits et performants.

L'entretien avec les conteurs est nécessaire : il permet de mieux situer le contexte dans lequel le conte est narré et apporte des éléments de réponse quant à l'étude de la transmission et de la performance des conteurs. Chaque conteur a son propre style oral rendu plus vivant grâce à des variations paralinguistiques telles que la gestuelle, les bruitages ou les intonations. De plus, il faut que la consigne du collecteur soit la moins directive et inductive possible, quitte à trier les documents collectés après la collecte plutôt que de conditionner celle-ci en restreignant les domaines de narration.

Une seconde problématique découle des études centrées sur la performance : comment rendre l'oralité dans un texte écrit ? Les intonations, la gestuelle, les expressions faciales mais aussi l'interaction avec l'auditoire et les commentaires métanarratifs des conteurs font partie intégrante d'une séance de contage. L'absence de ces éléments dans les recueils de contes dénature l'événement oral. Aussi les choix faits lors d'une transcription ou d'une traduction doivent-ils tenir compte du style oral des conteurs. C'est pourquoi nous avons choisi de restituer les textes dans leur intégralité prenant ainsi le parti de considérer chacun d'entre eux comme un message unique. Ce « message », comme nous l'avons dit, a été produit dans un contexte culturel particulier que nous avons dû, du mieux possible, restituer également. Chaque texte devient ainsi inséparable du conteur qui l'a produit. Nous en déduisons qu'il ne faut pas considérer l'oral comme un sous-produit de l'écrit tout comme la traduction de notre corpus oral ne doit pas être considérée comme une simple restitution de l'oral. Il faut envisager les corpus écrits comme un produit autre à part entière. Néanmoins ceux-ci doivent être, à notre avis, accompagnés d'un document sonore ou visuel. Il permet aux non-arabophones de se faire une idée au moins de la tonalité, du contexte et de la gestuelle du conteur et permet aux arabophones de revivre le moment du contage et d'avoir le texte dans le parler arabe utilisé. La traduction doit constamment jongler entre la langue du conteur et la langue de réception : s'il faut veiller à rendre visibles la majorité des messages, il importe néanmoins que le texte de réception soit lisible.

Il faudrait ajouter ici que le folkloriste doit également être ethnographe car une connaissance préalable de la société concernée, de sa langue comme de ses valeurs, est nécessaire pour bien comprendre tous les récits et parfois les sous-entendus. Les conteurs ne ressentent pas le besoin d'expliquer ou de décrire longuement des actions et des situations avec lesquelles leur auditoire est familier. Notre rôle a donc été d'insérer le plus de notes possibles pour expliquer ces situations au lecteur étranger à la culture et à la langue libanaises. C'est ce que nous avons fait dans notre corpus présenté en annexe : nous ne nous sommes pas contentée de restituer l'oral, nous avons documenté et annoté nos contes et les avons accompagnés d'un glossaire qui permettra, nous l'espérons, à un lecteur non familier avec la culture libanaise de saisir une part importante des nuances.

La deuxième partie est essentiellement comparatiste. Pour mettre en parallèle les contes du Liban entre eux d'abord, ensuite avec les corpus « orientaux » de l'Inde à la Syrie ou la Palestine, et méditerranéens, notamment le grec et pour finir avec des thématiques supposées européennes, nous sommes partie des approches folkloristes. Celles-ci ne

pouvaient servir toutefois que de point de départ, les particularités des contes de notre corpus s'étant révélées difficilement compatibles avec les classements internationaux. D'autre part, nous avons joint à l'étude folkloriste une approche structuraliste pour permettre de dégager les éléments constants des particularités régionales ou locales.

Les contes voyagent, nous l'avons vu, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. Lorsqu'une société les reprend, elle les adapte à sa propre vision du monde et à sa culture. C'est ce qui explique à la fois leur universalité et leur infinie variété. L'intérêt du comparatisme nous a permis ici de faire ressortir la spécificité de la culture libanaise telle qu'elle transparaît à travers les contes de notre corpus. Ainsi, la présence importante des contes sociaux ou des contes sur le désir de maternité montre le côté peut-être un peu plus traditionnel et l'inquiétude de la société libanaise quant à sa descendance et aux liens qu'entretiennent en son sein les membres d'une même famille.

La religion est, elle aussi, un élément important à prendre en compte lors de l'étude du conte du Liban. Les éléments religieux seront souvent présents et la rencontre avec les conteurs ainsi que le contexte permet de mieux les étudier à la lueur de ce que nous connaissons du conteur. Toutefois, ces éléments ne se sont pas révélés assez discriminants pour que l'on puisse parler de corpus musulman ou chrétien et même si les contes de notre corpus ont été collectés dans des communautés différentes, celles-ci partagent les mêmes inquiétudes et la même vision de la société dans laquelle elles vivent.

Par ailleurs, le conte du Liban a des spécificités qui ont été mises en valeur notamment grâce à leur comparaison avec la typologie internationale. Ces spécificités sont le reflet de la composition de la société elle-même. Les contes sont en effet tellement enchevêtrés qu'il est presque impossible de les classer. Des contes considérés comme une entité à part entière par les folkloristes sont, en réalité, dans les contes de notre corpus, imbriqués dans d'autres contes. Nos conteurs ne se contentent pas en effet de « coller » des contes-types les uns après les autres, peut-être dans le but de rallonger la séance de contage, ils les imbriquent au contraire les uns dans les autres, un peu à la manière des récits-cadres. Des thématiques qui sont considérées comme européennes se retrouvent mêlées à des thématiques orientales à la manière de la société libanaise multiconfessionnelle et multiculturelle, à la croisée de plusieurs zones d'interférence.

Cette spécificité et la difficulté de faire entrer les contes de notre corpus dans les systèmes de classement occidental nous montrent la nécessité de réfléchir à un autre système qui ne soit pas aussi euro-péo-centré d'où l'intérêt de mener des collectes nationales plus vastes.

Nous voyons plusieurs contributions de notre recherche. D'une part, grâce à la collecte et à la traduction, nous pourrions enrichir les archives nationales avec un travail méthodique, si un jour celles-ci existent, comme dans d'autres pays. D'autre part, comme nous l'avons dit, nous posons les bases d'une analyse et d'une définition du conte libanais, bases qui ne demanderont qu'à être consolidées et élargies par davantage de recherches et de discussions. Plus généralement, nous contribuons à la fois à l'application d'une méthodologie de collecte, d'un modèle de traduction des contes en dialecte libanais et d'une méthodologie d'analyse.

Nous ne prétendons certes pas avoir résolu toutes les problématiques concernant le conte au Liban. Il s'agit plutôt d'une invitation à la discussion et à des développements dans d'autres domaines. Ainsi, la transcription de nos contes en libanais n'a pu être faite dans le cadre de cette recherche. Nous avons signalé que le libanais dialectal s'écrivant difficilement sans avoir recours à l'arabe littéraire, le meilleur moyen de réaliser cette transcription était l'alphabet phonétique international. Cette transcription utile aux ethnolinguistes sera certainement réalisée pour de futures recherches. Ensuite, nos contes n'ayant été traduits qu'en français pour être présentés dans cette thèse, gagneraient également à être transcrits en arabe, d'une part pour une plus large diffusion au Liban et dans le monde arabe, et d'autre part, dans une visée éducative possible. En effet, le rôle pédagogique de la littérature orale n'est plus à souligner : elle enseigne par l'exemple les avantages d'un bon comportement notamment dans les contes miroirs où deux héros, l'un bon et l'autre méchant, suivent le même parcours, ils ne sont pas sanctionnés de la même manière. Également, nos contes sociaux apprennent au couple quel rôle, selon la société libanaise, doit avoir une femme au sein du foyer et surtout ils apprennent au célibataire que ce ne sont que les femmes « de bonne famille » qui font les bonnes épouses. Ces visions, passéistes, l'ont été pour un certain état de la société, elles sont à nuancer aujourd'hui. Mais au-delà des riches enseignements que porte en lui chacun de nos contes, il en est un qui nous semble nécessaire : dans notre corpus, il n'y a pas de conte musulman ou de conte chrétien, il y a un syncrétisme des religions dans certains contes et cette leçon du vivre-ensemble justifierait à elle seule l'inscription des contes, à notre avis, dans les programmes scolaires libanais.

Dans une approche ethnologique, les contes véhiculent des traditions nationales ou régionales. Ils permettent également le développement de l'imaginaire et l'incitation à se faire soi-même créateur de conte (production d'écrits, performance...) et enfin, ils permettent le développement d'un sentiment d'appartenance commune indépendamment de l'appartenance communautaire (par conséquent, d'une certaine manière, une formation civique) et le partage d'un fonds imaginaire commun par les enfants d'une même communauté nationale (intérêt

pour la cohésion sociale).

Il convient, d'autre part, de souligner que nos analyses ont été faites grâce à un corpus de 90 contes, réalisé à partir de la collecte auprès de conteurs des principales communautés dans le pays libanais. Il est certain qu'une collecte plus vaste et qu'un plus grand nombre de données seront nécessaires pour corroborer nos hypothèses. Ainsi, toutes les communautés religieuses n'ont pas été rencontrées. De même, il existe des communautés importantes au Liban qui ne partagent pas le même bagage culturel : la communauté kurde et la communauté arménienne, pour la simple raison qu'elles sont de récente intégration dans le pays. Il nous semble qu'il serait intéressant de voir si ces communautés ont adapté leurs contes à la culture libanaise et de quelle manière. Les mêmes questions pourraient se poser pour la communauté palestinienne.

D'autre part, nous aurions souhaité avoir un échantillon plus fourni qui prenne en compte la gestuelle. Il aurait été intéressant de comparer les différentes versions d'un même conte de notre corpus pour étudier la gestuelle et essayer de dégager des gestes communs, s'ils existent, voir en quoi ils pourraient éventuellement définir un style libanais et constituer un moyen mnémotechnique aidant les conteurs à se remémorer leurs contes.

Ces derniers points montrent la nécessité d'organiser, sans plus attendre, une vaste collecte au niveau national, compte tenu du recul de cette tradition. Non seulement la collecte est nécessaire pour les archives culturelles ou pour étayer nos premières hypothèses et conclusions, mais – nous l'avons déjà signalé – elle est essentielle pour établir un catalogue national ou une édition critique des contes du Liban, car le seul catalogue de contes arabes de Hasan El-Shamy recense très peu de recueils libanais.

Pour finir, nous avons constaté que la littérature orale libanaise existe encore de manière traditionnelle. Mais elle côtoie aujourd'hui les nouveaux conteurs qui sont de plus en plus nombreux au Liban. Certains se retrouvent lors des festivals du conte tels que ceux de la Madrassa du Conte, d'autres, comme Sarah Qassir, content à la télévision notamment lors du ramadan. Il nous semble qu'il serait intéressant de rencontrer ces nouveaux conteurs et de comparer leur performance avec celle des conteurs de notre corpus. La langue et le style seraient-ils les mêmes ? La gestuelle sera-t-elle la même ? Les thématiques seront-elles traitées différemment, de façon peut-être plus moderne face à un public qui change tous les jours et qui est de plus en plus jeune. De nombreuses questions qui, nous l'espérons, pourront être approfondies dans nos travaux futurs.

Bibliographie

Contes

- Al-Bustani, Karam. *Hikāyāt Lubnāniyya*. Beyrouth: Nazir Abboud, 1961.
- Amrouche, Taos. *Le Grain magique. Contes, poèmes et proverbes de Kabylie*. Paris: La découverte/Poche, [1966] 1996.
- Ashliman, D.L. *Mother Killed me, Father Ate me: Folktales of Aarne-Thompson-Uther type 720*. 2007. <<http://www.pitt.edu/~dash/type0720.html#juniper>>.
- Assaf, Ursula et Yussuf Assaf. *Märchen aus dem Libanon*. Düsseldorf: Köln, 1978.
- Carnoy, Henri et Jean Nicolaïdès. *Traditions populaires de l'Asie Mineure*. Paris: Maisonneuve et Leclerc, 1889.
- Castell, Claudette et Coulomb, Nicole. *La Barque qui allait sur l'eau et sur la terre: Marcel Volpilière conteur du Mont Lozère*. Carcassonne: Garae/Hésiode, 1986.
- Darwiche, Jihad. *La Fille de l'ogre*. Paris: L'harmattan, 1993.
- Dulac, M.H. «Contes arabes en dialecte de la Haute-Egypte.» *Journal asiatique* (1885): 5-38.
- El-Shamy, Hasan. *Tales Arab Women Tell*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Galland, Antoine (trad.). *Les Mille et une nuits*. Vol. I. Paris: GF Flammarion, 2004. III vols.
- Feghali, Michel et Joseph Feghali. *Contes, légendes et coutumes populaires du Liban*. Louvain: Université catholique de Louvain, Institut Orientaliste, 1978.
- . *Contes, légendes et coutumes populaires du Liban*. Louvain: Université catholique de Louvain, Institut Orientaliste, 1977.
- . *Contes, légendes et coutumes populaires du Liban*. Louvain: Université catholique de Louvain, Institut orientaliste, 1976.
- Féghali, Michel et Joseph Féghali. *Contes, légendes et coutumes populaires du Liban*. Vol. I. Louvain: Institut Orientalise de Louvain, 1978. III vols.
- Faraj, Fatouh Ahmed. *Al-qīṣaṣ al-ša'biyya fī al-dāḥaliyya (Les Contes populaires à Dakhaliyya)*. Le Caire: Office égyptien du livre, 1977.
- Gay-Para, Praline. *La Planteuse de cumin: contes du Liban*. Paris: L'Harmattan, 1989.
- Hamadi, Sabri et Salloum Daoud. *Al-qīṣaṣ al-ša'biyya al-'irāqiyya (Les contes populaires irakiens)*. Qatar: Centre du Patrimoine Populaire, 1988.
- Holtmeier, Aïda. *Contes du Mont Liban*. Paris: Editions des Silves, 2009.
- Kanaana, Sharif, Ibrahim Muhawi et Leïla Trad. de l'arabe et de l'anglais. Al-Masri. *Il était plusieurs fois...: contes populaires palestiniens*. Paris: Arcantère, 1997.
- Khawam, René. *Contes et légendes du Liban*. Paris: Fernand Nathan, 1962.
- Mollica, Carmela. *Contes du Mont Liban*. Beirut: Instituto Italiano Di Cultura, 1958.

- Oestrup, J. *Contes de Damas*. Leyde: Brill, 1897.
- Pineau, L. *Le Folk-Lore du Poitou*. Poitiers: Le Bouquiniste, 1977.
- Rimasson-Fertin, Natacha Ed. et trad. de l'allemand, Jacob Ed. Gimm et Wilhelm Ed. Grimm. *Contes pour les enfants et la maison*. II vols. Paris: Corti, 2009.
- Salloum, Samia. *Ḥakāya šāhida 'ala ḥaṭar al-tūrāt* (*Les contes: témoins de la disparition du patrimoine*). Beyrouth: Achtarout, 2010.
- Sébillot, Paul. *Littérature orale de la Haute-Bretagne*. Paris: Maisonneuve, 1881.

Catalogues raisonnés de contes

- Aarne, Antti et Stith Thompson. *The Types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- Angelopoulo, Anna. *Catalogue raisonné des contes grecs: types et versions AT 500-559*. *Archives Georges A. Mégas. Catalogue du conte grec 4*. Athènes: Secrétariat général à la jeunesse, 2004.
- Camarena, Julio et Maxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Gonzalez Sanz, 1995-2003.
- Angelopoulou, Anna et Aegli. Brouskou. *Catalogue raisonné du conte grec : types et versions AT 700-749*. *Archives Georges A. Mégas. Catalogue du conte grec. 2*. Athènes: Secrétariat général à la jeunesse. Paris. diff. Maisonneuve et Larose, 1995.
- Delarue, Paul et Marie-Louise (éd.) Tenèze. *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1997.
- . *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'Outre-Mer, Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*. Paris: Erasme, 1985.
- Eberhard, Wolfram et Pertev Naili Boratav. *Typen Türkischer Volksmärchen*. Wiesbaden: Steiner, 1953.
- El-Shamy, Hasan M. *Types of the Folktale in the Arab World, A Demographically Oriented Tale-Type index*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Ouvrages généraux

- Açvaghōṣa, Sûtrālamkāra, trad. du chinois Huber, Edouard. *Sutralamkara*. Paris, 1908.
- As-Sarisi, Omar. *Al-ḥikāya al-ša'biyya fī al-muḡtama' al-fīlasṭīnī : dirāsa wa nusūs* (*Le Conte populaire dans la société palestinienne: étude et textes*). Beyrouth: Al-

- Mu'assassa al-'arabiyya lil dirāsāt wal-našr, 1980.
- Babcock, Barbara. «The Story in the story: Metanarration in Folk Narrative.» Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance*. Waveland Press, 1977. 61-80.
- Bauman, Richard. *Story, performance and event*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Belmont, Nicole. *Poétique du conte*. Gallimard. Coll. Le langage des contes, 1999.
- Benjamin, Walter. *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- Benjamin, Walter. «Le Narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov.» Benjamin, Walter. *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 1991. 250-286.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fée*. Paris: Robert Laffont, 1976.
- Bettini, Lidia. *Contes féminins de la haute jézireh syrienne. Matériaux ethno-linguistiques d'un parler nomade oriental*. Florence: Quaderni di Semitistica, 2006.
- Chauvin, Victor. *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Vol. VII. Liège: Vaillant-Carmanne, 1903.
- . *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. Vol. VI. Liège: Vaillant-Carmanne, 1902.
- Cosquin, Emmanuel. *Les Contes indiens et l'occident*. Paris: Edouard Champion, 1922.
- Darwiche, Jihad. *Le Conte oriental: la tradition orale au Liban*. Aix-en-Provence: Edisud, 2001.
- Dollerup, Cay. *Tales and translation. The Grimm tales from Pan-Germanic Narratives to shared international fairytales*. Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- Ferdinand, J. *Proverbes populaires du Liban Sud*. 2 vols. Paris: Maisonneuve et Larose, 1981.
- Finnegan, Ruth. *Oral literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Garfinkel, Harold. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.
- Georges, Jean. *Le pouvoir des contes*. Paris: Tournai, Casterman, 1990.
- Goody, Jack. *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge U.P., 1977.
- Herzog, Thomas. «"Le Dernier conteur de Damas?"» Garcin, Jean-Claude. *Lectures du roman de Baybars*. Editions Parenthèses, 2003.
- Klat, Victor et Gladys Chami. *Mille et un proverbes libanais*. Beyrouth: Les librairies Antoine, 1968.
- Lacoste-Dujardin, Camille. *Contes de femmes et d'ogresses en Kabylie*. Paris: Karthala, 2010.
- Lord, Albert B. *The singer of tales*. Cambridge: Harvard U.P., 1960.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy*. Routledge, 2002.

- Roulon-Doko, Paulette. «Collecte, enquête, transcription.» Baumgardt, Ursula et Jean (éd.)
 Derive. *Littératures orales africaines*. Paris: Karthala, 2008.
- Rugh, William. *Arab Mass Media: Newspapers, Radio and Television in Arab Politics*.
 Greenwood publishing group, 2004.
- Thompson, Stith. *The Folktale*. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Von Sydow, Carl. *Selected papers on folklore*. Copenhagen, 1948.
- Zingerle, Ignaz and Joseph. *Kinder-und Hausmärchen*. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen
 Buchhandlung, 1852.
- Zumthor, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

Dictionnaires et encyclopédies

- Dozy, R.P.A. *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*. Amsterdam: Jean
 Müller, 1845.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences
 du langage*. Seuil, 1995.
- Heath, P. «Sīra Sha'biyya.» *Encyclopédie de l'Islam* (2012).
- MacDonald, D.B. et Ch. Pellat. «"Ghūl".» *Encyclopédie de l'Islam* (2012).
- MacDonald, D.B. et H. Massé. «"Djinn".» *Encyclopédie de l'Islam* (2012).
- Pellat, Ch, et al. «"Hikāya".» *Encyclopédie de l'Islam* (2012).
- Pentikäinen, Juha. «Tradition bearer.» McCormick, Charlie (éd.). *Folklore: an encyclopedia
 of belief, customs, tales, music and art*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010.
www.wordreference.com/enfr/hatch. 15 janvier 2013.

Thèses

- Al-Harbi, Saleh. *Le conte au Koweït (sous la direction de Claude Brémond)*. Thèse de
 doctorat: Paris: EHESS, 1995.
- Dérive, Jean. *Les Problèmes de traduction en langue écrite de la littérature orale vus à partir
 d'un exemple négro-africain*. Paris: Paris 3, 1972.
- Gay-Para, Praline. *Contes de la montagne libanaise: procédés stylistiques et signification/
 sous la direction de David Cohen*. Paris: Paris 3, 1985. Thèse.
- Patrini, Maria. *Le Conteur contemporain: une étude de la transmission et de la réception
 orales du conte en France*. Paris: Thèse EHESS, 1998.

Rouhana, Boutros. *La Narration orale: mode d'expression collective théâtrale, séance du Hakawati (Saida), séance de consolation (Nabatiyah) au Liban*. Université Sorbonne Nouvelle, thèse dactylographiée, 1984.

Vivian, Labrie. *La Tradition du conte populaire au Canada français: circonstances de la circulation et fonctionnement de la mémorisation*. Paris: Université Paris V-René Descartes, 1978. thèse dactylographiée.

Périodiques et articles

Al-Baydânî, Fâtima, et al. «La marâtre dans les contes merveilleux du Yémen.» *Chroniques Yéménites* 2010: 141-164.

Angelopoulo, Anna, et al. «Editorial.» *"Nommer/Classer les contes populaires"* *Cahiers de Littérature Orale* 2005: 9-26.

Angelopoulo, Anna et Josiane Bru. «Compte-rendu "Nommer/Classer les contes populaires. Journées d'étude".» *Rabaska: revue d'ethnologie de l'Amérique française* 2004, éd. Société québécoise d'ethnologie: 179-184.

Angelopoulo, Anna. «Fiancée exotique, fiancée-animal?» *Nommer/Classer les contes populaires. Cahiers de littérature orale* 57-58 (2005): 117-138.

Belgrader, Mikhaël. *Das Märchen von dem Machandelboom (KHM 47) : der märchentypus AT 720, my mother slew me, my father ate me*. Bern: Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (artes populares, 4), 1980.

Belmont, Nicole (numéro coordonné par). «Les Voies de la mémoire.» *Cahiers de Littérature orale* 43 (1998).

Belmont, Nicole. «Conte et enfance. À propos du conte Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé (T720).» *Cahiers de littérature orale* 33 (1993): 75-97.

—. «De la "belle forme orale" à la "pâleur du texte imprimé".» *Éditer des contes de tradition orale: pour qui? comment?* 2010, éd. Université Sainte-Anne.

—. «Lacunes, altérations, laspus dans le récit oral.» *Topique* 2.75 (2001): 171-182.

Biebuyck, Brunhilde. «À la recherche du conteur.» *Conteurs - Cahiers de littérature orale* 1982, éd. Langues'O: 195-214.

Boratav, P.N. «Les Noirs dans le folklore turc et le folklore des Noirs de Turquie (Notes).» *Journal de la Société des Africanistes* 28 (1958): 7-23.

Bornand, Sandra. «Histoire de contextes...Expériences en région songhay-zarma (Niger).» *Cahiers de Littérature Orale* 2008, éd. Langues'O.

- Bru, Josiane. «Le Repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi? Comment?» *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* 1999.
- Cachard, Valérie. «La Parole flottante ou le festival du conte.» 11 03 2010. *L'Orient le Jour*. 14 02 2012. <<http://www.lorientlejour.com/campus/article.php?id=316>>.
- Calame-Griaule, Geneviève. «Dites-le avec des gestes. Comment étudier la gestuelle des conteurs?» *Cahiers de Littérature Oraie* 2008, éd. Langues'O.
- Calame-Griaule, Geneviève. «La Recherche du sens en littérature orale.» *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe* 1990: 119-125.
- Choueiry Crow, Dolly. «The Weather and Orthodox Tradition.» *Word Magazine* (1991): 14-15.
- Christiansen, Reidar. «The Tale of the two travellers or the blinded man.» *FF communications* 24 (1916): 3-194.
- Dauphin-Tinturier, Anne-Marie. «Comment structurer un hypermédia pour étudier une oeuvre de littérature orale.» *Cahiers de Littérature Oraie* 2008, éd. Langues'O.
- Decourt, Nadine et Louali, Naïma. «Les procédés du contage du conte traditionnel au néocontage.» *Littérature Oraie Arabo-Berbère* 1990: 121-152.
- Dégh, Linda et Andrew Vazsonyi. «The Memorata and the Proto-Memorata.» *The Journal of American Folklore* 1974, éd. American Foklore Society: 225-239.
- Dérive, Jean. «Une Collecte de littérature orale chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire): témoignage.» *Cahiers de Littérature Oraie* 2008, éd. Langues'O.
- Fabre, D. «La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage.» *L'Homme* XXVI (3).99 (1986): 7-40.
- Fabre, Daniel et Jacques Lacroix. «Récit, discours, texte: une conteuse en action.» *Annales, Via Domitia* 1979, éd. Université Toulouse le Mirail.
- Galand-Pernet, Paulette. «Conte, communication, linguistique. Le point sur une recherche.» *Littérature orale arabo-berbère* 1982: 33-52.
- . «Signaux démarcatifs dans "la fille-gazelle".» *Littérature orale arabo-berbère* 1973-1974, éd. CNRS/EHESS: 53-98.
- Görög, Veronika. «Qui conte en France aujourd'hui? Les nouveaux conteurs.» *Cahiers de Littérature Oraie* (1982): 95-116.
- Greimas, A.J. «Conditions d'une sémiotique du monde naturel.» *Langages* 1968: 3-35.
- Guiscafrè, Jaume. «"La Fille de la rose". Une proposition de classification.» *Cahiers de littérature orale* N°57-58 2005, éd. Langues'O.
- Hakim, C. «Le dramaturge Libanais Roger 'Assaf.» 2006. *Le Soir d'Algérie*. 2012.

- <<http://www.lesoiralgerie.com/articles/2006/06/08/article.php?sid=39467&cid=16>>.
- Horn, Katalin. «L'arbre secourable dans le conte populaire allemand.» *Ethnologie française* 4.4 (1974): 333-348.
- Jones, Steven Swann. *The New Comparative Method: structural and symbolic analysis of the allomotifs of "Snow White"*. Helsinki: Academia Scientiarum fennica, 1990.
- Gaidoz, Henri. «La réquisition d'amour et le symbolisme de la pomme.» *Ecole pratique des hautes études, section des sciences historiques et philologiques, Annuaire 1902* (1901): 5-33.
- Koechlin, B. «Techniques corporelles et leur notation symbolique.» *Langages* 1968: 36-47.
- Kouloughli, J.E. «Moyen Arabe et questions connexes.» s.d. *cle.ens-lyon.fr/arabe*. 13 04 2013. <http://cle.ens-lyon.fr/arabe/moyen-arabe-30544.kjsp?RH=CDL_ARA000000>.
- Lautman, Françoise et Lossignol, Simone. «Entre la sainteté et la légende. Entre l'art urbain et l'imagerie populaire: Geneviève de Brabant.» *Ethnologie française* 11.3 (1981): 247-250.
- Lévi-Strauss, Claude. «De la fidélité au texte.» *L'Homme* 27.101 (1987): 117-140.
- Markale, Jean. «Généalogie du conteur.» *Cahiers de Littérature Orale* 11 (1982): 117-122.
- Pelen, Jean-Noël. «La littérature enfantine en domaine occitan.» *Cahiers de littérature orale* 33 (1993): 17-53.
- «Rapport Final, Première réunion d'expert chargés de préparer le congrès culturel panafricain, 16-18 décembre 2002, Nairobi, Kenya.» 22 02 2012.
<http://ocpa.irmo.hr/resources/docs/Reunion_Conslutative_Congress_Culturel_Panafricain-fr.pdf>.
- Sandor, I. «Dramaturgy of tale-telling.» *Acta Ethnographica* 1967, éd. Académie des Sciences de Budapest .
- Zumthor, Paul. «Poésie et Vocalité au Moyen-Âge.» *Cahiers de littérature orale* 1994, éd. CNRS: 23-34.

Colloques et congrès

- Bauman, Richard (éd.). *Folklore, Cultural Performances and popular entertainments. A communication-centered handbook*. New York: Oxford U.P, 1992.
- Baumgardt, Ursula et Abdellah Bounfour. *Panorama des littératures africaines, état des lieux et perspectives*. Paris: L'Harmattan/Inalco, 1998.
- Calame-Griaule, Geneviève. «Introduction.» Calame-Griaule, Geneviève (éd.). *Le renouveau du conte= The revival of storytelling. Actes du colloque international, 21 au 24 février*

1989. Paris: Editions du centre national de la recherche scientifique, 1991. 11-15.
- Calame-Griaule, Geneviève. «Pour une étude des gestes narratifs.» *Langage et cultures africaines*. Éd. Geneviève Calame-Griaule. Paris: Maspéro, 1977. 303-358.
- Dundes, Alan. «Folktale studies and philology: Some points of view. C. W. von Sydow.» Dundes, Alan (éd.). *The Study of folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1965. 219-242.
- Fabre, D. «Langage des oiseaux, langage des garçons.» *110ème congrès des sociétés savantes, Anthropologie, ethnologie, Montpellier (1985)*: 155-158.
- Goody, Jack. «Oral culture.» Bauman, Richard (ed.). *Folklore, Cultural Performances and popular entertainments. A communication centered handbook*. New York: Oxford U.P, 1992. 12-20.
- Holbek, Bengt. «Variation and tale-type.» Gorog-Karady, Veronika. *D'un conte...à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*. Paris: CNRS, 1990. 471-483.
- Jansen, William Hugh. «A narrator: his repertoire in memory and in performance.» Juurikka, Tuula (éd.). *Folk narrative research: some papers presented at the VI congress for the international society for folk narrative research*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1976. 194-301.
- Jason, Heda. «Fluctuation in folk literature, the how and the why?» Gorog-Karady, Veronika (éd.). *D'un conte...à l'autre*. Paris: CNRS, 1990. 419-437.
- Meraklis, Michel. «Une autre version de la "Persinette".» *International congress for folk-narrative research in Athens, 1-9 sept 1964 : lectures and reports Athens*. Athènes: University of Athens, 1965. 300-303.
- Nagy, Olga. «Some types of comparative tale analysis.» *Le Conte. Pourquoi? Comment? : actes des journées d'études en littérature orale*. Paris: CNRS, 1984. 231-251.

Sites internet

- ISH/CREA. 20 02 2012. <<http://collectifconte.ish-lyon.cnrs.fr>>.
- 20 02 2012. <<http://aton.ttu.edu>>.
- UNESCO. unesco.org/culture. 30 Octobre 2011.
<<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00002>>.