



**La littérature de jeunesse de Mohammed Dib à la croisée de  
l'interculturel: Le cas de *L'Histoire du chat qui boude***

**The youth literature of Mohammed Dib at the crossroads of the  
intercultural: The case of *The Story of the sulking cat***

**Boukebbab Nadjat<sup>1</sup>**

Ecole Normale Supérieure Assia Djebbar Constantine | Algérie  
boukebbab.nadjat@ensc.dz

**Résumé:** Dib est l'un des écrivains algériens contemporains dont la production ne cesse d'interpeller les lecteurs. La découverte de ses œuvres de jeunesse qui ont été moins médiatisées, provoque un premier effet qui capte immédiatement l'attention du lecteur jeune et adulte. À travers cet article nous avons tenté de cerner la dimension interculturelle de l'album *L'Histoire du chat qui boude* en interpellant plusieurs approches : générique, intericonique, folklorique, mythologique et narrative. Notre travail a pour objectif de questionner d'une part, la mise en œuvre de ces combinaisons interculturelles et d'autre part, de proposer une interprétation de ce phénomène de circulations culturelles dans leur contexte de production.

**Mots-clés :** Iconotexte, Intéronicité, Interculturel, Récit accumulatif, Tradition orale.

**Abstract:** Dib is one of the contemporary Algerian writers whose production continues to appeal to readers. The discovery of his early works, which received less media coverage, has an initial effect that immediately captures the attention of young and adult readers. Through this article we have tried to identify the intercultural dimension of the album *L'Histoire du chat qui boude* by challenging several approaches: generic, intericonic, folkloric, mythological and narrative. Our work aims to question on the one hand, the implementation of these intercultural combinations and on the other hand, to propose an interpretation of this phenomenon of cultural circulations in their context of production.

**Keywords:** Iconotext, Intericonicity, Intercultural, Accumulative narrative, Oral tradition.



---

<sup>1</sup> Auteur correspondant : BOUKEBBAB Nadjat | boukebbab.nadjat@ensc.dz.

Mohammed Dib (1920-2003) est incontestablement l'un des écrivains algériens qui ont marqué la littérature algérienne contemporaine. Grand Prix de la Francophonie en 1994, cet écrivain ingénieux et prolifique au talent prodigieux, est l'un des pères fondateurs de la littérature algérienne et maghrébine de langue française. Via une écriture engagée, il fait son entrée dans la scène littéraire en publiant successivement "La grande maison" en 1952, "L'incendie" en 1954, et "Le métier à tisser" en 1957 ; une trilogie qui suffira à broser le tableau de la vie de l'Algérien marginalisé et noyé par la misère et les affres du colonialisme.

Son œuvre monumentale, est marquée par la diversité de l'expression littéraire, qui loin de se limiter à son bocage romanesque (Qui se souvient de la mer 1962, Habel 1977, Les terrasses d'Orsol 1985, etc.), s'est étendue au théâtre (Mille hurras pour une gueuse 1980), à la poésie (Ombres gardiennes 1961...etc), à la nouvelle (Le Talisman...etc) et à la littérature de jeunesse où nous recensons quatre œuvres. *Baba Fekrane* paru en 1959 aux éditions La Farandole, Paris et illustrée par Mireille Mialhe; *L'Histoire du chat qui boude*, à la genèse éditoriale très particulière, sortie en 1974 chez le même éditeur et illustrée par Bernard Domenger a fait l'objet d'une réédition par Messidor-La Farandole en 1980 et illustrée par Jean-Claude Luton puis Albin Michel Jeunesse en 2003 avec l'illustration du grand artiste Christophe Merlin (illustrateur, dessinateur et auteur de plusieurs bandes dessinées et carnets de voyage). *L'Hippopotame qui se trouvait vilain* est l'intitulé de la troisième œuvre de Dib destinée au jeune public, illustrée par Emmanuel Kerner et éditée par Albin Michel Jeunesse en 2001. Puis vient en dernière position *Salem et le sorcier* publiée en langue française par une maison d'édition marocaine Yomad à Rabat en l'an 2000 et illustrée par Alexis Logie. Cette dernière a fait l'objet d'une réédition bilingue (français-arabe): *Salem et le sorcier / Salim wasahîr* chez le même éditeur en 2003, illustrée par Virginie Soumagnac. Ainsi nous avons été surpris de noter que cette production pour la jeunesse n'apparaît pas dans de nombreuses bibliographies de Mohamed Dib; et qu'elle a été très peu étudiée. Compte tenu du matériel dont nous disposons, et de l'orientation de notre travail, cet article portera sur l'analyse de la dimension interculturelle de la troisième version de *L'Histoire du chat qui boude*. Vu son importance, cette œuvre fait partie de la liste officielle de 2018 des ouvrages de littérature de jeunesse exploités au cycle 2 en France. (<https://eduscol.education.fr/114/lectures-l-ecole-des-listes-de-referance>) où il figure sur la page 8 de la liste.

*L'Histoire du chat qui boude*, dans sa troisième version est une œuvre posthume de Mohammed Dib. Largement inspirée de la tradition orale, celle-ci nous a interpellés lors de sa découverte où nous avons été frappés par la symbiose du texte et de l'image qui donne lieu à une double narration fusionnelle et complémentaire. Feuilletter les pages de cette œuvre nous emmène dans des cultures lointaines et provoque chez le lecteur irrésistiblement une invitation au voyage. Celle-ci regorge un foisonnement culturel extraordinaire manifesté doublement par l'iconotexte. Le but de cet article est donc de savoir dans quelles mesures cette œuvre de jeunesse serait-elle une médiation interculturelle qui pourrait amener le jeune lecteur algérien à s'ouvrir à sa multiplicité culturelle. Dans notre réflexion nous retracerons tout d'abord la circonscription générique du corpus. Ensuite, il sera question de récupérer tous les apports de cette œuvre en matière identitaire et culturelle en passant par une approche intericonique puis le croisement du récit avec la littérature orale et la mythologie.

## 1. Positionnement générique

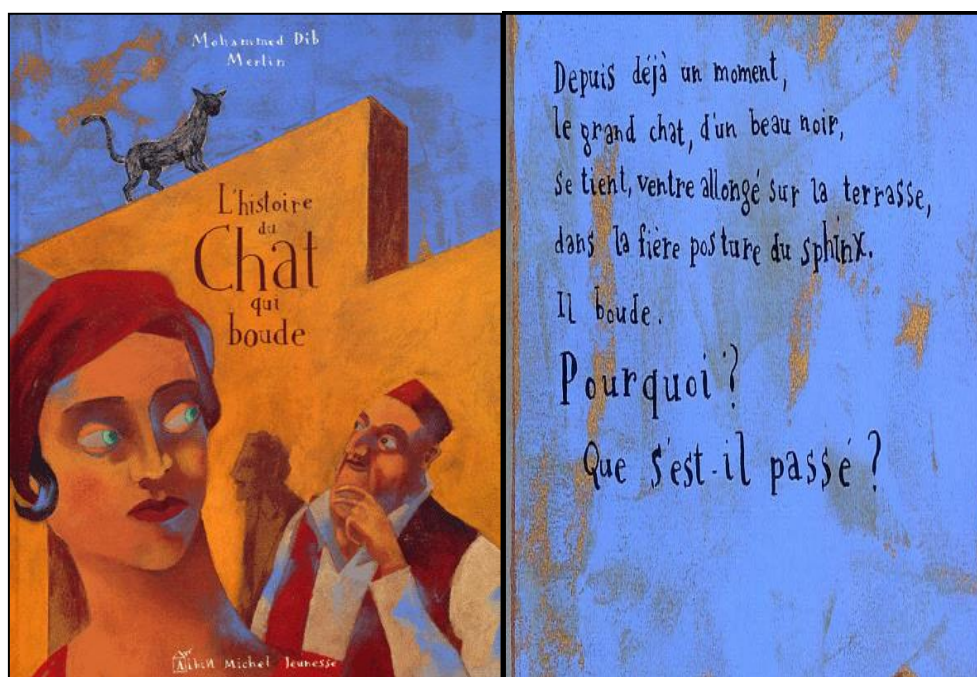
Il est évident pour le critique ou le lecteur d'identifier le genre auquel a recours l'écrivain suite à ce que Gérard Genette (1987 :68) appelle « le péri-texte éditorial », mais la tâche devient plus difficile quand nous faisons face à une œuvre qui n'apporte pas assez d'éclairage sur le genre choisi par l'auteur ou qui manifeste un éclatement générique. La reconnaissance du genre, communément mentionnée dans la première de couverture (roman, essai, nouvelle, conte, fable, etc.) conditionne le protocole de lecture du texte et permet d'établir un horizon d'attente chez le lecteur initié : nous ne lisons pas de la même manière un récit romanesque et un conte, par exemple. Cette reconnaissance conditionne surtout notre compréhension de la démarche qu'a épousée l'auteur lors de l'écriture de son récit, que nous évaluons dans son rapport à une tradition générique qu'il assume ou qu'il conteste.

De ce fait, cet « espace textuel » nommé « paratexte » constitue pour Gérard Genette (2002 :70) un appareil qui se présente comme un outil indispensable pour se situer, cerner la signification de l'œuvre et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant « un pacte de lecture » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ. Ces lieux qui accompagnent l'œuvre littéraire désignent: « L'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires tout ordre mais aussi illustrations et choix typographique, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire du diffuseur. » (Aron, Saint-Jacques, Viala, 2010 :432).

En fait, *L'Histoire du chat qui boude*, est une œuvre dont l'architecture est très particulière. Editée sous un format à l'italienne 26cmx34cm, le volume réduit de l'œuvre (32pages) nous a interpellés. Sur la première de couverture, où l'image domine, figure le nom de l'auteur Mohamed Did et de l'illustrateur Merlin suivis par le titre dont la disposition typographique non linéaire ne nous a pas laissés indifférents. Celle-ci met en grand plan le mot « chat » afin d'orienter le lecteur probablement vers le héros du récit. Le titre appréhende un caractère informatif/incitatif qui permet au lecteur de se situer par rapport au contenu du récit et sa découverte. Nous tenons à signaler la présence d'une figure de style au niveau du titre qui est la personnification (bouder est une attitude humaine qui consiste à exprimer le mécontentement à travers les expressions du visage). Le mammifère à la robe noire apparaît sur l'image, au second plan ; perché sur la terrasse ; il surplombe l'image d'un Vieux-père pensif et la maîtresse (l'un des personnages du récit repéré dans la page 25). Les deux personnages nous ont eux aussi interpellés. L'aspect vestimentaire de Vieux-père portant une chéchia et un gilet rouge et la maîtresse de maison dont les cheveux sont couverts par un foulard rouge nous renvoient directement à la culture arabe. Le mur à la couleur ocre est lui aussi révélateur d'une architecture typiquement arabe. Dès le départ, l'image laisse entrevoir le caractère culturel de l'œuvre qui nous plonge directement via l'environnement architectural et vestimentaire dans la culture arabo-maghrébine.

En l'absence de toute mention générique para textuelle nous étions dans l'obligation d'explorer l'intérieur de l'œuvre afin de nous situer par rapport au genre de celle-ci.

Figure 1: Première et quatrième de couverture de L'Histoire du chat qui boude de Mohammed Dib



La découverte de l'ouvrage s'est révélée exceptionnelle, dans la mesure où nous étions face à une production qui combine texte et image tout au long de l'ouvrage dans un rapport de complémentarité où certains éléments du récit non évoqués dans le texte sont repérés à travers l'image et vice versa. Graphie et iconographie se combinent dans une parfaite harmonie et complicité. Le texte quant à lui qui débute avec la description du chat, est orné de dialogues, d'interrogations et d'effets typographiques avec une disposition variée (en bas à gauche, haut centré, centré, en bas centré, etc). L'image fournie dans l'œuvre foisonne à travers de grandes planches couvrant le plus souvent la double page, dont le génie et la modernité de Christophe Merlin ont su créer un univers extrêmement vivant révélant un monde explicitement maghrébin loin de toute vision stéréotypée.

Par sa forme hybride, dans un dialogue bilatéral renouvelé entre texte et image, nous pouvons placer L'Histoire du chat qui boude dans le genre de L'Album en suivant la définition de Sophie Van der Linden: « L'album serait ainsi une forme d'expression présentant l'interaction de textes (qui peuvent être sous-jacents) et d'images (spatialement prépondérantes) au sein d'un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité de réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page. » (Van der Linden, 2006 : 87). Nous retenons de cette définition que le genre Album de jeunesse est étroitement lié la coprésence de deux modes d'expression, l'un graphique et l'autre iconographique, interagissant entre eux dans des rapports variés de redondance, d'opposition ou de complémentarité...etc. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il existe des exceptions où le texte est absent dans L'Album (Loup Noir d'Antoine Guillopé à titre d'exemple). En découvrant l'ouvrage, nous constatons que l'architecture de celui-ci est en parfaite correspondance avec la définition fournie par Sophie Van der Linden de l'Album. Dès la première double page, celle où Dib introduit une description du chat, Merlin dans un contexte iconographique harmonieux met en place tous les actants du récit à travers une série de planches très animées, où les protagonistes de l'histoire figurent parmi quantité de personnages ; une double page résumant par l'image, dans un contexte de désolation, toutes les conséquences du mensonge de Vieille-Mère. Merlin apporte sa touche personnelle,

en insérant dans ses planches des éléments de sa passion pour les voitures à la page 12. Le travail effectué sur celles-ci est en parfaite liaison avec le texte écrit par Dib dans un rapport de complémentarité.

Nous pouvons aussi dans ce sens évoquer la réflexion d'Alain Montandon (1990), dans son introduction à un volume rassemblant des contributions traitant des iconotextes, définis comme des œuvres nées de la collaboration entre plasticien (peintre, photographe etc.) et écrivain (qui peuvent d'ailleurs être une seule et même personne) où nous retrouvons aussi les mêmes critères repérés dans *L'Histoire du chat qui boude*. Alain Montandon note la spécificité de la lecture de telles œuvres : « Le genre de l'iconotexte génère des processus de lectures plurielles (...). Le va-et-vient entre les deux systèmes sémiologiques provoque transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre, avec des mécanismes de transfert multiples, des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles ou l'irréductibilité d'une différence, etc. Mais cette opposition n'en est pas véritablement une, car ce qui est en jeu c'est bien une absence, une béance entre le texte et l'image, béance qui est moteur même des effets iconotextuels ». (Montandon, 1990 : 9)

En fait, le jeune lecteur ne traite pas de la même manière, visuellement et cognitivement, du texte seul et une association texte/image. Confronté à une double culture, dans *L'Histoire du chat qui boude*, celle du texte et celle de l'image totalement hétérogènes de part les moyens d'expression et l'identité des composantes de chacune mais jumelés dans le même espace de l'œuvre ; le jeune lecteur mène une aventure particulière qui génère chez lui un mode de lectures plurielles lui permettant de cerner ce genre iconotextuel qu'il placera dans la catégorie des Albums de jeunesse. L'approche générique de l'œuvre de Dib nous a permis de prendre en compte les différences entre l'album en tant que genre à part entière et autres genres voisins tels que les contes illustrés où nous pouvons évoquer à titre d'exemple les différentes versions du conte d'Andersen: *Poucette*. Celui-ci, en dépit des illustrations figurant dans les différentes versions, peut-être lu indépendamment de l'image, contrairement à l'Album où nous assistons à une double narration fusionnelle où l'adjonction de l'image transforme totalement la lecture de cet iconotexte conditionnée par le rapport texte/image qu'il présente.

## **2. L'interconicité dans *L'Histoire du chat qui boude***

« Palimpseste des temps modernes » (Connan-Pintado, Gaiotti, Poulou, 2008 : 29) ; l'Album de jeunesse, par son double langage littéraire et visuel, scriptural et graphique, est l'espace de construction d'un nombre interminable d'univers artistiques et culturels. Ce livre d'enfance par excellence, apparaît comme un lieu de création inédit dont la conception va se matérialiser par de nombreux apports culturels et sociétaux au sein des ouvrages. Au même titre que les œuvres littéraires pour adultes, la littérature de jeunesse sous ses différents genres et expressions artistiques ne vient pas du néant. Elle est le fruit de croisements perpétuels s'appuyant sur des emprunts c'est-à-dire sur des références, des citations ou des allusions qu'elles soient textuelles ou iconographiques et crée par ce mouvement un jeu littéraire surprenant. L'album du XXI<sup>ème</sup> siècle, qui nous vient de l'ancienne tradition du livre illustré, s'est beaucoup transformé et continue à évoluer jusqu'à présent. Cette évolution s'est également incarnée par une prédominance de l'image dans les œuvres de jeunesse. En fait l'image fait sens au même titre que le récit, et donne lieu

comme dans les textes à des reprises d'images et de références picturales. « Le double lectorat »( Connan-Pintado, Gaiotti, Poulou, 2008 : 46) permet, dans ce contexte mouvant, d'entrelacer l'acte productif et la volonté de transmission culturelle où cette mise en relation iconotextuelle contribue fortement à la mise en place d'un espace réflexif sur la valeur et la dimension culturelle de l'œuvre de jeunesse. Certains auteurs deviennent de véritables passeurs de mémoire d'une génération à une autre. L'album, par sa double appartenance artistique, constitue un terrain fertile et propice à cette passation de culture. De par son hybridité, il permet la cohabitation d'œuvres anciennes et contemporaines aussi bien littéraires qu'artistiques.

C'est ce phénomène de cohabitation artistique dans l'œuvre *L'Histoire du chat* qui boude que nous allons interroger dans un premier temps. La manifestation de telle ou telle œuvre artistique dans une autre œuvre retrouve ses fondements dans le concept de l'intericonicité qui recouvre l'ensemble des phénomènes de circulation conscients ou inconscients, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques: « Nous ne sommes pas devant l'image comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes (...). Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. » (Didi-Huberman, 2002 : 39).

Le concept d'intericonicité retrouve son origine dans celui de l'intertextualité. Gérard Genette adapte ainsi le vocabulaire qu'il avait forgé autour de l'hypertextualité, à son nouvel objet d'études qui est les arts plastiques, où il parle de « pratiques hyperartistiques » (Genette, 1982 :178). Nous pouvons dans ce sens, par extension au concept d'hypertextualité comprendre que *les pratiques hyperartistiques* renvoient à toute pratique permettant d'unir une œuvre (un tableau) B (œuvre d'accueil) à une œuvre (un tableau) antérieure A (œuvre-source) au moyen d'une transformation ou d'une imitation. Rappelons que Dominique Château emprunte à Gérard Genette le concept de palimpseste afin de l'employer dans l'expression « palimpseste pictural », pour évoquer ce mouvement par lequel des tableaux qui, d'une façon ou d'une autre, renvoient à d'autres tableaux (Chateau, 1998 : 62). Omar Calabrese, spécialiste en sémiologie des arts, quant à lui, baptise en 1999, dans son ouvrage intitulé : *Comment lire une œuvre d'art*, cette pratique, sous le nom « d'intertextualité en peinture », une appellation qui malgré sa lucidité, révèle une certaine lourdeur avec une contradiction d'ordre conceptuel entre les deux modes d'expressions littéraire et pictural.

Si nous tentons alors de tirer une définition de l'intericonicité à partir de ce que nous avons évoqué précédemment, celle-ci serait l'ensemble des recours par lesquels est présente, de manière implicite ou explicite, au moins une œuvre-source -une *image*- dans une œuvre d'accueil, par des opérations impliquant des relations de coprésence, d'imitation, ou de transformation. En fait: «L'intericonicité [l'intertextualité] semble un des traits constitutifs de l'album contemporain, comme si les artistes éprouaient la nécessité de situer leur création au sein de leur héritage. » le déclare NIERES-CHEVREL, Isabelle, 2008 : 73. Si l'image se révèle intournable en littérature de jeunesse, c'est que, au-delà de son intérêt esthétique ; elle apporte du sens et peut offrir un certain nombre d'informations dont s'économisera le texte comme des informations spatio-temporelles ou des informations sur les personnages ainsi que sa teneur culturelle ...etc. Elle raconte au même titre que le texte et c'est en cela que l'image est preuve de littéarité: « Elle rend concrets des procédés littéraires comme l'allusion, la citation, la stylisation, l'ironie, la polysémie ou la métaphore. Lire l'image revient [...] à prendre conscience qu'elle interprète le texte, et donc à comprendre la notion même d'interprétation. » (Taveron 2002 : 352). C'est cette

richesse intericonique qu'il s'agit ici de mettre en avant et d'interpréter, au même titre que l'on mettrait en avant et que l'on interpréterait la richesse intertextuelle d'un texte littéraire.

Dès les premières pages de l'album, Merlin, nous plonge dans l'univers socio-culturel et architectural arabo-maghrébin où nous repérons une forte intericonicité entre les images que nous pouvons qualifier de peintures de l'album et les toiles orientalistes des peintres européens et américains. Compte tenu de la profusion des fresques ayant porté sur la description du cadre social, culturel et historique de l'Algérie et des similitudes existantes au niveau des toiles ; nous avons opté pour la sélection des éléments les plus représentatifs de ce phénomène dans l'album et qui laissent entrevoir un chevauchement entre l'image et les toiles. Celles-ci racontent aussi au même titre que le texte, l'Histoire de l'Algérie et interpellent la mémoire collective.

La structure verticale telle qu'elle apparaît dans la toile de Numa Marzocchi de Belluci, titrée: Sur une terrasse d'Alger (Vidal-Bué, 2002 : 218) , comportant les colonnes torsadées avec leurs chapiteaux et les arcades brisées en ogives, les murs peints en ocre ainsi que la terrasse dont le revêtement est réalisé à base de carreaux de céramique servant d'ornement nous ancre dans l'Histoire de l'Algérie. Au coin de la terrasse délimitée par une balustrade en bois ouvragé figure un homme dont l'accoutrement ne nous laisse pas indifférents (saroual ou pantalon bouffant, fez ou couvre-chef rouge, chemise et mocassin médiéval ottoman) et nous renvoie directement à la régence d'Alger qui a précédé la colonisation française entre 1516 et 1830. Cette longue présence turque sur le sol algérien durant trois siècles a laissé des traces architecturales, culinaires, musicales et vestimentaires que nous retrouvons sur la toile de Numa Marzocchi de Belluci et autres toiles orientalistes ainsi que dans notre patrimoine culturel algérien. Merlin reprend avec génie certaines de ces toiles orientalistes en les adaptant au contexte de l'œuvre.

Figure 2: L'Histoire du chat qui boude, p.2

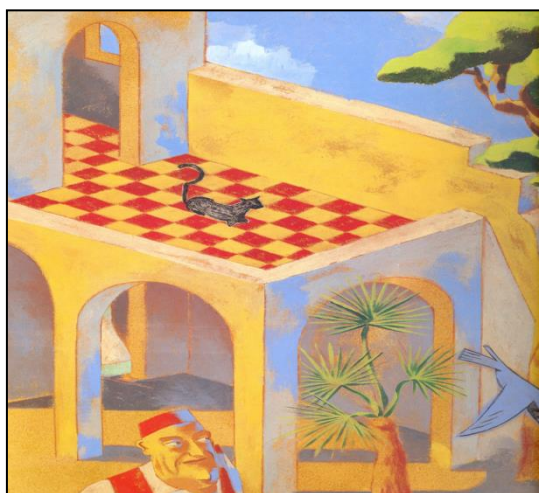




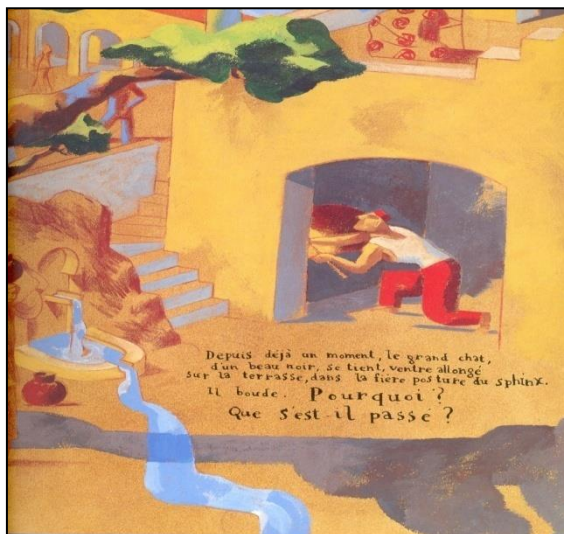
Figure 3: Peinture d'Algérie: Numa Marzocchi de Belluci, 1885, titre: Sur une terrasse  
Terrasse d'Alger



Figure 4: Peinture d'Algérie: Paul Alexandre Alfred, 1908, titre: Dans la Casbah



Figure 5: L'Histoire du chat qui boude, p.3





Le recouplement des toiles orientalistes avec les peintures réalisées par Merlin nous a permis de repérer une forte intericonicité entre les deux (figure 2 et 3). Certes les reprises ne sont pas intégralement identiques car nous avons repéré quelques écarts d'ordre architectural et vestimentaire. Au niveau des arcs à titre d'exemple, ces derniers prennent au sein de l'œuvre une forme en plein cintre ou arc en anse de panier. Au niveau de l'accoutrement, le saroual bouffant qui nous renvoie à la régence d'Alger est remplacé par le pantalon moderne qui fait son apparition en Europe dans les années 1850-1860 que porte Vieux-père, le boulanger et autres personnages apparaissant dans l'œuvre. Cette reprise nous a permis une certaine recontextualisation historique qui nous replonge dans l'Algérie coloniale et même post-coloniale.

Merlin nous plonge dans le spectacle de ces maisons enchevêtrées sur un plan très incliné, s'appuyant les unes contre les autres depuis des siècles. Les rues tortueuses ponctuées de marches interminables nous renvoient à l'une des caractéristiques les plus marquantes de la Casbah d'Alger, mystérieuse et magique, d'un autre temps que nous retrouvons aussi dans les peintures orientalistes de Paul Alexandre Alfred qui met en avant l'aspect architectural spécifique de la pente de la Casbah dans sa toile intitulée: Dans la Casbah ( Marion Vidal-Bué, 2002 : 246). La pente est tellement raide dans la partie haute de la Casbah que la plupart des ruelles sont en escaliers. Cette architecture particulière des ruelles a été source d'inspiration pour maintes peintres orientalistes tombés sous le charme de la citadelle. Ce même aspect architectural est repris par Merlin dans *l'Histoire du chat qui boude* (pages: 3, 22 et 29). Les fontaines, elles aussi, sont omniprésentes dans la plupart des images (pages: 3, 19, 21,22, et 29) et nous renvoient à ce prodige architectural tant admiré par les architectes, les touristes et les artistes peintres où nous pouvons évoquer parmi les toiles orientalistes celle de Felix-Joseph Barrias intitulée: Petite fille à la fontaine (Marion Vidal-Bué, 2002 : 222) qui exprime la vie et évoque les meurs liées à ces fontaines. Source de vie, elles constituaient pour les anciens habitants l'unique provenance d'eau douce. Autrefois le rôle de la fontaine à la Casbah dépassait le simple fait qu'elles soient décoratives. Source de vie et d'Histoire, ces fontaines avant l'arrivée de l'eau dans les foyers de la Casbah pendant l'occupation française; étaient pour les habitants un lieu d'approvisionnement en eau potable d'où le nombre important de celles-ci. Les fontaines étaient également une source de travail. Le métier de porteurs d'eau était pratiqué par des hommes venus de la ville de Biskra, mais aussi par les femmes porteuses d'eau que nous retrouvons sur les anciennes toiles orientalistes d'Hyppolyte Lazergues: La porteuse d'eau ou d'Eugène Girarget: Conversation devant la fontaine, etc. (Thornton, 1993 : 136-137).

Figure 6: Peinture d'Algérie: Felix-Joseph Barrias, 1892, titre: Petite fille à la fontaine



Figure 7: Peinture d'Algérie: Hyppolyte Lazergues, 1880, titre: La porteuse d'eau

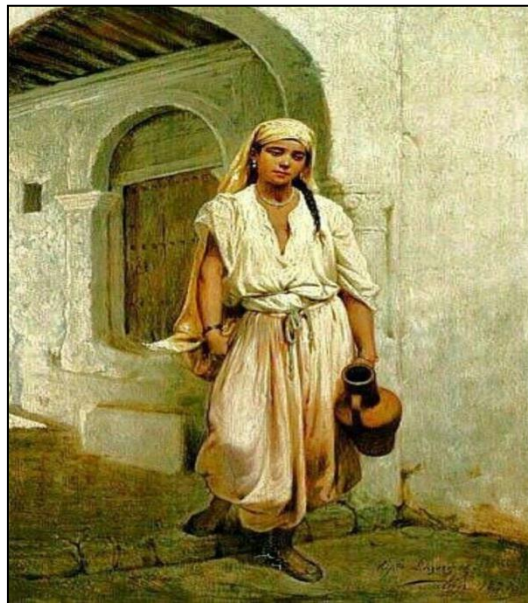
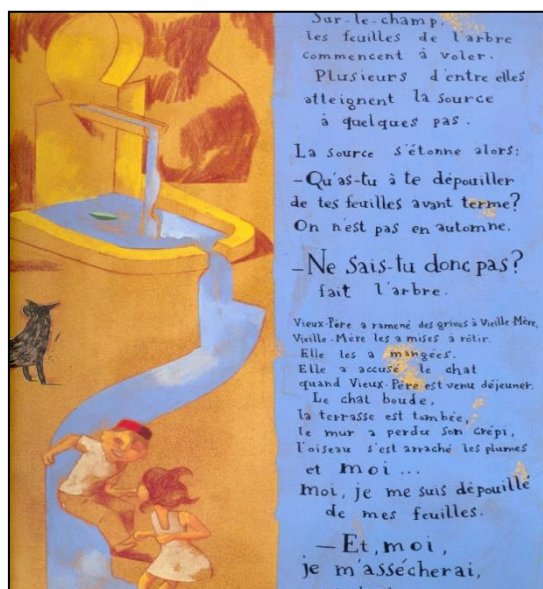


Figure 8: L'Histoire du chat qui boude, p.20



Figure 10: L'Histoire du chat qui boude, p.21



Sur ces toiles citées précédemment, nous voyons des hommes ou des femmes portant des cruches artisanales en cuivre ou en terre cuite qui servent à transporter l'eau depuis les fontaines jusqu'aux habitations. Cette pratique nous renvoie à des mœurs d'autrefois évoquées dans l'album (pages: 3, 20, 22) où les servantes se chargeaient de transporter l'eau de la fontaine jusqu'à la demeure.

En fait la manifestation de l'intericonicité dans l'album de Dib ne se limite pas uniquement à une allusion aux toiles orientalistes, mais s'étale aussi au domaine de la publicité et de l'industrie française des années 1950-1960. Merlin aborde via ce phénomène de circulation et de transfert graphiques un nombre infini d'opérations historiques, symboliques et culturelles en convoquant dans ses images les peintures orientalistes et tout ce qu'elles représentent comme référent aux origines de l'auteur et même du récit que nous aborderons plus tard. Dans une perspective interculturelle, le génie de l'illustrateur le pousse plus loin car il ne se contente pas de faire allusion au courant orientaliste en peinture mais interpelle

Le monde de la publicité et de l'industrie française au sein de l'œuvre. Il conjugue la culture algéro-arabe à la culture française en procédant à l'insertion de cette dernière via le collage d'une partie de protège-cahier fabriqué entre 1950 et 1960 par la compagnie industrielle des produits d'entretien ménager Flambo à visée publicitaire (Martin, 2016 : 26). Les éléments du collage tels que nous les retrouvons à la page 07 de l'album nous renvoient directement au monde de la publicité et de l'industrie française.

Le collage d'une partie du protège-cahier, celle des trois produits Mécano, Cordon bleu et Furnex ne pouvait se faire autrement car sur le produit publicitaire existe un projet politique et idéologique assez clair qui ne correspond pas aujourd'hui à la souveraineté politique de l'Algérie. En fait la fabrication du protège-cahier Flambo coïncide avec le lancement du projet de l'Union française et porte en lui deux projets: le premier est d'ordre publicitaire et le second est d'ordre politique et idéologique.

Figure 11: *L'Histoire du chat qui boude*, p.7



Figure 12: Protège-cahier Flambo 1950-1960



La délimitation géographique en rouge, dont l'Algérie fait partie, présente sur la figure 12 nous renvoie à « l'Union française » ; un projet politique et idéologique soutenu par le parlement français durant la Seconde Guerre mondiale suite à une large remise en question de la politique coloniale des pays européens avec l'impossibilité pour ces derniers de continuer à fonder leur domination outre-mer sur une autorité largement remise en cause. La Constitution de 1946 qui instaure l'Union française tenait en apparence à rénover totalement la nature des liens entre la France et les pays composant son ancien Empire colonial. Il s'agissait de substituer au pouvoir fondé sur la conquête le libre consentement des populations. En fait l'appartenance à la communauté française telle que le laisse entrevoir cette nouvelle démarche devrait leur permettre d'accéder à l'autonomie interne tout en conservant des liens importants (autrement dit une dépendance) politiques, économiques et culturels. Le projet qui a pour objectif apparent l'acquisition d'une autonomie interne dissimule en réalité toute une politique d'assimilation culturelle, économique et territoriale, qui très vite décelée et remise en question, a poussé les populations largement déçues à refuser le projet et proclamer librement leur indépendance. Rappelons que le protège-cahier fabriqué par la marque Flambo et qui soutient le projet avorté de l'Union française, tel que nous le voyons sur la figure 12, a fait l'objet d'une large distribution au niveau des pays colonisés au début des années 1950 entre autres l'Algérie. Le maintien d'un segment de ce protège-cahier dans l'Histoire du chat qui boude renvoie à un changement de la situation politique de notre pays, une Algérie indépendante et souveraine mais peut révéler aussi une dépendance économique et culturelle marquée par la présence de produits d'entretiens ménagers français dans l'un des foyers de la Casbah. Regardé, perçu, cet élément que nous pouvons nommer objet-trace commémore un passé révolu de l'Histoire de l'Algérie colonisée. Même si cet objet-trace peut être perçu comme négligeable, banal ou marginal, il n'en demeure pas moins qu'il constitue une empreinte de la conquête coloniale qui ne peut laisser un lecteur averti indifférent.

En fait le travail qu'a effectué Merlin au niveau des images de l'Album est hallucinant. Ces prestations époustouflantes montrent bien que le génie de l'illustrateur n'était pas cantonné à une simple illustration traditionnelle accompagnatrice du texte telle que nous les voyons dans les contes illustrés, ni réduite à une simple description du cadre spatio-temporel et des personnages de l'Album pour apporter plus de détails omis par le texte. Il a su, mieux que quiconque, faire parler les lieux de notre tendre enfance, de notre Histoire, de notre pays et de notre culture et il a davantage nourri l'imaginaire du jeune lecteur plus que n'importe quel autre illustrateur. Face aux différentes pages de l'album dominées par des images vivantes résultant d'une forte intericonicité avec les peintures orientalistes, l'industrie et la publicité française, nous ne pouvons qu'être frappés par la multiplicité des thèmes abordés; marqués par un foisonnement social, culturel et historique où Merlin décrit aussi bien la réalité de l'Algérie à travers les siècles de la régence d'Alger à la colonisation française de manière sous-jacente. Si Merlin a eu recours au procédé intericonique que ce soit de manière consciente ou inconsciente dans son travail tel que nous l'avons démontré ; ceci n'est guère fortuit car il relève d'un projet de production de cet album, celui de faire un retour aux origines de Mohammed Dib ; en manifestant une capacité à allier un ancrage profond à sa patrie avec un universalisme culturel sans limite (culture algéro-maghrébine, culture ottomane, culture française...). Il a aussi bien évoqué la Casbah à l'image des autres vieux quartiers d'Algérie et la constellation de cultures, de mœurs, et d'Histoire qui y règnent. Ceci nous renvoie directement aux projets d'écriture de Mohammed Dib les plus réussis du vingtième et vingt-et-unième siècle avec cette quête incessante sur soi finement



développée tout au long de son parcours littéraire et qui ont fait de lui un véritable géant de la littérature algérienne, maghrébine, mais aussi universelle.

### **3. L'Histoire du chat qui boude au carrefour de la littérature et la tradition orale et de la mythologie**

L'album constitué de 32 pages est à l'origine largement inspiré de la tradition orale et plus précisément du récit de Djeha et le chat. Ce personnage légendaire de la tradition orale est le héros de plusieurs aventures et facéties qui ont bercé notre enfance et même notre parcours scolaire. En fait, l'idée de recueillir des récits de la tradition orale maghrébine de Djeha pour en faire des récits actualisés vient assez tôt dans l'œuvre de Mohamed Dib où nous pouvons citer déjà le premier texte intitulé "Zizi Kadda" paru dans L'Action poétique numéro 5 de juin 1956 et le second texte qui est une nouvelle, a pour titre "Le Compagnon" parue dans le recueil Au Café (Gallimard, 1955). Rappelons que Djeha est vraiment le héros - type de nombreux récits où se mêlent la roublardise, la raillerie et la naïveté. Ce personnage légendaire dont l'existence ne peut-être remise en question, connu dans une vaste aire socio-culturelle, dans le monde arabo-berbère du nord de l'Afrique et hors de celui-ci ; est alors à l'origine d'une littérature orale florissante, très riche de signification. Parmi tous les autres héros malins et rusés, il a dominé et persisté dans les mémoires. Ce héros ancestral est toujours d'actualité et ses histoires sont bien connues, du moins par la plupart d'entre nous. Djeha fait partie du folklore traditionnel algérien depuis toujours, et a été au centre d'innombrables récits écrits en langue française par Mohamed Dib tel que nous l'avons mentionné précédemment ainsi que d'autres auteurs algériens tels que Kateb Yacine qui met en scène Djeha sous le nom de Nuage de fumée ou de Mohammed dans plusieurs sketches et pièces de théâtre, en langue française ou en arabe parlé algérien et Rachid Boudjedra qui lui aussi réactualise Djeha dans son roman L'Insolation (Denoël, 1972).

Lors de la découverte de l'album, tel que nous l'avons annoncé au début de cette troisième partie, nous avons été frappés par la flagrante similitude au niveau de la thématique et même des personnages principaux du récit de « Djeha et le chat ». À l'origine, l'histoire de l'album présente trois personnages principaux: Vieux-Père, Vieille-mère et le chat qui recourent avec les personnages du récit oral et qui sont: Djeha, son épouse et le chat. Toute l'histoire s'articule dans les deux récits autour de la gourmandise de la femme qui n'hésite pas à consommer la totalité de la viande dans le récit initial et les grives rôties dans celui de l'album de Dib ; et du chat accusé injustement par la femme dans les deux versions. En voulant plus de crédibilité comparative, il nous était nécessaire de trouver du moins une trace écrite pour justifier et appuyer notre analyse. Après une longue investigation, nous avons pu obtenir le texte adapté du récit de Djeha et le chat qui figurait dans le manuel scolaire de lecture de troisième année primaire des années 1980-1990 en pages 99-100.



Figure 13: Manuel scolaire algérien de lecture de troisième année fondamentale 1980-1990, pp.99-100



En fait le texte adapté du récit de Djeha et le chat tel qu'il apparait dans la figure 13 raconte que Djeha va chez le boucher et achète un kilo de tranches de viande tendre afin de les servir à ses invités. Il rentre chez lui et donne la viande à sa femme, en lui demandant de la faire rôtir pour ses convives. En préparant la viande, l'épouse de Djeha était prise d'une tentation extrême et a commencé à ingurgiter une à une les tranches de viande grillée jusqu'à ce qu'il n'en restait plus rien. Ayant pris conscience de la gravité de son acte, l'épouse, perplexe, songe à une solution qui la sauvera de la colère de son mari. À ce moment Djeha retourne à la maison avec ses invités et demande à sa femme de leur servir les tranches de viande rôties mais celle-ci prétexte que le maudit chat avait mangé toute la viande. Djeha court après le chat, l'attrape et le met sur le plateau de la balance: il constate alors qu'il pèse un kilo. Pris d'une colère extrême après avoir décelé le mensonge de son épouse, il a commencé à la réprimander à haute voix en la présence des convives qui n'ont pas hésité à intervenir pour atténuer la colère de Djeha en prenant parti pour son épouse privée de viande et lui reprochant d'être trop avare.

Dans l'album L'Histoire du chat qui boude, Dib puise dans la tradition orale en procédant à une réactualisation du récit. Il apporte une nouvelle version avec une structure narrative retravaillée tout en préservant le cadre socio-culturel arabo-maghrébin mais sans aucune mention au récit de Djeha et le chat, révélant ainsi le génie de ce monument de la littérature algérienne et universelle. L'Histoire est centrée sur Vieux-père qui a ramené des grives de la chasse, Vieille-Mère est chargée de les faire rôtir. Face à eux, le chat de la maison, injustement accusé par Vieille-Mère de les avoir mangées, s'en va bouder sur la terrasse, ce qui conduit à une chaîne de solidarité naturelle: la terrasse s'écroule ; un mur perd son crépi ; un oiseau s'arrache les plumes ; l'arbre sur lequel il est perché se dépouille de ses feuilles ; à côté, une source ne tarde pas à se tarir ; au grand dam de la servante qui brise sa cruche ; la maîtresse, dépitée de ne pas avoir d'eau, déchire sa robe ; son mari, le boulanger la

voyant ainsi, décide de se précipiter dans son four. Ayant écho de toute cette chaîne de faits, Vieux-père se rend chez lui où le récit se clôt sur un tête-à-tête assez comique en fin de compte et va à l'encontre de toute stéréotypie condamnant la mentalité masculine autrefois axée sur un rapport de dominant/dominé avec une violence exercée sur les femmes. Vieux-Père promettant de ne plus jamais rapporter de grives en cadeau brise ces idées reçues en apportant un regard moderne et plus souple sur la relation de couple dans notre sphère socio-culturelle. Cette fin inattendue et dédramatisée nous ramène vers le couple Vieux-Père - Vieille-Mère assez fusionnel. Vieille-Mère, quant-à-elle, avait exprimé sa joie en murmurant, dans les poils de son menton, qu'elle n'en est que plus heureuse d'avoir mangé les grives qu'elle devait faire rôtir. La diégèse quant à elle suit un ordre évolutif dans un rapport de cause à effet répondant parfaitement aux exigences de la littérature de jeunesse.

La structure textuelle particulière du récit fondée sur la redondance et qui nous permet de placer l'album dans la catégorie des récits en randonnée nous renvoie directement à l'architecture spécifique du conte oral. D'après Arlette Weber (2018) dans son ouvrage intitulé *Les Récits en randonnée*, un récit-randonnée est un texte dans lequel on retrouve une structure répétitive où une même formule est reprise tout au long de l'histoire. Cet écrit largement inspiré de la tradition orale est ainsi articulé autour d'une structure cumulative qui rythme le déroulement de l'histoire où le plus souvent le héros fait des rencontres successives tout au long de son aventure. Pour l'auteure, un récit en randonnée peut prendre plusieurs formes de structures accumulatives qu'elle dénombre en cinq formules: l'énumération, l'élimination, le remplacement, l'accumulation et l'emboîtement. L'énumération consiste à ajouter un nouvel élément à l'histoire grâce à la formule. À chaque fois que le lecteur lit cette formule, il sait qu'un événement va se produire, souvent dans le même type que le précédent. Le héros rencontre un premier personnage, interagit avec lui avant de continuer son chemin. Après quoi il rencontre un second personnage avant de continuer sa route, et ainsi de suite. L'élimination quant-à-elle tel que son nom l'indique renvoie le lecteur à un récit qui perd peu à peu les protagonistes qui le constituent et, bien souvent à la fin de l'histoire, il ne reste plus de personnages, ou un seul. Le remplacement pour Arlette Weber est axé sur une histoire qui débute avec un premier personnage remplacé par un autre et ainsi de suite les personnages dans ce cas de récits se succèdent les uns aux autres. Le récit en randonnée par accumulation tel que nous le retrouvons dans l'album de Mohamed Dib s'organise autour des éléments du récit s'ajoutant les uns aux autres et à chaque fois l'auteur rappelle la liste des précédents éléments. En dernier lieu vient l'emboîtement dont le principe repose sur la présence d'une histoire au sein d'une autre.

En fait dans le cas de notre corpus, la structure du récit peut être située dans la quatrième variante proposée par Arlette Weber car le texte prend un caractère accumulatif où l'auteur rappelle à chaque étape du récit les différents événements qui ont précédé avec une structure textuelle redondante et emphatique. Nous avons pris à titre démonstratif, l'épisode du mur qui s'écaille par solidarité avec le chat à la page 15 de l'album : « le chat a juste le temps de sauter sur le mur voisin. Le mur s'informe auprès de la terrasse: - Pourquoi es-tu tombée ? - Ne sais-tu donc pas ? Fait la terrasse. Vieux-père a ramené des grives à Vieille-mère, Vieille-mère les a mises à rôtir. Elle les a mangées. Elle a accusé le chat quand Vieux-père est venu déjeuner. Le chat boude et, moi, je suis tombée. - Et, moi, je m'écaillerai, décide le mur. ». Cette structure narrative accumulative domine le récit jusqu'à la fin où nous retrouvons une reprise de l'ensemble des événements en page 31 liés

à l'action solidaire menée par les personnages envers le chat en guise de protestation contre l'injustice qu'a subi ce dernier.

Dib, via le texte ou l'image, ne cesse de plonger le lecteur dans plusieurs sphères culturelles, de la culture ottomane à celle arabo-musulmane, en passant par le monde de l'industrie française et de la publicité ainsi que l'Histoire de l'Algérie que révèlent les peintures de merlin ; L'incipit qui s'ouvre sur une brève description du chat à la page 3 de l'album, nous renvoie au monde de la mythologie grecque et égyptienne: « depuis déjà un moment, le grand chat, d'un beau noir, se tient ventre allongé sur la terrasse, dans la fière posture du sphinx. Il boude. Pourquoi ? Que s'est-il passé ? ». Il s'agit de quelques lignes qui caractérisent ce personnage majeur et suscitent l'intérêt du lecteur par la double interrogation: « Il boude. Pourquoi ? Que s'est-il passé ? » Et le renvoient au monde mystérieux de la mythologie et de sa symbolique. Soulignons que Les effets typographiques qui caractérisent ce début du récit, se prolongent tout au long de celui-ci (caractères gras de ces questions et corps augmenté qui sont des procédés d'accélération, d'amplification et de dramatisation qui ont tendance à remplacer la figure de style de l'hyperbole en matière textuelle).

Ce début du récit qui plonge le jeune lecteur dans l'univers de la mythologie égyptienne et la civilisation pharaonique suite à la description fournie par Dib du chat ayant la posture du sphinx. De prime à bord le jeune lecteur pense directement au célèbre monument du sphinx de Gizeh qui est une statue gigantesque d'une longueur de 73 m, d'une hauteur de 20 m et d'une largeur de 14 m. Du bout de ses pattes jusqu'à la naissance de sa queue, il mesure 57 m. Ses oreilles mesurent 1,37 m et son nez 1,70 m. Il est taillé dans un promontoire naturel du plateau calcaire et pèse près de 20 000 tonnes. Constituée du visage humain d'un pharaon et du corps très allongé d'un lion, qui se dresse devant les pyramides du site de Gizeh, en amont du delta du Nil, en Basse-Égypte, à proximité de la ville moderne du Caire. La tête du sphinx est celle d'un souverain portant le némès, la coiffe pharaonique emblématique. Le front est orné d'un uræus, le cobra menaçant les ennemis.

Dans son ouvrage *L'énigme aux origines: le sphinx dans l'antiquité égyptienne, grecque et romaine*, (2018), Lise Revol-Marzouk évoque le mythe qui a été longtemps identifié selon les égyptologues au pharaon Khéphren, fils de Khéops, le visage du sphinx pourrait en fait représenter Khéops lui-même dont la fonction religieuse serait la protection du site. Il incarne à la fois la force et la férocité exprimée par le corps du lion et l'intelligence, la prudence et la réflexion représentés par la tête humaine ainsi que la souveraineté et la puissance du pharaon. Si Dib a débuté son récit en interpellant le mythe du sphinx de manière sous-jacente, dont la version égyptienne reste à notre avis la plus proche du contexte de l'œuvre gardien des lieux sacrés, temples ou tombes ; c'est par rapport à sa position - couchée mais tête dressée - traduisant bien à la fois son image au repos et aux aguets, et nous renvoie l'image d'un personnage paisible et vigilant, immobile et actif. Le Sphinx comme le chat dans l'album semble en éveil, sur le point de s'élancer, de se révolter contre l'injustice qu'il a subie. A ce titre, il représente un point d'équilibre entre action et non-action. Il symbolise par sa posture la force et le respect: il impose son autorité à celui qui approche, une autorité naturelle, bienveillante et charismatique largement manifestée par une rébellion contre Vieille-mère et ses contrevérités.

## Conclusion

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que l'album de jeunesse de Mohamed Dib *L'Histoire du chat qui boude* est un espace vivant où se croisent plusieurs cultures. Déjà par son aspect hybride qui repose sur le couple texte /image, l'œuvre nous renvoie à deux modes d'expressions rattachés à des manifestations culturelles iconographique et graphique. Le récit produit est alors un espace de rencontre de différentes cultures. De la peinture orientaliste à la culture ottomane, en passant par le monde de la publicité et de l'industrie française, Dib nous entraîne aussi dans le monde du folklore arabo-maghrébin en réactualisant l'un des récits de la tradition orale de Djeha et nous fait voyager dans le monde de la mythologie et de la civilisation pharaonique avec un perpétuel retour à ses origines, à sa patrie. En fait L'approche interculturelle de l'album laisse entrevoir un projet d'écriture assez original visant l'exploration et la découverte de soi et de l'autre. En dehors des préjugés et toute forme de stéréotypie, cet album a su faire parler les lieux de notre Algérie, son Histoire, sa pluralité culturelle et celle d'autrui. Il a réussi aussi à nourrir l'imaginaire des jeunes lecteurs et les mettre en appétit des trésors culturels qu'il recèle. Cette œuvre constitue une source inépuisable de pépites, des gemmes idéales pour faire découvrir ce croisement culturel qui domine l'album.

## Références bibliographiques

- ARON P et all. 2010. *Le dictionnaire du littéraire*. Presses universitaires de France. Paris.
- CHATEAU D. 1998. *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*. L'Harmattan. Paris.
- CALABRESE O. 2007. *Comment lire une œuvre d'art*. Université Mondadori. Milano.
- CONNAN-PINTADOC et all. 2008. *L'Album contemporain pour la jeunesse*. Presses universitaires de Bordeaux. Bordeaux.
- DIDI-HUBERMAN G. 2002. *L'Image survivante*. Éd Minuit. Paris.
- DIB M. MERLIN C. 2003. *L'Histoire du chat qui boude*. Albin Michel Jeunesse. Paris.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Éd. Seuil. Paris.
- GENETTE G. 2002. *Convergences critiques*. Ed. Seuil. Paris.
- Manuel scolaire algérien de lecture de troisième année fondamentale 1980-1990. Institut pédagogique national. Alger.
- MONTANDON A. 1990. *Signe/texte/image*. Césura Lyon édition. Lyon.
- MARTIN M. 2016. *Histoire de la publicité en France*. Presses universitaires de Paris Nanterre. Paris.
- NIERES-CHEVREL I. 2008. *Introduction à la littérature jeunesse*. Didier Jeunesse. Paris.
- REVOL-MARZOUK L. 2018. *L'énigme aux origines: le sphinx dans l'antiquité égyptienne, grecque et romaine*. Classiques Garnier. Paris.
- THORNTON L. 1993. *La femme dans la peinture orientaliste*. ACR Edition. Paris.
- TAUVERON C. 2002. *Lire la littérature à l'école: Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? De la GS au CM*. Hatier. Paris.
- VIDAL-BUE M. 2002. *L'Algérie des peintres 1830-1960*. Paris-Méditerranée. Paris.
- VAN DER LINDEN S. 2006. *Lire l'album*. L'Atelier du poisson soluble. Paris.
- WEBER A. 2018. *Les Récits en randonnée*. Canopé-CNDP. Paris.
- <https://eduscol.education.fr/114/lectures-l-ecole-des-listes-de-referance> , consulté le 02/08/2022