

# L'HUMOUR À L'ALGÉRIENNE : LES CONTES DE GRIMM PARODIÉS PAR DJAFFAR GACEM

Yasmine SAOULI

yasmine.saouli@univ-biskra.dz

Sihem GUETTAFI

sihem.guettafi@univ-biskra.dz

Université Mohamed Khider-Biskra (Algérie)

## Résumé

Nous nous intéresserons dans cet article aux réécritures télévisuelles humoristiques du scénariste et réalisateur algérien Djaffar Gacem afin de démontrer comment l'humour peut être au service de la transmédiabilité du conte. Notre réflexion tentera aussi de prouver comment l'humour algérien et plus particulièrement les adaptations parodiques du conte peuvent enrichir l'univers de ce récit mythique et contribuer dans sa narration transmédia. Les contes de Grimm perdent-ils donc leur signification première en se donnant une nouvelle interprétation ou au contraire, préservent-ils la ligne originale de l'histoire lors de cette transposition audiovisuelle ?

## Abstract

### ALGERIAN HUMOUR: GRIMM'S TALES PARODIED BY DJAFFAR GACEM

In this paper, we shall focus on the humorous television rewrites of the Algerian screenwriter and director Djaffar Gacem to demonstrate how humour can be at the service of transmedia storytelling. Our reflective approach is also intended to prove how Algerian humour and, more particularly, the parodic adaptations of the tale can enrich the universe of this mythical story and contribute to transmedia storytelling. Consequently, do Grimm's tales lose their primary meaning and lend themselves to a new interpretation or do they preserve the original storyline in this audiovisual transposition?

**Mots-clés :** *humour, parodie, contes de Grimm, transmédia storytelling, Djaffar Gacem*

**Key words:** *humour, parody, Grimm's tales, transmedia storytelling, Djaffar Gacem*

## Introduction

Le conte, récit fictif et merveilleux, est paradoxalement caractérisé par son schématisation morale et par son rapport au réel et au développement psychologique de l'enfant, permettant prodigieusement une intercommunication entre adulte et enfant

(Blouin / Landel 2015). Mouvant, universel et intemporel, le genre du conte a « une âme de brièveté » (Carlier 1998 : 8) conservé et transmis verbalement depuis des générations pour raconter l'humanité entière dans tous ses aspects. Ce genre de la tradition orale parcourt les pays et les cultures et traverse les temps en variant ses motifs et ses thèmes. De ce fait, il est menacé au fil de son voyage par de perpétuels changements et reconfigurations, voire aussi de disparition. À ce propos, Claude Bremond affirme que :

Le conte de bouche à l'oreille n'est jamais ni créé ex nihilo ni répété mot à mot [...] des éléments thématiques déjà éprouvées entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles [...] prêtes à être oubliées [...] [ou] destinées à être répéter [...]. (Bremond 1964)

Cependant, sa transmission demeure un enjeu capital. Actuellement, les réécritures et les adaptations éternelles du conte renouvèlent la manière dont il était raconté et transmis ouvrant de nouvelles perspectives pour le transposer. Aujourd'hui, de nouvelles formes de médiation et de transmission culturelle du conte (télévision, cinéma, théâtre, dessins animés, BD, jeux vidéo, etc.) ne cessent de réinvestir et de revisiter ce patrimoine culturel immatériel.

En effet, grâce à sa capacité de stimuler l'imaginaire et de susciter les émotions, il peut s'intégrer promptement dans les premières productions artistiques et cinématographiques. Après Georges Méliès et les frères Lumière, l'animation cinématographique, dès les années 1930 et avec l'apparition des Studios Disney prouve qu'elle pourrait étonnamment, elle aussi, reproduire l'univers féérique du conte et « lui offre le moyen de se déployer grâce aux performances des nouvelles techniques » (Clermont / Henky 2019 : 11). Les Studios Disney produisent plus de 16 films animés à grand succès, adaptant plusieurs contes, occidentaux et autres, dont le tout premier était *Blanche Neige et les sept nains*, sorti le 21 décembre 1937.

Les moyens narratifs médiatiques à l'heure du numérique trouvent dans le conte le moyen privilégié pour enrichir l'univers de la narration et créer ainsi de nouveaux chemins de divertissement. Le phénomène de « *transmédia storytelling* » ou la « transmédiabilité » tente de donner à ces histoires mythiques d'un autre temps un regard nouveau à travers plusieurs supports médiatiques, où chaque média apporte un complément à l'histoire « de départ ». Dans l'intention de mettre en évidence comment ce phénomène de transmédia donne vie aux contes de Grimm, nous nous intéresserons dans cet article aux réécritures télévisuelles humoristiques du scénariste et réalisateur algérien Djaffar Gacem afin de démontrer comment l'humour peut-être au service de la transmédiabilité du conte. Nous tenterons aussi de mettre en avant la réception de *Blanche Neige et Cendrillon* en Algérie à travers la série télévisée à dominante humoristique (Sitcom) *Ness M'l'lah City*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Ness m'l'lah City* ou *Les gens bons de la ville* : une série comique algérienne réalisée entre 2002-2006.

## 1. Les contes de Grimm comme source d'inspiration transmédiatique

Le conte constitue un véritable champ d'études pluridisciplinaires, il fait l'objet de recherches littéraires (Favat 1977 ; Applebee 1978), très avancées et très élargies aux études psychanalytiques et aux interprétations symboliques liées essentiellement à l'inconscient (Bettelheim 1976 ; Jung 1964; Von Franz 1982), ainsi qu'aux études formalistes de Vladimir Propp (1970). Il est aussi vu comme un genre traditionnel riche mais mal diffusé, qui « tombe en enfance » au moment où il devient écrit (Belmont, Cité par Bru 2010).

À l'heure de la révolution numérique, les contes retiennent beaucoup l'attention du domaine des médias et des études culturelles contemporaines, à travers un regain d'intérêt de la part des scénaristes, des illustrateurs, et des producteurs des contenus médiatiques, devenant une véritable source d'inspiration pour les créations dites *transmédiat*. Les adaptations transmédiatiques des contes traditionnels se manifestent à travers la diversité des médias actuels (Internet, blogs et sites Web, animations, cinéma, jeux, télévision) où « idéalement, chaque média fait ce qu'il fait le mieux : une histoire pourra commencer dans un film, puis s'étendre à travers la télévision, des romans, des bandes-dessinées » (Jenkins 2006). Elle pourra aussi commencer dans un conte populaire, un mythe, une légende ou un roman.

Connus pour avoir recueilli des contes européens, Jacob et Wilhelm Grimm sont deux célèbres collecteurs de récits pour enfants issus notamment de leur pays natal dont leur travail de recueil finit avec plus de 200 contes et légendes auxquels sont joints une vingtaine de textes qu'ils ont supprimés autrefois (republiés par José Corti en 2009). Leurs contes tels que *Schneewittchen* (Blanche Neige), *Aschenputtel* (Cendrillon), *Dornröschen* (La Belle au bois dormant), *Rotkäppchen* (Le Petit Chaperon rouge), *Le Loup et les Sept Chevreaux*, *Frérot et Sœurette*, *Hansel et Gretel*, *Raiponce* et plusieurs autres, dont la plupart sont des versions modifiées de celles de Charles Perrault, font l'objet de plusieurs scénarios transmédia: des films fantastiques (comme *Blanche neige* (2011) de Tarsem Singh, *Maléfique* (2014) de Robert Stromberg, *Le Chaperon Rouge* (2011) de Catherine Hardwicke), dessins et films animés (*Pierre et le loup* (2006) de Suzie Templeton, *Raiponce* (2010) de Byron Howard et Nathan Greno, *Cendrillon* (1950) de Walt Disney) des films d'horreurs (*Hansel et Gretel* (2007) est un film coréen de Yim Pil-seong, ou encore *Hansel et Gretel : chasseurs de sorcières*) (2012) de Tommy Wirkola), séries télévisées (*Les Contes de Grimm* (2008-2022), *Grimm* (2011-2017)), et également des réappropriations vidéoludiques (*Cinders* du studio MoaCube qui s'inspire de *Cendrillon*, *Blanche Neige* et *Le Petit Chaperon Rouge* sont aussi des personnages du jeu vidéo « Fairytale Fights »).

Le phénomène de « Transmédia Storytelling »<sup>2</sup>, marqué notamment par les travaux d'Henri Jenkins (2003-2006), n'est pas une simple mise en relation de divers supports médiatiques, il est plutôt un enrichissement mutuel et complémentaire du processus de narration à travers une diversité de médias de masse. Le conte comme

---

<sup>2</sup> Concept popularisé par Henri Jenkins en 2003.

récit transmédia circule d'un média à un autre, sans que les différentes réécritures transmédiatiques ne soient nécessairement fidèles à la version « originale » ou « première ». Le Transmédia Storytelling est donc une nouvelle forme de narration qui se présente comme un travail de réappropriation et de modernisation nécessitant fondamentalement la création de nouvelles formes « d'écriture spécifique » (Viennot 2012). Elle se définit comme « un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés systématiquement à travers de multiples plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée » (Jenkins 2013). Alors, nous pouvons définir la transmédiaticité du conte comme un procédé de réécriture ayant pour but de créer de nouvelles expériences de divertissement et un univers narratif cohérent où le conte réparti à travers différents supports, s'est enrichi, à chaque fois, d'une manière différente et constamment innovée.

Les extensions narratives demeurent un critère central de la narration transmédiatique. Mélanie Bourdaa, l'une des continuateurs de la théorie de Jenkins considère le Transmédia Storytelling comme « un processus d'extensions narratives sur plusieurs médias » (2013) ce qu'elle l'appelle une narration « augmentée ». Jenkins, quant à lui, désigne ce principe comme un « *World Making* » (Jenkins 2006 : 115) qui consiste à développer un univers unifié de narration sur plusieurs supports, dont le but le plus important est de susciter l'engagement des spectateurs et « d'intensifier la loyauté des publics [...] en récompensant les activités des plus fidèles » (Jenkins 2013). La réflexion de l'auteur américain s'inscrit, en effet, dans le cadre d'une « économie politique de la communication » (Maigret 2013 : 12). Il révèle l'objectif majeur de sa conception lors d'un atelier sur les arts électroniques organisé en 2002 à Los Angeles, où il souligne que le divertissement change de forme à l'ère du numérique et qu'il faut maintenant une collaboration plus approfondie et plus réelle entre les médias pour susciter un grand nombre d'enthousiasmes (il s'adresse notamment à un groupe de concepteurs de jeux vidéo)<sup>3</sup>.

La narration transmédiatique est mise en œuvre par Jenkins dans des exemples canoniques de créations cinématographiques comme *Star Wars*, *Harry Potter* et *Matrix*. Quoique ce dernier, affirme le professeur américain dans son ouvrage *Convergence Culture* (2006), ait été *transmédia*, personne n'utilisait le concept. Depuis la fin des années 1990, le monde des loisirs cherche à évoluer fournissant de nouvelles façons passionnantes de raconter la fameuse saga *Matrix*, adaptée au cinéma avec le film *Animatrix*, en comic *The Matrix Comics*, et plusieurs jeux vidéo tels que *Matrix PS5*.

Cet enrichissement et cette complémentarité des médias est d'ailleurs selon Jenkins admise par une « convergence culturelle » impliquant deux critères décisifs : l'expérience de l'audience, et l'appropriation des contenus à travers les « appareils » par cette audience (Olivier Aïm 2013). La convergence indique qu'un seul écran peut faire ce que différents écrans réalisaient auparavant (Bourgeois 2008), contrairement à la perspective de Jenkins qui voit qu'il s'agit d'inviter le public à être actif, interactif

---

<sup>3</sup> Charlie Burton et Tom Cheshire, « Transmedia: Entertainment reimaged », article disponible sur: <https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?page=2>, mise en ligne le: 08-07-2010, consulté le: 15-08-2023.

et à prendre part au récit à travers un « seul écran » sur plusieurs plateformes. L'utilisateur, selon lui, n'est plus un récepteur « passif » devant le récit transmédia, il peut commenter l'histoire, partager son avis et ses interprétations, il participe en fait à l'enrichissement de l'histoire (créer des fanfictions, des fanmades ou des fanarts).

La narration transmédia est une autre forme d'adaptation selon Lisbeth Klastrup et Susana Tosca (2004 : 411) qui pensent que les phénomènes d'appropriation hypertextuelle participent légitimement aux processus transmédiés. Linda Hutcheon et Siobhan O'Flynn soutiennent aussi cette réflexion en affirmant que « les créations, les remakes, les remédiations, les révisions, les parodies, les réinventions, les réinterprétations, les expansions et extensions » (2013 : 181) sont des productions transmédiés.

En revanche, l'expérience s'étend, selon d'autres, au-delà de l'adaptation. La *Producers Guild of America* estime qu'il faut distinguer le transmédia Storytelling de l'adaptation, car la première doit être au moins composée de trois « *storylines* »<sup>4</sup>. Si nous prenons le conte comme exemple, nous devons compter trois adaptations, au minimum, dispersées sur différents médias (y compris les nouveaux médias numériques : blogs, sites web, etc.).

Les studios Disney comme pionniers des productions multi-supports déployées, se spécifient parfaitement comme exemple qui explique ce qu'est une stratégie transmédia. Ils ne cessent de prouver la puissance du conte de fée en l'adaptant plusieurs fois, en films et en films animés, en bandes dessinées, en disques et chansons, et même des parcs d'attraction... Walt Disney est « le père des pratiques "transmédiés" télévisuelles » (Jenkins 2006 : 26) par excellence, proposant au public consommateur jeune, mais aussi adulte, un ensemble des diverses expériences de divertissement.

## **2. Les parodies humoristiques au service de la transmédiabilité du conte**

L'humour reste en effet une notion floue, il est difficile de la cerner parce qu'elle est très proche d'autres concepts et procédés tels que le comique et le burlesque. Toutefois, la signification du mot « humour », de l'anglais *humour*, s'est élargie communément pour désigner le comique et une pratique visant à susciter le rire. Le registre comique a pour objectif de montrer les aspects plaisants de la réalité vécue pour faire rire, tandis que l'humour par rapport à ce dernier a « moins pour objet de provoquer le rire que de suggérer une réflexion originale ou enjouée » (Elgozy 1979 : 14). De cette sorte, l'humoristique utilise inévitablement le comique, mais toute manifestation comique n'utilise pas forcément l'humoristique.

L'humour est une forme polymorphe, voire polysémique. Outre le comique, il peut utiliser d'autres formes qui sont à l'inverse de son objectif tel que l'ironie, le sarcasme, l'absurde ou encore la parodie. Il n'est pas aussi nécessairement lié au

---

<sup>4</sup> [Http://www.producersguild.org/?page=coc\\_nm#transmedia](http://www.producersguild.org/?page=coc_nm#transmedia); cité par Hutcheon et O'Flynn.

bonheur, car il vise parfois à susciter le rire en racontant des événements tristes, tragiques et douloureux ce qu'on appelle « l'humour noir ».

La parodie est une forme humoristique « de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres » (Maingueneau 1991) en liant l'hypotexte à son hypertexte. Elle est un procédé inscrit comme une forme d'hypertextualité fondée sur un produit textuel célèbre qu'il réécrit. La parodie apparaît dans « *Palimpsestes* » (Genette 1982) comme un procédé littéraire de transformation ou d'imitation d'un texte A dans un autre texte B, très proche de la citation détournée consistant à caricaturer et à ridiculiser un ouvrage sérieux préexistant dans le but de créer un effet humoristique. Mais au-delà de ces effets ludiques, la parodie invite le lecteur/spectateur à s'interroger sur l'expérience de cette nouvelle forme fictionnelle dite hypertextuelle. Genette la définit comme une « transformation ludique d'un texte singulier » (1982 : 202). Quant à Daniel Sangsue, dans son essai *La Parodie*, il propose une autre extension en considérant l'œuvre parodique comme une réécriture ludique, comique et satirique d'un texte (1994 : 73).

Les parodies humoristiques du conte sont donc censées être une plaisanterie tournant les scènes, les personnages et les thèmes des contes en ridicule, transposant ces histoires dans une autre époque, d'autres cultures voire les présenter pour un autre public. La réécriture parodique des contes de fées affirme, Florence Gaiotti (2010), s'est multipliée récemment d'une manière remarquable dans le domaine de la littérature de jeunesse, elle souligne que :

Les Petits Chaperons rouges deviennent bleus, verts ou de la couleur que l'on souhaite ; le loup n'est plus qu'un personnage bête et gentil, presque un chien ; l'ogre est un bon bougre, bougon certes mais presque aussi aimable qu'un prince charmant ; les petits cochons, parfois transformés en truies, deviennent à l'occasion cruels et cyniques (Gaiotti, 2010 : 14).

Les parodies humoristiques à tendance contemporaine deviennent « un filon facile » notamment pour les créations transmédias du conte. *Red shoes and the seven dwarfs* (2019) parodie *Blanche Neige* des Frères Grimm où la princesse n'est plus aussi belle et les 7 nains aussi petits. Dans ce film d'animation sud-coréen, Blanche Neige apparaît comme une fille moche à cause de son surpoids, qui a suscité de nombreuses critiques de la part des fans pour le positionnement « grossophobe » des réalisateurs du film et pour le fait d'avoir montré aux jeunes adolescentes l'image de la femme grosse comme une femme laide et méprisable.

*La Véritable Histoire du Petit Chaperon rouge* (2005) est une autre parodie humoristique américaine très célèbre, un film animé d'un style policier adaptant comiquement le Petit Chaperon Rouge, où la grand-mère, le loup et le bûcheron ne sont pas des ennemis mais des alliés qui se réunissent pour trouver le voleur de recettes de cookies. En 2011, sort la suite de ce film *La Revanche du Petit Chaperon rouge* dont la mission du trio est devenue plus difficile, ils sont des espions qui cherchent à délivrer Hansel et Gretel, enlevés par une méchante sorcière. La BD est aussi fortement présente dans les créations parodiques des contes. *Et à la fin, ils meurent* de Lou Lubie (2021), une bande dessinée franco-belge qui parodie horriblement les contes de fées

des Frères Grimm : (une princesse sans bras, un prince zombie aux yeux crevés et un Petit Chaperon Rouge cannibale), l'autrice explicite le but de ce travail de parodie où elle se moque de la naïveté des personnages des princes et princesses, elle révèle «la sale vérité sur les contes de fées ».

Cendrillon est revisitée maintes fois au théâtre. La pièce de Johann Corbard présentée en scène en mars 2020 pour un jeune public raconte que la princesse Cendrillon a reçu une citrouille de la part de la Fée. Mais la notice était en anglais et elle ne pouvait pas savoir comment l'utiliser. Les contes de l'enfance sont malheureusement aussi la cible des parodies à des fins sexuelles. Le film « Blanche-Fesse et les Sept Mains » est connu comme une parodie sexuelle de Blanche Neige sorti en 1981. Pierre Dubois, quant à lui, parodie, avec un humour noir et ténébreux qui rend le lecteur frissonnant de peur, les contes de Grimm dans son roman « Les contes de crimes » publié en 2009.

D'autre part, les dérivations et les détournements humoristiques du conte diffusés sur les espaces publiques (réseaux sociaux, blogs et sites web) par les fans sont jugés aussi comme des pratiques transmédias enrichissant l'univers du conte. Les Fans sont en effet le point d'entrée d'Henri Jenkins dans la narration transmédiatique, ils ne sont pas passifs, ils sont des contributeurs et des concepteurs qui peuvent eux-mêmes participer à la réactualisation du conte redonnant vie à ce genre qui a marqué leur enfance, le transposant via les espaces numériques (mèmes, parodies iconiques, vidéos drôles sur Youtube, fanfictions et fanarts humoristiques...).

À partir de tout ce que nous venons de démontrer sur l'humour et ses ramifications (parodies, rire, dérision, etc.) ce travail tentera de dévoiler comment l'humour algérien et plus particulièrement les parodies télévisuelles de Djaffar Gacem peuvent-elles enrichir les contes de Grimm *Cendrillon* et *Blanche Neige* ? Transposer ces histoires dans une culture « autre » et les réécrire dans la langue arabe « dialectale », affectent-elles la préservation des propriétés premières de ces deux contes ? Comment les algériens ont-ils reçu ces adaptations ? Est-il possible de saisir le travail de Djaffar Gacem comme un projet transmédia à part entière ?

### **3. Djaffar Gacem est-il le pionnier des sitcoms en Algérie ?**

Djaffar Gacem est un réalisateur, scénariste et producteur algérien, né le 18 septembre 1966 en Algérie. Connue comme la version algérienne du génie du cinéma *Luc Besson*, Gacem est l'un des réalisateurs et producteurs algériens à succès remarquables et une figure qui s'est imposée dans le paysage médiatique audiovisuel en Algérie avec des feuilletons, séries et sitcoms. Il a commencé ses études en photographie de tournage dans un centre appartenant à la chaîne publique algérienne qui forme des réalisateurs, des assistants réalisateurs, des photographes de tournage et des techniciens de son et de montage. Après avoir obtenu son diplôme, il travaille à la télévision algérienne publique comme caméraman pour plusieurs programmes télévisés et publicités. Ensuite, il décide de poursuivre ses études à l'étranger où il reçoit une formation de qualité en techniques de réalisation et de scénarisation. Il travaille d'abord à Paris comme *freelance* avec des chaînes françaises, européennes

et arabes actives en Europe telles que MBC, RT, où il a acquis une grande expérience et gagné ses galons.

Il décide plus tard de revenir en Algérie où il se lance dans la production de sitcoms. Il réalise sa première série humoristique, devenue culte à l'époque, *La trilogie Ness M'l'ah City* qui a connu un succès total, ce qui l'a poussé à vouloir entamer d'autres séries du même genre. Il devient le réalisateur de nombreuses œuvres et filmographies : *Djemai Family* (2008-2011), *Rendez-vous avec le destin* (2007), *Dar El Bahdja* (2013), *La classe* (2014), *Sultan Achour 10* (2015-2017), *Bouزيد Days* (2016). Il reçoit deux fois le prix du meilleur réalisateur au festival Fennec en Algérie. Djaffar a fondé aussi des sociétés de production telles que SD BOX (2007) et Prod'art Films (2013). Son dernier film (un long métrage) *Héliopolis* inspiré d'un événement emblématique de l'Histoire de l'Algérie remémorant les massacres du 8 mai 1945 et les imposantes manifestations du peuple algérien au lendemain de la fin de la seconde Guerre mondiale. Un film retenu pour représenter l'Algérie à la cérémonie des Oscars du meilleur film non-anglophone.

*Ness M'l'ah City* du grand réalisateur algérien est une série télévisée à dominante comique, produite par Timgad Production et diffusée à la chaîne algérienne *Canal Algérie* le 6 novembre 2002. Présentée pendant le mois de Ramadan, dès sa première saison, elle a remporté un énorme succès trois années consécutives. Considérée comme une sitcom présentant le quotidien de la société algérienne en brefs épisodes.

Djaffar Gacem quant à lui refuse de considérer *Ness M'l'ah City* comme une sitcom, elle est « une situation comique, dans la mesure où cela n'est pas tourné comme une sitcom, mais comme une série de courts métrages » déclare le réalisateur (Article journalistique de H. Merbouti 2008)<sup>5</sup>. D'autre part, Gacem est un pionnier des sitcoms en Algérie, popularisé surtout par le genre humoristique chez le public spectateur, des comédies comme *Djemai Family* ou *Sultan Achour 10* l'ont promu au rang du père de l'humour télévisuel. *Sultan Achour 10* a suscité une grande attention du public au Maghreb et en Afrique, nommé par les internautes sur les médias sociaux comme le *Simpson* algérien à cause de sa vision prophétique, il a même prédit le coronavirus et le *Hirak* (manifestations hebdomadaires qui ont eu lieu entre 2019 et 2021 en Algérie).

La comédie de situation *Ness M'l'ah city* est une série de court-métrages composée de 52 épisodes, chaque épisode de vingt-deux minutes, où les thèmes varient chaque jour et les comédiens changent d'épisode en épisode. La Sitcom réunit des visages bien connus dans la scène artistique nationale et internationale à l'image de Biyouna, Doudja Abdoun, Nawal Zaater, Salah Aougrou, Kamel Bouakkaz et entre autres. *Biondrillon* est le titre du 8<sup>e</sup> épisode de la première saison de la série de Djaffar Gacem parodiant un classique de la littérature orale mondiale, le conte *Cendrillon* de Grimm. *Blanche Neige est les sept nains* est le quatorzième épisode de la troisième saison où le réalisateur/scénariste tente de déconstruire, par le biais

---

<sup>5</sup> Article disponible sur le site web du quotidien kabyle algérien *LA DÉPÊCHE DE KABYLIE*: [depechedekabylie.com](http://depechedekabylie.com). Mise en ligne le: 04 mars 2008, consulté le: 20-07-2023.



d'un humour à l'algérienne, les métaphores familières et les stéréotypes des contes traditionnels. Ces deux parodies des contes occidentaux sur lesquelles nous nous focalisons, sont fondées sur le principe du détournement où l'humour est une condition de mobilité et de transposition audiovisuelle de l'histoire originale de Grimm.

### 3.1. De *Cendrillon* à *Biondrillon*

Cendrillon et ses pantoufles de verre sont mûres pour la parodie humoristique à l'ère de la vidéosphère et les évolutions technologiques des supports médiatiques. Les fans du conte partagent des milliers de parodies sur les plateformes sociales (le prince qui aimait les pantoufles de verre, décide de ne pas retrouver son propriétaire, Cendrillon va acheter McDonald's au lieu d'aller à la fête, ou encore elle porte une paire de Nike parce qu'elle est plus confortable que les chaussures magiques de verre). Un conte-type omniprésent dans plusieurs retranscriptions, il varie selon les aires et les espaces géoculturels. Il raconte l'histoire de la petite qui « nait de ses cendres » pour devenir, après l'humiliation et la jalousie de sa marâtre et ses deux filles, une princesse.

*Biondrillon*<sup>6</sup> est le titre de parodie de Djaffar Gacem. L'épisode commence quant l'orpheline Biondrillon (surnom dérivé du nom de l'actrice principale de sitcom, Beyouna, une dame âgée de 50 ans), une fille moche et laide portant des habits déchirés, fait le ménage comme d'habitude, tandis que ses deux sœurs aux cheveux soyeux et à la peau blanche et douce se reposent toute la journée pour préserver cette beauté. Il lui faut faire du matin au soir de durs travaux au foyer, elle s'occupe de tout, la cuisine, la vaisselle, le nettoyage, etc. elle ne cesse de dire tous les jours : « quand ma mère est morte, vous avez fait de moi une "*bounicha*" (servante), des jalouses ! Des jalouses!... », La pauvre Biondrillon obéit à tous les ordres de sa marâtre et de ses sœurs. Elle apparaît, en réalité, chez Djaffar Gacem, contrairement à l'image stéréotypée des héroïnes dans les versions du conte, comme une femme vieille, moche (visage), narcissique et égocentrique, où le réalisateur entend montrer volontairement à travers sa parodie cet aspect de la protagoniste pour défendre en effet l'importance de la beauté intérieure de la personne.

De façon drôle, cela nous fait penser que la cinquantenaire aux rides bien évidentes veut quand même rivaliser avec les jeunes filles. Bettelheim dans son ouvrage : *Psychanalyse des contes des fées* affirme lui aussi que le personnage de Cendrillon peut être narcissique d'une manière ou d'une autre, il écrit « derrière l'humilité apparente de Cendrillon se cache la conviction de sa supériorité sur sa marâtre et ses sœurs » (Bettelheim 2006). Gacem délaisse dans sa réécriture humoristique la figure de la « jolie » jalouée par ses sœurs qui se sent supérieure, néanmoins, il opte délibérément pour une figure « moche » et narcissique, comme s'il insinue que même les femmes moches peuvent tomber amoureuses et finir par sortir de leur position d'inférieure.

---

<sup>6</sup> Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=E4OLdNXayc0>. Consulté le: 20/07/ 2023.

Le lendemain, le Sultan organisa une fête à laquelle furent invitées toutes les filles du village. Les deux sœurs furent très heureuses lorsqu'elles apprirent qu'elles allaient aussi y assister, mais Biondrillon sut bien sûr qu'elle ne pouvait s'y rendre. Elle pria sa belle-mère de bien vouloir lui permettre d'assister, mais cette dernière refusa. Elle se mit à pleurer en chantant « *Ya Yema Ch'hal nhab la'ares* (Oh mon Dieu, j'adore les fêtes) ». Soudainement, elle vit apparaître devant elle une fée qui l'aida à assister à la fête au palais du Sultan. Quand elle lui posa la question : « que vous est-il arrivé, Biondrillon? », elle répond : « les deux singes (parlant de ses sœurs) n'acceptaient pas que je les accompagne au palais. Elles sont jalouses, elles savent que je suis la plus belle, mais moi j'adore Medahates ! J'adore Medahates !, comment faire? ». Les chants des Medahates<sup>7</sup> sont un genre musical populaire oranais, présenté par un groupe de musiciennes qui animent les fêtes familiales. Après avoir été parée des plus beaux vêtements et des plus beaux ornements, elle dit à l'homme qui conduisait le carrosse : « j'avais peur de ne trouver personne pour m'emmener à la fête, sinon je fais le stop, Parfait ! Dis-moi tu as un permis de conduire ? Boite pharmacie ? C'est bon ! On y va ? ». Certainement, la grande actrice algérienne Beyouna joue un grand rôle dans la réussite de sitcom, elle s'empare et s'approprie intelligemment du personnage de Cendrillon, la longue expérience de l'artiste contribuant à donner au conte un nouvel aspect dominé par le rire. Son humour franc et direct et son charisme attirant plus de téléspectateurs sur la télévision, la rendant en fait l'un des visages inoubliables de la mémoire des spectateurs algériens.

Le réalisateur et le groupe des costumiers de la série choisissent de mettre l'histoire dans un contexte culturel berbéro-maghrébin (dialecte algérien, traditions algériennes) offrant aux spectateurs un nouveau regard du conte. La fête était de style purement algérien, plats, décorations et musiques traditionnelles. Biondrillon ne porte pas une belle robe de bal de Disney, elle est allée à la fête en robe brodée à la tradition constantinoise algérienne « *El Mejboud* ». Aussi, elle doit rentrer avant le Maghrib (le crépuscule) entre le coucher du soleil et la tombée de la nuit, et ce n'est pas avant le douzième coup de minuit (effectivement, chez le peuple algérien, la plupart des femmes rentrent chez elles avant la tombée de la nuit, avant le crépuscule).

Dès son entrée dans la salle du banquet, Biondrillon se mit directement à danser au rythme des Medahates. Le Sultan (qui était un vieil homme) s'approche d'elle, abasourdi par sa beauté, lui demande de danser avec lui. Elle refuse son invitation : « tu es une colle ou quoi? Je ne suis pas venue pour toi, mais pour les Medahates, va-t'en ! ». Le Sultan qui ne cède jamais, la suit jusqu'à l'extérieur de son palais où elle laisse intentionnellement tomber sa pantoufle de peinture 43. Les serviteurs du sultan commencent à rechercher Biondrillon dans toutes les maisons du village jusqu'à ce qu'ils atteignent la maison de sa famille. La première avait de tous petits pieds, la seconde porte des chaussettes pour agrandir son pied. À la fin, Biondrillon s'avance pour prouver qu'elle est la vraie propriétaire. Le Sultan lui demande de l'accompagner, elle refuse de le suivre parce qu'il n'a pas encore un réservoir d'eau et elle adore faire la vaisselle, mais

---

<sup>7</sup> De l'arabe «*madh*»: «chants de louange» cité par CHALAH, Mimi (2013), *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Alger: CNRPAH, p. 212.

elle est vite convaincue par la suite à condition que ses sœurs soient condamnées à perpétuité à faire le ménage toute leur vie.

### **3.2. Blanche Neige n'est pas empoisonnée et le Prince charmant n'est jamais venu**

*Blanche Neige et les sept nains*<sup>8</sup> est un épisode de la troisième et la dernière édition de la sitcom. Le réalisateur opte pour un humour recherché et exquis véhiculant un message constructif, le casting réunit des comédiens bien connus telle que Beyouna dans le rôle de la reine sorcière, Moustafa Himoun dans le rôle de Bou Mraya (« l'homme miroir »), mais aussi Imen Naouel qui a débuté sa carrière artistique auprès de Djaffar Gacem et rejoint son équipe lors de la troisième saison en 2005.

Loubna, la Blanche Neige dans cet épisode, est une orpheline qui vit avec sa marâtre après la mort de son père. Sa marâtre est une femme sorcière qui a un ami appelé Bou Mraya, « l'homme miroir ». La marâtre demande toujours à son ami : « Bou Mraya ! Qui est la plus belle dans le quartier ? » Et celui-ci lui répond : « vous êtes la plus belle parce que je n'ai jamais vu d'autres femmes que vous madame ! ». Bou Mraya est en effet un véritable homme qui s'est métamorphosé en miroir, car la sorcière marâtre l'enferma dans le miroir de son salon, et à cause de sa puissante magie, il ne put en sortir. Un jour, il a vu accidentellement la petite Loubna, alors il a informé la sorcière qu'elle deviendrait la plus belle quand elle serait grande. Des années plus tard, la marâtre demande à son ami Bou Mraya « qui est la plus belle ? » et il lui répond immédiatement que c'est Loubna, la plus belle de ce monde. Loubna apparaît dans cet épisode comme une jeune universitaire diligente, ambitieuse et très belle, ayant des cheveux noirs et une peau blanche comme Blanche Neige, mais sa belle-mère ne l'aime pas et la traite très mal.

La jeune fille décide un jour de s'enfuir de la maison. Elle erre dans les rues d'Alger jusqu'à ce qu'elle entre dans une forêt publique, elle se sent trop fatiguée et s'allonge sur une chaise en s'endormant. Quand elle s'est réveillée, elle s'est trouvée enveloppée dans une robe bleu et blanche comme celle qui apparaît dans le film de Walt Disney, entourée de 7 nains convaincus qu'elle est la vraie Blanche Neige et qu'elle doit attendre l'arrivée du prince. Les nains prenaient soin de Loubna et lui préparaient des frites pour le dîner. Mais Loubna les informe que c'est le temps de rentrer : « je vais aller chez ma grand-mère, je ne peux pas rester ici ». Les nains pleurent et crient : « tu n'es pas Le petit Chaperon Rouge, tu es une menteuse, tu n'as pas une grand-mère ». Nombreux dialogues et séquences burlesques réunissent le personnage de Loubna et les sept nains ; ils voulaient que Loubna, tout comme Blanche Neige, les aide à nettoyer leur maisonnette, ils se sont mis même en colère parce qu'elle n'arrive pas à jouer correctement son rôle. Quant à sa marâtre, elle utilise le conte de Grimm comme un guide pour retrouver Loubna, où elle va la découvrir vers la fin dans les bois. En se déguisant en vieille vendeuse de pommes, elle veut piéger la jeune fille et l'empoisonner, mais l'intelligente Loubna qui connaît toute l'histoire des frères Grimm, a permis à la démasquer grâce à l'aide des 7 nains

---

<sup>8</sup> Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=BVaobmjC8Eo>. Consulté le: 20/07/2023.

l'obligeant à manger de force sa pomme empoisonnée. Bou Mraya réussit finalement à sortir de son miroir ensorcelé.

## Conclusion

Pour conclure, notre article interroge un phénomène d'appropriation comique du conte à travers le genre télévisuel de la sitcom où nous nous sommes attachées à démontrer comment les parodies humoristiques de Djaffar Gacem enrichissent de plus en plus l'univers des contes de Grimm et contribuent dans leur narration transmédia. Le réalisateur algérien, par le biais d'un humour parfois incisif, critique et lourd de sens, revisite un patrimoine mondial du conte dont il réussit dans ses deux réécritures humoristiques à donner une nouvelle réinterprétation tout en demeurant fidèle à la ligne essentielle de l'histoire.

Par les décors, les costumes, la musique mais aussi par une langue simple et populaire, Djaffar Gacem s'est servi de la plasticité du conte afin de s'emparer des histoires de Grimm et les placer dans un autre espace-temps et une nouvelle culture d'accueil. Cette migration du conte d'une aire culturelle vers une autre par l'intervention de l'humour rend la réception de l'histoire plus aisée et spontanée par le public spectateur. Bref, les œuvres de Djaffar Gacem sont considérés non seulement comme un hommage au cinéma comique algérien, mais aussi un hommage à la littérature orale et au monde du conte.

Les dérivations humoristiques des Fans de sitcom *Ness m'l'lah City* se présentent aussi comme une nouvelle forme de narration transmédiatique permettant la circulation de divers médias sociaux et supports de diffusion augmentant dès lors l'interactivité du public. Il nous semble donc qu'il pourrait être intéressant à la fin de ce travail de proposer un élargissement de cette étude et d'ouvrir une autre piste de recherche pour démontrer comment le consommateur et le téléspectateur d'aujourd'hui jouent un rôle considérable dans les pratiques transmédiatiques ; ils ne sont plus en effet de simples utilisateurs « passifs » et leur capacité de produire mérite d'être au centre de l'attention dans divers domaines de recherches.

## Bibliographie

1. Aïm, O. (2013), « Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit », in *Terminal*, 112: 43-55
2. Bettelheim, B. (1976), *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, France : Robert Laffont.
3. Bourdaa, M. (2013), «Le transmedia storytelling: Introduction», in *Terminal*, 112: 7-10.
4. Blouin, C. / Landel, CH. (2015), « L'importance du conte dans une situation pédagogique », in *Empan*, 100: 183-188.

5. Bourgeois, I. (2008), « Des médias entre la loi et le marché », in Isabelle Bourgeois (dir.), *Les médias à l'ère du numérique*, CIRAC, Cergy-Pontoise: IFAEE.
6. Bremond, C. (1964), « Le message narratif », in *Communications*, 4: 4–32.
7. Bru, J. (2010), « Nicole Belmont, Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon », in *Cahiers de littérature orale*, 67-68: 261-265.
8. Carlier, C. (1998), *La clef des contes*, Paris : Ellipses.
9. Chalah, M. (2013), *Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien*, Alger : CNRPAH.
10. Clermont, Ph. / Henky, D. (2019), *Transmédialité du conte*, Berlin : Peter Lang.
11. Elgozy, G. (1979), *De l'humour*, Paris : Denoël.
12. Favat, A. (1977), *Child and tale: The origins of interest*, Urbana, IL: The National Council of Teachers of English.
13. Gaiotti, F. (2010), « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », in *Synergies France*, 7: 13-20.
14. Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
15. Hutcheon, L. / O'Flynn, S. (2013), *A Theory of Adaptation*, Londres: Routledge.
16. Jenkins, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
17. Jenkins, H. (2013), « La licorne origami contre-attaque », in *Terminal*, 112: 11-28.
18. Jung, C.G. (1964), *Man and his symbols*, Londres: Aldus Books.
19. Klastrup L. / Tosca S. (2004), «Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design», in Nakajima M. / Hatori Y. / Sourin A. (éds.), *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, Los Alamitos: IEEE Computer Society, 409-416.
20. Maigret, É. (2013), « Penser la convergence et le transmedia: avec et au-delà de Jenkins », in Jenkins H. (2006), *La culture de la convergence*, New York: New York University Press.
21. Maingueneau, D. (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette.
22. Propp, V. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, France : Seuil.
23. Sangsue, D. (1994), *La Parodie*, Paris : Hachette Supérieur.
24. Viennot, E. (2012), « Vers une fiction totale », Entretien fait par Xavier de la Vega, in *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 26: 39.
25. Von Franz, M. L. (1987), *L'interprétation des contes de fées*, Paris : Dervy-Livres. Trad. Taillandier, F.S. (1982), *Interpretation of fairy tales*, Dallas, TX: Spring Publications.

### **Sitologie**

1. Charlie B. / Tom Ch., «Transmedia: Entertainment reimagined», article disponible sur: [https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?\\_page=2](https://www.wired.co.uk/article/what-is-transmedia?_page=2) , article mis en ligne le 08-07-2010 (consulté le: 15-08-2023).
2. Site web du quotidien algérien « *La Dépêche De Kabylie* »: [depechedekabylie.com](http://depechedekabylie.com), article mis en ligne le 04 mars 2008 (consulté le: 20-07-2023).
3. <https://www.youtube.com/watch?v=E4OLdNXayc0> (consulté le 20/07/ 2023).
4. <https://www.youtube.com/watch?v=BVaobmjC8Eo> (consulté le 20/07/ 2023).