

Remerciements

Le cinquième numéro de la Revue des Arts de l'Oralité est le fruit d'un travail collectif. Nous tenons à remercier celles et ceux qui ont bien voulu nourrir ce nouveau numéro sur le thème de l'oralité en lui donnant l'épaisseur et la profondeur qu'il mérite. Nos remerciements vont aussi à Tarik Abid, concepteur de la revue depuis sa création, à Abdelaziz Abbassi, collaborateur d'Ocadd, pour la réalisation du tableau illustrant la thématique de ce nouveau numéro, et à toutes celles et à tous ceux qui ont contribué à un niveau ou l'autre à la réalisation de ce travail aussi bien par la relecture ou la correction des textes proposés.

ocadd

Editorial

« Mère ! Dis tes années ! » (Méditerranée)

« *Qu'on me pardonne si je n'ai pu me libérer de moi-même, mon essence est un parfum de sept fois sept mille ans* »

LAMINE DIAKHATE¹

¹ Homme politique et écrivain sénégalais (1928-1987).

Enfin ! La cinquième livraison de *la Revue des Arts de l'Oralité* voit le jour, après une vaine tentative de *co-publication*. Ainsi certains, certaines d'entre vous, parmi nos fidèles contributeurs(es) et lecteurs (rices), trouveront-ils (elles) une explication au retard accusé de la parution de notre revue.

La thématique retenue pour ce numéro « *Enjeux de la tradition orale sur les deux rives de la méditerranée* » s'inscrit bel et bien dans la perspective des préoccupations de notre ligne éditoriale, puisant ainsi sa substance et son essence dans le patrimoine matériel et immatériel. Autant de questions nourries constamment par les échanges et le partage entre les deux rives de la méditerranée. Et si cette « mère » prenait la parole un jour, elle se mettrait à « *dire ses années* », à psalmodier l'éternel chant du va-et-vient à travers les rivages de ce grand lac ! Le chant du poète, du troubadour, du conteur, de l'aède, du griot, d'amdiaz (*poète en Amazighe*)... ces maîtres et porteurs de la parole millénaire, traversant la géographie du temps. Brassages, branchements des collectivités humaines, d'un imaginaire collectif qui ne cesse de se construire et de se remodeler.

Qu'est-ce qui fait courir l'humain ? Comment penser l'humain du moins au regard de sa culture populaire – intime, donc plus proche du corps, du cœur et de l'esprit – face à la complexité d'une certaine culture globale, « *façonnante* », « *conditionnante* », mise souvent à tort ou à raison sous le chapitre de la modernité ? Souvent dans un entre-deux de ce continuum de *la longue durée* – expression chère à Fernand Braudel –² l'humain tel un personnage tragique d'un quelconque drame des origines, en quête d'un équilibre existentiel : doit-il renouer le fil de la tradition, donc de sa culture primaire (vs culture secondaire), ou réinventer quelque subterfuge ultra-moderne ? Il faudrait « *savoir s'exercer à penser, se mouvoir dans la brèche en vue de briser ce flux du temps indifférent* ». ³ Ce tiraillement est visiblement prononcé chez des personnes en phase d'acculturation ou de déculturation. Il est aussi

² . Fernand Braudel est un historien français, considéré comme un interprète exceptionnel de l'humanité.

³ . Hannah Arendt, *la crise de la culture*, Gallimard, 1972 pour la traduction française.

marqué et surdéterminé par un paysage belliqueux et hostile de la société internationale. Lequel paysage est sous-tendu par des enjeux économiques et stratégiques en particulier, générant autant de conflits et de déchirements dramatiques visant à séparer qu'à rassembler. Or l'observation *in situ* de quelques attitudes et comportements, lors de certaines manifestations académiques ou festives, déclenche cet irrésistible, voire curieux intérêt d'interroger et de repenser quelques aspects des rapports sociaux de l'aventure humaine par le truchement des cultures populaires. Ces dernières, de part leurs origines, leurs structures, leurs symboles et les valeurs qu'elles charrient, représentent autant d'invariants culturels susceptibles de rassembler, de rapprocher et de favoriser la rencontre des collectivités humaines et des peuples. Il s'agit d'un paradigme constamment renouvelé qui peut fonctionner comme un levier fédérateur mettant à la disposition de l'humanité, sous un regard nouveau d'autres voies de rapprochement, de communion et de rencontre.

Evidemment, nombreuses sont les interrogations qui nous interpellent : Quels sont les enjeux du monde d'aujourd'hui ? Comment se retrouver, voire se définir dans la culture de l'autre, considérée consciemment ou inconsciemment comme adversaire ? Est-il possible de vivre ensemble, contrairement à des prophéties annonçant la fin de l'histoire ou le choc des civilisations ?⁴ Comment sortir du stade de sanctuarisation à celui de la capitalisation de la culture populaire, et du coup en faire un levier de développement, d'épanouissement et de rencontre ?

L'oralité en tant que mode de transmission des rites, des valeurs et des croyances devient peu à peu, selon une certaine logique réductrice, du ressort de l'anecdotique et du folklorique. Les représentations de cette oralité prennent des formes distinctes de nos jours pour devenir savantes, technologiques, interactives, mais surtout très instrumentalisées.

Et voici que s'estompent les modes d'exister et de dire. Voici que les rituels s'essouffent en folklore, que l'épopée s'industrialise, que la pacotille étouffe les voix.

⁴ .Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations*, éd. Odile Jacob, 1997 (pour la traduction française).

Les *vieillards meurent, les bibliothèques brûlent*⁵ sur l'autel d'une modernité sans visage. Que reste-il de la parole vive qui ne soit destinée à la mort ?...

En somme, nous sommes fiers du travail que nous accomplissons depuis environ une décennie. Nous continuerons à faire vivre cette singulière *Maison de l'Oralité*⁶ débordant d'altérité et qui n'exclut rien des histoires qui l'ont traversée. Merci à l'équipe de rédaction sans laquelle ce numéro ne verra pas le jour. Evidemment, à chaque numéro, suffisent sa peine et sa satisfaction !

Nous tenons à réitérer nos remerciements aux contributeurs, chercheurs qui ont bien voulu nous faire parvenir leurs paroles, leurs voix, leurs pensées ; *une écriture qui*, selon P. Sollers, *permet à la parole de se faire entendre*. Autant de pistes de réflexion et d'investigation pour la recherche à venir. Merci à toutes, à tous...Et bonne lecture.

Ahmed Hafdi

DIRECTEUR DE PUBLICATION

5 .Amadou Hampâté Bâ. Ecrivain, historien et traditionaliste malien (1901-1991) qui fut l'un des principaux défenseurs de la culture orale en Afrique, et l'un des premiers à la transmettre par écrit.

« En [Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle](#) ».

6 . La maison de l'oralité, le dernier né de notre asso., dédié au chants, contes, musiques...

Avant-propos

Le nouveau numéro de la Revue des Arts de l'Oralité est consacré aux enjeux de la tradition orale sur les deux rives de la méditerranée. C'est une réflexion actualisée sur les différents genres de cette oralité, ses forces, ses mutations, ses limites, les menaces qui la guettent. La colonisation des pays du sud par les pays du nord, puis le flux migratoire des populations du sud vers le nord, ces dernières décennies, ont fortement contribué au contact des cultures et à leur interaction. De nos jours, la mondialisation tente de rapprocher les peuples au niveau des échanges économiques, mais elle met les cultures nationales à l'épreuve. De nombreux chercheurs des deux rives ont accepté de nous livrer leurs analyses ou leurs productions au sujet des enjeux de l'oralité.

El Mostafa Chadli et H. Touati nous offrent un tour d'horizon de l'évolution, le premier dans une sorte d'observatoire du Patrimoine dans ses différentes composantes au Maroc et le second limite sa réflexion à celle du conte et son évolution en relation avec les mutations sociales et technologiques en France. Faisal Kenanah nous ramène en Orient au Xème siècle avec Abû Hayyân al-Tawhîdî et son oeuvre Kitâb Al-Imtâ' wa-l-mu'âna où il analyse les contraintes du passage de l'oral à l'écrit.

Aitberri Aicha, Blegaid Ibtissamn, Adellah Jarhnine et Ali Sabia abordent les caractéristiques des chants populaires et les défis auxquelles ils sont confrontés au Moyen Atlas, au Maroc Oriental et à Fès. Le proverbe, autre veine de l'oralité, a fait l'objet de réflexions de la part d'Abdellah Hamouti et de Rahma Barbara. Ils analysent les fonctions et la symbolique des proverbes marocains collectés. Des proverbes sont aussi, quoique partiellement, abordés par Zohra Zaid. Le conte populaire a été l'objet d'analyses dans les contributions de Nciri Ouafae/mohamed Bahi, Khadija Hassala, Leila Sari, Badia Mezboudi, Ces analyses traitent des contes populaires et des contes littéraires : origines, fonctions sociales, didactiques dans les pays du Maghreb et le Moyen Orient. Zahra Zaid et Kaleid Aboul Leil consacrent leurs articles à des études comparatives des rapports culturels Occident/ Orient à travers des contes populaires marocains et Les Fables, entre des contes égyptiens et des contes germaniques. Farah

Alloush nous emmène au Soudan à travers *Saison de migration vers le Nord* de Tayeb Saleh où elle aborde l'insertion de l'oralité dans l'écrit en situant, elle aussi, la problématique dans les relations Occident/Orient.

Ces différents articles, qui se recoupent à divers niveaux, focalisent deux principales problématiques : le passage de l'oral à l'écrit, avec toute sa complexité ; et l'oralité face aux mutations socio-économiques, historiques et technologiques. Nous vous livrons ci-dessous un aperçu des différents genres traités qui vous donneront envie d'aller à la découverte des articles dans toute leur richesse.

L'ORALITÉ SUR LES DEUX RIVES : ÉVOLUTION ET DÉFIS

Sur la rive sud de la méditerranée, et plus précisément au Maroc, El Mostafa Chadli définit le concept du patrimoine culturel immatériel au Maroc et détaille ses composantes. Il s'arrête essentiellement sur la mémoire collective, les traditions et les efforts entrepris depuis l'indépendance du Maroc à nos jours : des structures publiques – maisons de culture, complexes culturels- et privés – instituts, fondations- ; des associations culturelles organisatrices de festivals, de moussems, de fêtes religieuses. M. Chadli avance que les arts populaires renforcent le tissu identitaire et contribuent au développement touristique et économique. Néanmoins, un déclin de cette tradition se fait sentir : d'une part les jeunes, de plus en plus attirés par des genres de musique moderne, d'autre part les femmes, porteuses de la tradition orale, de plus en plus absentes, fragilisent cette tradition séculaire. Néanmoins, le Maroc est doté de lois garantissant les droits des artistes. Les nouvelles technologies d'information et de communication, la numérisation assurent non seulement la diffusion mais également la sauvegarde de ce patrimoine dont la richesse et la diversité régionales sont incontestables. De ce fait, la valorisation de ce patrimoine incombe aux jeunes, plus performants dans ce domaine. La publicité, en tant que support commercial, est un atout propre à promouvoir cette culture

De l'autre côté de la méditerranée, Henri Touati,

directeur du festival des Arts du récit à Grenoble, brosse un tableau de l'expérience de ce festival et du renouveau du conte en France. Pour lui, la « relation des histoires » contribue à la compréhension du passé, du présent et du futur. Ces trois temps nous inscrivent dans la Temporalité. De ce fait, le métier du conteur devra être connu et reconnu. Cette mission incombe aux chercheurs. Le renouveau du conte qui s'inspire des changements liés au statut du conteur et des histoires qu'il raconte. Henri Touati s'attarde sur l'expérience des festivals des Arts du Récit dont les objectifs sont multiples : processus de professionnalisation, intervention dans les champs socio-éducatifs, reconstruction des liens sociaux. Le conte établit une relation entre la tradition orale et les formes modernes de la culture et de l'art. Après un état des lieux sur les Arts du récit en France, avec des données chiffrées, H. Touati remonte dans le passé jusqu'au premier récit de Gilgamesh et précise les besoins des êtres humains dans leur processus de socialisation (maîtrise de l'espace et du temps, maîtrise des communautés, projection dans l'avenir, compréhension des origines. H. Touati a ensuite dressé un tableau de recherches menés depuis le début du XIX^{ème} siècle (ethnologie, sémiologie, analyse littéraire, linguistique, anthropologie, sociologie, psychanalyse) jusqu'à nos jours. Les mutations sociales, les NTIC et la forte urbanisation ont contribué au silence qui entoure le conte. Mais ces mutations et le phénomène migratoire nécessitent un dialogue interculturel. Certes les conteurs, porteurs de la tradition orale, disparaissent, mais les collectes réalisées constituent un trésor à la disposition des conteurs d'aujourd'hui. H. Touati s'est ensuite penché sur le regain d'intérêt du conte en France depuis les événements de mai 1968 qui ont déclenché tout un mouvement socioculturel ayant visé le développement des relations individuelles, le rapprochement avec les cultures populaires et l'importance des liens entre la culture populaire et l'éducation. Ce mouvement est appuyé par la création des espaces de conte (bibliothèques, salles, centres culturels, festivals) où se produisent des conteurs français et des conteurs issus de l'immigration.

Le renouveau du conte se manifeste aussi dans l'association des contes à la musique qui apporte un intérêt supplémentaire au récit. Des espaces intimes à la manière de veillées traditionnelles où on contait sont créés et plusieurs genres de l'oralité sont revisités. Un travail de collaboration unit de plus en plus écrivains et conteurs en vue de l'adaptation de conte et de nouvelles histoires. Ainsi, ces derniers créent un lien entre les générations et permettent de vivre ensemble et de donner un sens à la vie. « C'est dans cette perspective que se situe tout le travail d'Henri Touati en tant que directeur du festival des Arts du Récit », précise-t-il.

LE PASSAGE DE L'ORAL À L'ÉCRIT OU LES CONTRAINTES DE TRADUCTION

La problématique du passage de l'oralité à l'écrit est traitée par Abdellah Jarhine, Farah Alloush, -

comme nous le verrons ci-dessous - et Faisal Kenanah. Ce dernier nous fait remonter dans le temps jusqu'au X^{ème} siècle et nous plonge dans Kitâb Al-Imtâ' wa-l-mu'âna, l'œuvre d'Abû Hayyân al-Tawhîdî. Ce dernier se plaint de sa situation matérielle à son ami Abu-l-Wafâ à qui il demande de l'introduire dans le cercle du vizir Ibn Sa'dân qui voulait étancher sa soif d'apprendre. Abu-l-Wafâ exige en contrepartie de lui rapporter oralement les discussions entre son protégé - Abû Hayyân - et le vizir. Abû Hayyân propose alors que les comptes rendus soient faits par écrit ; mais Abu-l-Wafâ exige que cet écrit corresponde dans un premier temps à l'oral. C'est là une difficulté. Le texte écrit sera destiné à la postérité. Le vizir Ibn Sa'dân impose lui aussi une méthode de l'oral bien déterminé. C'est la seconde difficulté. Tout en soulignant l'importance de l'écrit à Abû Hayyân, il rappelle l'importance capitale de l'oral : Le livre est inerte et manque de vivacité, la part de celui qui l'étudie est minime. Il n'en est pas de même pour l'entretien, la discussion et l'échange, car ce que l'on en obtient est plus tendre, plus frais, plus agréable et meilleur.

Abû Hayyân est soumis à une double contrainte : exposer oralement devant le vizir et rapporter par écrit à son protecteur Abu-l-Wafâ. Les conversations nocturnes consignées dans le livre obéissent à trois modèles formels d'organisation : entrée en matière suivie du contenu encyclopédique et fermée par une anecdote, ou un vers ou un discours d'adieu ; le second modèle présente le même schéma avec, au lieu d'un discours d'adieu, une annonce de la fin de l'entretien ; alors que cette indication et l'anecdote disparaissent dans le troisième modèle. La compréhension du livre pose certaines difficultés en raison de la structure anarchique du contenu et du passage de l'oral à l'écrit. L'autre difficulté principale réside dans la chronologie des nuits. Les textes issus des discussions nocturnes correspondent-ils à une chronologie exacte ? Ces dernières étaient-elles rapportées fidèlement - oubli, ajout, variantes ? Le doute plane autour du nombre de nuits, trente-sept, trente-neuf, quarante ou plus. Le contenu est subdivisé, à la manière des Mille et une nuits. Toutefois ce contenu est destiné aux philosophes et aux intellectuels. Faisal Kenanah s'arrête longuement sur le déséquilibre des pages consacrées à chaque nuit ; elles vont d'une à quarante-huit pages, d'où la question de la fidélité (omission, ajout). S'agit-il de sujets (botanique, métal, nourriture, la volonté et libre-arbitre, la disposition morale, le comportement de l'homme et de l'animal) difficiles à retenir et à rapporter ?

LES PROVERBES GENRE MINEUR : DE LA SYMBOLIQUE À LA SAGESSE

Le troisième volet de ce numéro sur l'oralité est consacré aux proverbes. Abdellah Hamouti mène sa réflexion sur les représentations sociales dans les proverbes marocains. Il souligne le fossé séparant la rive nord et la rive sud de la méditerranée en matière de la culture savante. La rive nord a consigné la tradition orale par écrit, contrairement à l'autre rive qui accuse un

retard dans ce domaine. Les deux rives riches de par leur diversité culturelle sont condamnées à cohabiter en dépit des blessures du passé. . Abdellah Hamouti focalise ensuite son étude sur les proverbes collectés au Maroc oriental en analysant les rapports sociaux qu'entretiennent les uns avec les autres dans le cadre d'une éthique leur assurant une sociabilité. Après un bref aperçu sur la définition du proverbe et la difficulté à le traduire en raison de son ancrage culturel, l'étude aborde les thèmes de l'enrichissement en relation avec thème de l'appauvrissement, de la sobriété et les risques qui accompagnent l'enrichissement.

A la thématique de l'enrichissement telle qu'elle a été étudiée par Abdellah Hammouti, dans l'article précédent, vient s'ajouter la contribution de Rahma Barbara qui traite de la représentation de la couleur dans les proverbes marocains. L'intérêt est porté, à travers un corpus collecté, sur la symbolique des couleurs les plus récurrentes - blanc, rouge, noir, jaune, bleu, vert – et leur fonctionnement dans les structures imagées. L'auteur montre, en se basant sur une approche descriptive et interprétative, que dans les proverbes la couleur véhicule autant de valeurs que de représentations, car, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, sa perception se différencie d'une culture à une autre et même des distinctions s'imposent à l'intérieur d'une même culture.

LES CHANTS POPULAIRES MAROCAINS OU LA RÉSISTANCE AUX NOUVEAUX DÉFIS

Les chants et la poésie populaires aussi bien amzigophones qu'arabophones est le troisième volet de ce numéro. Aicha Aitberri dans son étude sur la poésie et les chants amazighs s'interroge sur leur adaptation et la revendication identitaire dans une des tribus du Moyen Atlas. L'étude détaille les fonctions de la poésie dans le contexte contemporain envahi par les nouvelles technologies. La forte présence de l'oralité dans les sociétés traditionnelles permettait le règlement des conflits et garantissait l'accomplissement des contrats. La parole est investie d'un pouvoir magique. La poésie, aussi bien sacrée que profane, est dotée du même pouvoir et remplit des fonctions sociales, éducatives, artistiques, festives. Cela confère au poète et à son métier un statut privilégié au sein de sa communauté. La mondialisation et les nouvelles technologies n'ont pas épargné l'oralité traditionnelle. La professionnalisation des troupes, l'adoption de nouvelles formes artistiques, le recours à de nouveaux instruments ont partiellement dénaturé cette poésie et le chant amazigh. Néanmoins un regain d'intérêt pour ces deux genres est incontestable : festivals, moussem, spectacles hors de l'espace naturel. Ces arts populaires ont été convertis en folklore à but lucratif. D'où la nécessité de leur adaptation à la mondialisation pour en faire un levier économique tout en sauvegardant l'identité culture.

Ibtissam Belgaid nous emmène du Moyen Atlas au Maroc oriental où se produit le chant zalalat. L'auteure rappelle les deux facettes de l'islam qui coexistent dans

la société marocaine : un islam officiel savant et un islam désigné de populaire que l'on rencontre dans les espaces de la marge. Si le premier tire ses principes du texte coranique et du hadith, le second se nourrit de la tradition orale, le proverbe et le chant en particulier ; le second véhicule des vertus religieuses, des conduites à suivre qui ne coïncident pas souvent avec les préceptes religieux et qui s'écartent ainsi de l'islam savant. Le chant de femmes fqrar, comme le proverbe, renferme des pratiques mystiques populaires où s'approvisionnent les couches populaires. Ce chant, doté d'une fonction didactique, est le produit des femmes âgées et illettrées. C'est ce qui explique les altérations de certains principes religieux, d'autant plus qu'ils sont puisés dans la mémoire collective dont la fidélité n'est pas sûre. Une autre carence réside dans le fait que ces femmes chanteuses sont inféodées à une confrérie exerçant des pratiques et des rituels qui lui sont propres.

Abdellah Jaghnin, comme Faissal Kenann, aborde lui aussi le passage de l'oral à l'écrit. Si ce dernier traite la question chez Abou Hayyan Taouhidi, le premier l'examine dans les chants populaires de femmes. Les éditeurs de recueils de chants accompagnent la transcription de certains éléments paratextuels qui aideraient à leur interprétation. A. Jarhine prend pour exemple *Les Editeurs de Chants de femmes de L'Orient marocain* où les auteurs décrivent l'exécution des chants en s'arrêtant sur le genre appelé Ssef pratiqué dans la région orientale du Maroc. Le lecteur, ayant les outils nécessaires à la compréhension du chant est ainsi pris en charge. Néanmoins les nouvelles technologies audio privent désormais ces chants de leur authenticité. De ce fait, la transmission du savoir-faire n'a plus d'espace où elle se réalisait. Au-delà de la mémorisation, l'assimilation des mécanismes qui accompagnent l'exécution des chants est une nécessité aux nouvelles apprenantes du genre, de plus en plus rares. Alors que la pérennité du genre ne pourrait être sauvée que par la transcription et la traduction. Mais en raison des difficultés de l'édition, seuls des chants anciens sont repris quand ils ne sont pas éraflés. De recueils de chants on passe alors aux recueils de poésie. L'auteur pour appuyer sa thèse opère des comparaisons, entre autres, entre les chants exécutés et les recueils de chants édités d'une part, et entre la pratique théâtrale et la pièce publiée d'autre part.

La pérennité du genre et de sa signification ne pourrait être sauvée que par la traduction et la transcription. Mais la première ne peut jamais rendre le sens originel du chant, en particulier le distique, créé dans une situation déterminée, et doté d'un sens implicite unissant énonciateur et énonciataire ; la seconde le prive de sa mélodie, d'autant plus qu'il ne peut être dit que dans un moment bien précis. L'auteur, pour contourner ses difficultés que pose le passage de l'oral à l'écrit, suggère que les chants en questions, pour qu'ils conservent leur authenticité, soient accompagnés d'indications musicales- notes, mode, rythme –.

Ali Sabia, pareillement A. Jarhine, a mené une réflexion sur le chant populaire des femmes, mais cette fois-ci celles

de Fès. Il souligne l'impact des nouvelles technologies d'information de communication, les réseaux sociaux en particulier, sur l'effacement des distinctions du parler entre les genres masculin et féminin et sur l'effacement des frontières entre l'espace privé et l'espace public. Il rejette l'idée selon laquelle les femmes de Fès sont enfermées et interdites au regard extérieur. Loin de se sentir victimes de leur entourage, elles éprouvent une fierté de lui appartenir, privilège dont les femmes des autres régions du Maroc sont exclues. L'auteur enchaîne avec l'évolution du parler de Fès en précisant que les femmes assurent la pérennité et la sauvegarde du parler et s'arrête sur un genre de l'oralité qui résiste à l'évolution et à la disparition : les chants populaires. En s'appuyant sur une vidéo d'une soirée de femmes chantant et dansant, sur les réseaux sociaux, l'auteur rapporte une réaction à cette soirée jugée impudique en ces termes – « Et on dit que les femmes ont du discernement ! ». D'où des commentaires se demandant s'il faudrait publier les intimités des femmes. Chose devenue naturelle en raison des nouvelles technologies. Un autre facteur ayant contribué à la disparition des frontières entre les espaces clos et privé est l'avènement des chanteurs hommes qui exécutent les chants de femmes à l'occasion des cérémonies publiques où ces chants ou chansonnettes sont d'ordre religieux, sentimental ou sensuel. Néanmoins ces chants se caractérisent par leur figement dans la mesure où les conditions de réalisation et le premier producteur sont absents. Certes l'anonymat et le figement procurent plus de liberté aux femmes qui vont plus loin dans leur intimité, mais scandé par les hommes en public, ce chant perd son aspect luxurieux et les femmes peuvent le récupérer et l'exécuter sans en avoir honte. C'est ainsi que s'opère un rapprochement entre les deux parlars. L'auteur approfondit son analyse en rappelant certaines caractéristiques du parler de Fès à savoir l'usage des tournures préférentielles féminines. Le chant féminin en passant dans la sphère publique acquiert un statut, il a désormais un titre, une identité et entre dans le vaste champ du patrimoine. Les traits distinctifs et identitaires de ces parlars et ses chants s'estompent en accédant au patrimoine commun. Les chants de femmes deviennent ainsi des chansons grâce à ce passage du privé au public qui constitue une évolution/révolution.

LES CONTES OU LA RÉSURGENCE D'UN GENRE HORS DE SON ESPACE TRADITIONNEL

Badia Mezboudi nous emmène, elle, au Liban, où la transmission du conte était jadis assurée par les Hakawati et les parents. Avec l'avènement de la modernisation, seuls quelques conteurs, comme Jihad Darwiche, continuent à le faire vivre ; L'auteure dresse un constat où elle regrette la disparition de valeurs véhiculées par le conte. Elle analyse deux corpus : *La fille aux cendres, contes du Liban*, Contes collectés et traduits par Nathalie Zghaib et *Au temps de l'Emir, contes et nouvelles de l'histoire du Liban* réunis par E. El Boustany. Il s'agit du passage du conte populaire au conte littéraire. Dans les premiers dominant le fantastique et le merveilleux

tandis que les seconds traitent de la biographie de l'émir Béchir II, gouverneur du mont Liban (de 1789 à 1840), façonnée par l'imaginaire populaire qui la relate en contes. Badia Mezboudi, avant de souligner les différences, révèle les ressemblances : contes libanais, même structure profonde, allégeance du héros à une autorité supérieure, mise à l'épreuve du personnage, laquelle débouche sur une libération, mais le héros reste dépendant d'une autorité supérieure (famille, monarchie). Les contes du premier recueil obéissent à la même structure narrative : qui se décline en deux grandes composantes : Séparation/éloignement, Initiation/apprentissage. Mme Mezboudi, après avoir analysé de nombreux contes, tire les conclusions selon lesquelles chaque jeune, abstraction faite de toute catégorie sociale, vit cette initiation. Sa libération est acquise grâce à la richesse ; suite à ses épreuves réussies, il rejoint sa famille garante de son statut social et de l'ordre moral de son pays dans une région soumise à des invasions successives.

Le second recueil de contes démarre avec un bref historique du Liban - faisant partie à l'époque de l'empire Ottoman- et de la vie de l'émir Béchir II. Mme Mezboudi recourt, comme pour le premier recueil, à une approche sémiotique pour analyser ces contes : la manipulation, la performance du héros, Les adjuvants et les opposants en particulier les familles féodales. Les contes relatifs à la vie de l'émir mettent en exergue ses qualités morales, guerrières, humaines. Il a veillé à l'application des lois, il a brisé le cercle des familles féodales et il a unifié la Montagne du Liban sous son Pouvoir et a réduit les tensions entre Druzes et Chrétiens. Mais les grandes puissances France, Angleterre, qui manœuvraient pour la dislocation de l'empire ottoman, ne voulaient pas de l'indépendance du Liban. Cela a valu à l'émir par la suite l'exil à Malte. Les contes du second recueil, traversés par l'Histoire du pays appellent que son présent est une reprise du passé. Badia Mezboudi clôt son article par phrase qui, nous invite à lire et relire son article : « En fin de compte, Le conte merveilleux nous transporte dans un monde irréel mais réalisable alors que les contes de l'émir sont issus de la réalité mais impossibles à réaliser : autrement dit, que la liberté n'existe, en ce qui concerne ces petits Etats que dans les contes de fée. »

Leila Sari, avant une réflexion sur le conte dans les trois pays du Maghreb, procède à un bref cadrage historique et culturel des ces trois pays. Ces derniers partagent plus ou moins la même culture, les mêmes origines et une grande partie de leur Histoire en particulier sous les deux grandes dynasties Berbères, les Almoravides et les Almohades. Leur culture, forgée sous ces deux empires était constituée de la tradition orale véhiculée au grès des déplacements à travers les trois pays et le désert. Le conte reste l'une des principales artères de cette tradition orale qui s'est perpétuée dans l'espace et le temps. Leila Sari entreprend par la suite une lecture et une étude comparatives des contes maghrébins à travers la présence de la femme dans ces contes : éducation et représentations, statut social, son rôle dans l'éducation des enfants, impact de l'héritage culturel

arabo-berbéro-islamique. Ainsi, le conte reste une source d'informations socioculturelles sur les liens unissant les individus au groupe familial et social. Ce patrimoine ancestral constitue un fonds identitaire dont la conservation permet un dialogue avec les autres cultures tout en résistant à la mondialisation qui prône une culture « Une ».

Parallèlement à cette étude comparative sur les fables et les contes où la morale occupe une bonne place, Khadija Hassala a mené une expérience locale dans la ville de Fès et ses environs autour du conte en tant que support didactique dans le cadre de l'« *Atelier de conte* » qu'elle anime à la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès et en collaboration avec l'association « Lamalif pour la promotion du livre dans le rural ». Le projet consiste en l'apprentissage de la langue française en adoptant une stratégie recourant au départ à la langue maternelle : la darija ou l'amazigh. Trois niveaux ont été ciblés : les élèves de la maternelle, ceux de l'école et ceux du collège. Les élèves sont invités à collecter des contes auprès de leurs parents. Une fois en classe, ils les racontent dans la langue maternelle et une discussion s'engage. Cette phase de compréhension orale est suivie de la traduction du conte et d'une série d'activités didactiques : graphismes, exercices de lexique, production écrite, sensibilisation aux relations logiques, jeux de rôles, théâtralisation... Cette démarche crée une dynamique en classe où les élèves apprennent loin des séances de cours contraignantes. Cette approche crée, en outre, un lien entre l'école et la famille et renforce le sentiment d'appartenance identitaire chez l'élève en raison de la revalorisation du patrimoine local. Les enseignants, qui n'imposent plus le texte, désormais apporté par l'apprenant, redécouvrent l'intérêt de l'exploitation du patrimoine immatériel en tant qu'outil pédagogique efficace où le plaisir, la créativité, la mémorisation et l'apprentissage s'associent

L'article de Nciri Ouafae et de Mohamed Bahi, « Conte entre Renouveau et Recréation au Maroc » est un état des lieux concernant le conte, comme l'a fait H. Touati pour le conte en France. L'article est dans un premier temps une réflexion sur l'étymologie du mot « Conte », ses origines sociales et historiques, aussi bien en Orient qu'en Occident, ses multiples définitions et son évolution lexicale (doublets morphologiques : affixes). L'article se penche ensuite sur le renouveau du conte ces dernières décennies au Maroc grâce à de nombreuses initiatives : l'implication de l'université à travers des études linguistiques, littéraires, sociologiques et travers des travaux de mémoires et de thèses ; des colloques sur le conte se multiplient. Des associations font des collectes ou organisent et/ou des festivals. Des écrivains marocains de renommée tels que Abdellatif Laâbi, Tahar Ben Jelloun, Ahmed Séfroui ont contribué à ce regain d'intérêt par des publications de contes populaires à des fins éducatives. La création des maisons d'éditions de livre de jeunesse telles que Marsam, Yanbouâ Al Kitab et Yomad encouragent la publication des contes populaires en arabe et en français. L'Ircam publie, à

son tour, des contes en langue amazigh. Le cinéma et le théâtre marocains adaptent des contes populaires ; des places publiques dédiées au conte sont restaurées. Les réseaux sociaux favorisent, à leur tour, une large diffusion des contes populaires.

Mais, cette effervescence autour du conte connaît certaines limites. Les collectes sont la plupart du temps menées par des chercheurs étrangers et les recherches scientifiques restent des initiatives individuelles. Les collectes et les traductions effectuées par des étudiants sont peu fiables et l'archivage accuse un grand retard. La forte demande du conte, et les nombreux conteurs, souvent sans créativité risquent de faire perdre sa fascination au conte. L'absence de coordination entre les chercheurs et entre les organisateurs d'événements autour du conte ne sert pas le conte. Une absence de politique culturelle concernant ne favorise pas, non plus une véritable renaissance du conte.

Toujours dans cette perspective comparatiste, Zahra Zaid étudie les rapports entre contes populaires marocains encore actualisés et les Fables de La Fontaine. La comparaison est opérée à trois niveaux : les histoires racontées, les animaux protagonistes et la morale véhiculée dans les deux récits. Elle s'attarde sur les ressemblances et les différences au niveau des titres, des animaux, des déroulements et de la morale. Dans tous ces deux genres, la morale est toujours présente, à la fin dans le conte, quelques fois sous forme proverbiale. Et dans la fable soit au début soit à la fin. Dans d'autres cas, cette morale est implicite, et c'est à l'auditeur ou au lecteur de la dégager. En ce qui concerne les animaux, Zahra Zaid relève les différents animaux présents ou absents dans les deux genres. Ces animaux sont individualisés soit par une majuscule ou titre « *Sa Majesté* », « *Sire* » dans les fables, et dans les contes par un article défini le /la, par un article indéfini « un certain » par une paraphrase ou par un attribut humain tel que « *le Fqih : (Imam), 3mmi d-dib : (mon oncle le chacal), sid-i-qett : (mon Seigneur ou Sire le chat)* ». L'auteure conclut que les contes aussi bien que les fables empruntent aux hommes tout un vocabulaire décrivant les qualités et les défauts de ces derniers ; ces deux genres constituent un miroir où les hommes se reconnaissent, d'où leur fonction éducative. La ressemblance entre ces deux genres est une preuve de leur universalité. Partant, ils sont un facteur de rapprochement entre les peuples.

Farah Alloush, nous offre une réflexion approfondie sur l'oralité à partir du roman célèbre *Saison de la migration vers le Nord* de Tayeb Salih. En remplaçant, elle aussi, sa réflexion dans le rapport Occident/Orient, caractérisé par le mépris de la part du premier et par la méfiance et la rancune de la part du second. Les préjugés ont la vie dure. L'auteure s'interroge sur l'insertion et sur la fonction de l'oralité dans ledit roman. Les différentes formes d'expressions orales locales sont relevées. Vivre en Angleterre et apprendre la langue anglaise sont vécus comme un double exil. L'introduction de l'oralité dans l'écrit, entre autres, constitue une revanche à prendre sur l'ancien colonisateur, une revalorisation de la langue et de la tradition africaine. En se tenant à proximité

du texte, - chose rare dans beaucoup d'études-, Farah Allouch a su repérer les différents indices énonciatifs utilisés, les procédés narratologiques, les procédés stylistiques et enfin les procédés narratifs empruntés au conte oriental, tels que Les Mille et une nuits. Autant de techniques scripturales rapprochant le narrateur et les personnages du lecteur, comme dans une conversation directe. Une fois rentré de l'exil et installé dans un village, le héros, Mustapha Saïd, fait objet de curiosité et de rumeurs, d'où une polyphonie et un retour en force de cette oralité avec ses multiples composantes.

Khalid Abouel-lail s'est penché, de son côté, sur le conte en Egypte et en Allemagne dans une étude comparative entre l'Occident et l'Orient. Le conte appelé « Haddouta », en Egypte, possède des caractéristiques qui le distinguent des autres genres de la tradition orale dans la mesure où la femme la relate la nuit aux enfants. La « Haddouta » est une sorte de récits dont l'auteur est anonyme, transmis oralement de génération en génération. Elle prétend raconter des faits réels, mais ces derniers demeurent fictifs et visent plusieurs fonctions, le divertissement de l'auditoire en premier lieu. Contrairement aux autres arts populaires tels que l'épopée et le mythe pour lesquels la thématique principale est la guerre, la « Haddouta » fait de la paix son univers, elle est un message d'amour. Cette variante de conte est appelée « La House Hold Tales » en anglais, « Märchen » en allemand, « Conte merveilleux » en français, « Skazki » en russe, « Khourrafat » en Afrique du nord.... Ces récits présentent en dépit de différentes appellations des ressemblances aux niveaux du contenu, de la structure, de la forme, et de formulettes d'ouverture et de clôture. L'auteur illustre cette ressemblance par l'examen de quatre contes : « Blanche neige », « Le loup et la chèvre », « Cendrillon » et « Le Chaperon rouge » dans les deux cultures allemande et égyptienne en montrant les liens culturels profonds entre les deux peuples. Ce fonds culturel populaire et universel reste ainsi un facteur potentiel de rapprochement et de dialogue entre les jeunes générations, les peuples ; entre l'Orient et l'Occident.

Suite à ces analyses et réflexions, nous joignons un ensemble de productions comportant des productions autour de l'oralité : poèmes, adverbos, témoignage, contes. Ces productions prouvent la résilience de la tradition orale. Ont bien voulu contribuer à ce numéro spécial de la Revue des Arts de l'Oralité : Jamila Abitar, Rahma Benhamou El Madani, Nezha Lakhel Chevé, Amina Aurrach, Lahoucine Dehhou, Tarik Hbid et Mohamed Bahi. Jamila Abitar, poète franco-marocaine, dans sa relation particulière à la poésie dédie son poème aux femmes vivant entre les deux rives, les deux mondes, celui d'ici et d'ailleurs. Elle montre le caractère androgyne de la poésie qui constitue pour elle, *une arme de construction, une fleur de partage*, contre l'exil et contre l'injustice. Rahma Benhamou El Madani, cinéaste-réalisatrice résidente à Paris, rapporte un souvenir d'enfance sous forme de poème encadré par deux textes en prose : Le poème d'une fille à l'adresse d'un amant qui ne la comprendrait pas ; elle préfère se réfugier

dans le silence en refusant toute soumission à l'instar de ses ancêtres. C'est le cri de la liberté, insoumission à l'homme. Nezha Lakhel Chevé, conteuse, elle aussi à Paris, en terre d'exil, après une carrière d'enseignante. Elle remporte le prix grand Atlas 2016 pour son dernier Album « *Razina la Sage Sultane* » Elle a bien voulu nous offrir un de ses contes *J'ha et Iblis le diable*. Amina Aurrach a collecté un ensemble de proverbes dans souk Sebt, région de Beni-Mellal, des proverbes en relation essentiellement avec la terre, dans une région agricole.

Lahoucine dehou a procédé à une enquête sur les conteurs et artistes populaires, dans la région de Beni-Mellal. Son témoignage constitue un hommage à ces artistes dont certains ont disparu en silence. Le conte Laghrib, a été rédigé collectivement par neuf enseignantes des écoles Saïr Alqalan et Abou Alkacim Essaoumai (Beni-Mellal) au lendemain d'une formation aux techniques de conte assurée par le conteur Mohamed Adi (association Pied nu, Marseille) invité par Ocadd.

Tarik Hbid et Mohamed BAHI de Beni-Mellal nous dédient un de leurs contes, collecté dans la ville de Beni-Mellal en 2004, sur l'ingratitude de l'homme et la gratitude des animaux.

La réflexion de Houssa Yakobi, est une mise en garde contre les risques de la dégradation et de la folklorisation de l'Ahidous, - danse berbère où s'associent chant et musique-, en raison de la multiplication des festivals au nom de son encouragement. Pour sa sauvegarde, l'auteur rappelle ce qui fait son authenticité et ses fonctions sociales.

Pr. Mohamed BAHI

Sommaire

- 1 Remerciements **ocadd**
- 3 Editorial *AHMED HAFDI*
- 5 Avant-propos *PR. MOHAMED BAHI*
- 15 Quelles approches pour une valorisation du patrimoine
immatériel de la région au Maroc ? *EL MOSTAFA CHADLI*
- 21 L'art du récit : un art majeur *HENRI TOUATI*
- 29 Oralité et écriture dans le Kitāb al-Imtā' wal-mu'ānasa en
rapport avec la structure *FAISAL KENANAH*
- 41 La poésie et le chant amazighs entre l'adaptation et la
revendication identitaire. Le cas des Ait Soukhmanes *AICHA AIT BERRI*
- 47 Chants de Femmes : transcription et question générique *JARHINE ABDELLAH*
- 53 Les chants «*žalālat*» des femmes fqarat : une certaine
idée de la mystique *IBTISSAM BELGAID*
- 57 Du chant de femme de Fès à la chansonnette (du clos à
l'ouvert) *ABDELALI SABIA*
- 61 «De quelques représentations des relations sociales
dans les proverbes marocains» *ABDELLAH HAMMOUTI*

- 67 **La couleur et ses représentations symboliques dans les proverbes marocains**
RAHMA BARBARA
- 75 **Conte entre Renouveau et Recréation au Maroc**
OUAFAE NCIRI & MOHAMED BAHI
- 81 **Le conte, outil pédagogique dans un contexte plurilingue : Enseignements d'une expérience menée dans quelques Écoles**
KHADIJA HASSALA
- 87 **Les aléas de la libération dans les contes Libanais *De la Mémoire orale au patrimoine écrit, il était une fois le conte***
BADIA MAZBOUDI
- 95 **Le conte maghrébin et ses enjeux socioculturels**
SARI MOHAMMED LEILA
- 101 **Les enjeux de l'oralité dans *Saison de la migration vers le Nord* de Tayeb Salih**
FARAH ALLOUSH
- 107 **Les fables de la Fontaine et les contes d'animaux marocains, un air de famille**
ZAID ZAHRA
- 120 الحواديت ولغة السلام بين الشعوب
د. خالد أبو الليل
- 121 Annexes
- 121 Femmes d'ici, venues d'ailleurs
POÈME DE JAMILA ABITAR
- 124 J'ha et Iblis le diable
CONTE DE NEZHA LAKHAL-CHEVE
- 126 SES ELLES d'ANTAN
RAHMA BENHAMOU EL MADANI.
- 128 Proverbes Collectés à Souk Sebt, région de Beni-Mellal
AMINA AURRACH,
- 129 Peut-on repenser et renouveler une partie de notre mémoire populaire?
TEMOIGNAGE DE LAHOUCINE DEHOU
- 132 L'homme, le fils d'adam, le lion, la vipère, le singe, le rat
TARIK HBID ET MOHAMED BAHI

134 Gharib, le prince des sables

CONTE DE MOHAMED ADI ET STAGIAIRES

136 L'ahidous revisité

CRITIQUE DE Houssa Yakobi

Quelles approches pour une valorisation du patrimoine immatériel de la région au Maroc ?

El Mostafa Chadli

UNIVERSITÉ MOHAMMED V, RABAT.

SOMMAIRE

- 15 1. E-Patrimoine en région
- 16 2. Valorisation des données publiques culturelles, moteur d'une économie numérique
- 18 3. Ouverture et réutilisation des données culturelles : Le jeu vidéo et le transmédia comme nouvelles formes de médiation culturelle
- 18 4. Publicité : levier de valorisation du patrimoine immatériel
- 19 De la description des documents à l'exploitation des données

On entend par patrimoine culturel immatériel l'ensemble des pratiques, expressions ou représentations qu'une communauté humaine reconnaît comme faisant partie de son patrimoine dans la mesure où celles-ci procurent à ce groupe humain un sentiment de continuité et d'identité. Ces pratiques concernent principalement, mais de manière non exclusive, les traditions orales, musicales ou chorégraphiques, les langues en tant que supports de ces traditions, les jeux et sports traditionnels, les manifestations festives, les savoirs-faire artisanaux, les savoirs et savoirs-faire liés à la connaissance de la nature ou de l'univers. L'implication des personnes ou groupes porteurs d'un patrimoine culturel immatériel est la condition première de la sauvegarde de ce patrimoine, conformément aux objectifs de la convention sociale.

Il s'agit pour nous de nous interroger sur un volet spécifique de ce patrimoine culturel immatériel, à savoir la Mémoire collective et les traditions orales qui en constituent le support et la dynamique. La question est de savoir comment rendre ce patrimoine de nouveau opératoire en l'insérant dans une perspective socioéconomique, à dimension culturelle. Les outils ne manquent pas, si on se réfère aux expériences de pays riverains de la Méditerranée, avec lesquels nous partagerons des points communs. C'est ce que nous essaierons de démontrer en prenant des exemples locaux.

1. E-PATRIMOINE EN RÉGION

Le Maroc dispose d'un patrimoine culturel et civilisationnel riche et diversifié. Chaque région possède ses particularités, contribuant ainsi à la culture nationale et à l'héritage civilisationnel.

Parmi les obligations prioritaires de l'Etat, figurent la protection du patrimoine, sous toutes ses formes, ainsi que l'incorruptible préservation des monuments historiques.

Depuis l'indépendance du Maroc, de nombreux sites socioculturels ont vu le jour, à travers le Royaume, sous forme de musées, de maisons d'art, d'ateliers artistiques permanents ou de manifestations ponctuelles, telles les moussem qui ont été mis à l'honneur et revigorés. Pour donner du dynamisme au secteur de l'art et de la culture, le Maroc s'est doté, à cet effet, d'instituts et de fondations publics:

- Institut Supérieur d'Archéologie et des Sciences du Patrimoine (INSAP), créé en 1986;
- Institut National de l'Art Dramatique et de l'Animation Culturelle (ISADAC), créé en 1987 ;
- Fondation Nationale des Musées (FNM), lancée en 2011 qui chapeaute 14 musées publics à travers le pays.

Des fondations privées, à but non lucratif, ont vu le jour et participent, activement, à la dynamique culturelle de villes et de régions entières. Les plus notables et qui méritent qu'on s'y intéresse davantage, compte tenu de leur envergure et de leurs missions culturelles et éducationnelles, sont :

- Fondation Orient-Occident, à Rabat, en 1994. A travers la promotion des cultures d'ici et d'ailleurs et l'ouverture de son conseil d'administration à des personnalités de pays différents, la Fondation cherche à renouer le dialogue et à contribuer, ainsi, à la compréhension entre les civilisations, tel un pont jeté entre les deux rives de la Méditerranée, mer de partage où les identités se reconnaissent et préparent leur avenir.
- Fondation du Patrimoine Culturel Judéo-Marocain, fondée en 2001. Elle supporte un Musée du judaïsme marocain à Casablanca.
- Fondation Dar Al-Ma'mûn, inaugurée en 2012. Elle s'affirme comme un centre international de résidences artistiques, situé à 14 km de Marrakech dans le village de Tassoultane (vallée de l'Ourika). Le projet ambitionne d'être une plateforme culturelle ayant pour vocation d'apporter un soutien à la création esthétique et culturelle, surtout dans le domaine des arts visuels et iconographiques et ce, dans le but de favoriser la promotion de l'identité culturelle marocaine et africaine, au-delà des frontières en œuvrant aux échanges interculturels.

Par ailleurs, il a été décidé de consacrer 1% du budget des collectivités locales à la construction, dans chaque préfecture ou province, d'un complexe culturel comprenant, au moins, une salle de théâtre et des ateliers, ainsi que le parrainage des artistes. Il a été, également, préconisé la création, dans chaque région, de deux troupes de théâtre que les Collectivités locales prendraient en charge en les dotant de moyens

appropriés et en soutenant leurs diverses activités d'animation culturelle et de création artistique.

Quant aux manifestations de conte, on peut en relever un certain nombre, compte tenu de l'engouement du public, à la fois jeune et adulte, qui retrouve ses repères identitaires, avec ce genre de représentation ludique et symbolique :

- Projet de conte pour valoriser le patrimoine oral de la région

«Conte-moi» est un projet de collecte, de valorisation et de partage de contes et de légendes issus du patrimoine oral régional, en arabe et en amazighe. Il propose de nombreux outils pour en faire un vecteur d'apprentissage.

- Association de La Maison du Conte du Maroc

En effet, la «Maison du Conte du Maroc», dont le siège est à Rabat, appelle, depuis sa création, à la sauvegarde d'un patrimoine en péril et s'efforce de transmettre et de conserver le répertoire du conte marocain, riche et diversifié, condamné à l'oubli et peut-être à la disparition. Cette association culturelle organise des soirées consacrées au conte et choisit, annuellement, le mois de Ramadan pour les mettre sur pieds et sensibiliser les jeunes et moins jeunes à l'importance et à la richesse d'un tel patrimoine.

- Festival du conte de Rabat

Ce festival, l'un des premiers du genre, abrité à la Villa des Arts de Rabat, à l'initiative de la Fondation Omnium Nord Africain (ONA), après ceux d'Agadir et de Témara, moins sponsorisés, a pour objectif la sauvegarde et la transmission du patrimoine culturel, en l'occurrence le conte. Cette manifestation a offert l'occasion à des enfants apprentis du conte et à des professionnels du conte, du Maroc et d'ailleurs, de raconter des histoires à un large public, connaisseur et assidu aux nombreuses séances tenues.

Cette rencontre culturelle a réuni les conteurs patentés de La Maison du conte, ainsi que les habitués de cette tradition orale, souvent enthousiastes et anonymes, connus simplement par leur amour de la tradition populaire. Le festival du conte¹, a vu la participation de professionnels du conte, venus d'horizons divers.

2. VALORISATION DES DONNÉES PUBLIQUES CULTURELLES, MOTEUR D'UNE ÉCONOMIE NUMÉRIQUE

Ce serait un truisme que de dire que les arts populaires sont l'image de l'identité nationale. Le Maroc connaît une diversité exceptionnelle et il est, assurément, l'un des pays les plus riches en matière culturelle dans le sud de la Méditerranée. Les arts populaires participent à la fois à la cohésion sociale et à la dynamique culturelle, touristique et économique du pays. Ces traditions

¹ Le festival a été, l'occasion, aussi, de rendre hommage au chantre du théâtre marocain, Ahmed Tayeb Laâlj, auteur-dramaturge, essayiste, comédien et parolier.

connaissent une fragilité bien visible, voire un déclin progressif dans certaines régions, car souvent la mission de l'animation touristique s'est substituée à la mission sociale et culturelle ; la participation des femmes a été réduite dans beaucoup de régions, ainsi que le nécessaire rajeunissement des acteurs culturels. En effet, peu de jeunes s'intéressent aux musiques traditionnelles et l'on assiste, du même coup, à la disparition de certains métiers de fabrication des instruments de musique ; ces derniers devenus, ostentatoirement, de simples objets de souvenir.

C'est pourquoi la valorisation de la donnée culturelle, avec son corollaire la donnée publique, à caractère culturel, devient une nécessité et un enjeu majeur de toute économie. Et la numérisation de ces données et leur diffusion internationale est à même de faire tourner la machine de la toute nouvelle économie numérique, mise en perspective par l'évolution, rapide et exponentielle, du e. commerce.

Aussi, dans les organisations publiques les données occupent, de nos jours, une place primordiale. Les différentes administrations cherchent, de plus en plus, à développer leurs capacités afin de mettre, de façon directe et surtout réactive, à la disposition du public un certain nombre d'informations, dans le cadre de ce qu'on appelle communément «une politique de divulgation proactive» (Proactive Disclosure Policy). 'Gouvernance ouverte' et 'ouverture des données publiques' favorisent l'innovation et la transparence. Celles-ci sont, désormais, considérés comme les fondements pour la mise en place des mécanismes de la bonne gouvernance des affaires publiques et de la constitution des démocraties dites participatives.

Dans ce contexte, le Maroc s'est doté d'un arsenal juridique reconnaissant et garantissant les droits d'accès à l'information et d'en disposer légalement, tout en préservant, également, les droits relatifs à la protection des données personnelles. Ainsi, la Constitution de 2011 s'avère la première loi-cadre garante de tous ces droits, elle s'est vue renforcée, pour combler le vide en ce sens, par la loi 69/99 de 2007 sur les archives, par la création de l'institution des Archives du Maroc, par la loi 09-08, relative à la protection des personnes physiques, à l'égard du traitement des données à caractère personnel et par le projet de loi 67-13 du code numérique.

Sur le plan du patrimoine immatériel, l'exploitation du fonds patrimonial comme richesse peut fournir de nouvelles opportunités pour améliorer les performances économiques des territoires et des régions et satisfaire des objectifs stratégiques importants, tels que:

- Favoriser l'ouverture des territoires qui peuvent faire l'objet d'un Pôle d'Economie du Patrimoine, grâce à une attraction accrue drainant des flux plus importants de touristes et de visiteurs;
- Fournir aux collectivités locales et à la société civile les outils d'une gestion durable du patrimoine;
- Encourager la participation du secteur privé, en

particulier les PME-PMI, à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine et de sa diversité culturelle ;

- Soutenir les Moussems, les fêtes régionales et les célébrations religieuses, autour des patrons et saints, régionaux ou locaux pour donner plus d'attractivité aux régions et stimuler les compétences et les initiatives locales, tout en favorisant le commerce et l'économie de l'ensemble de la région.

Pour mémoire, des Fêtes et des Moussems connues, depuis fort longtemps, font date et ne dérogent point à la règle qui veut qu'un Moussem ou une fête religieuse, ou à caractère religieux, soit synonyme de grande affluence et donc de bonnes affaires, en termes d'hébergement, de restauration, de commerce et de loisirs. Ces manifestations s'originent dans la célébration de cycles agraires ou d'événements religieux, dont le plus important est la fête musulmane du Mouloud.

- Procession des cires (cierges ornés) à Salé, à la veille du Mouloud.

- Veillée de danses extatiques par la secte des Aïssaouas à Meknès, au sanctuaire de Cheikh El-Kamel, la veille du jour du Mouloud.

- Moussem de Moulay Brahim (route d'Asni, à 50 km au Sud-ouest de Marrakech), la deuxième semaine, après la fête du Mouloud.

- Moussem d'El-Aouina (18 km au Sud-ouest de Marrakech), un mois après le Mouloud.

- Moussem de Moulay Idriss du Zerhoun (au Nord de Meknès), un des plus importants et des plus suivis, en août.

- Moussem de Setti Fatma (vallée de l'Ourika, au Sud de Marrakech), fin août.

- Moussem de Moulay Abdallah (10 km au Sud d'El-Jadida), fin août.

- Moussem de Sidi Moussa Ou-Quarquour (près d'El-Kelaâ des Sraghna, au Nord de Marrakech), fin septembre.

Quant aux fêtes, les plus marquantes sont :

- Fête des Roses, à Kelaâ des M' Gouna (vallée du Dadès), fin mai.

- Fête des Cerises, à Sefrou, en juin.

- Fête des Fiançailles, à Imilchil (au Moyen-Atlas), à la troisième semaine de septembre.

- Fête du Cheval, à Tissa (à 46 km au Nord Est de Fès), fin septembre.

- Fête des Dattes, à Erfoud, fin octobre.

On peut citer, aussi, des manifestations culturelles majeures, à savoir:

- Festival national du Folklore de Marrakech, début juin.

Le Festival des arts populaires est un festival folklorique, créé en 1960 sur l'initiative du Roi Mohammed V. Étant

le plus ancien des festivals de Maroc, il a pour but de mesurer l'importance des traditions marocaines, notamment les danses, les chants et les costumes. Maîtres musiciens et danseurs du monde se joignent, régulièrement, aux festivités et une vingtaine de troupes marocaines se produisent également pour offrir un spectacle original.

- Le Festival national des arts d'Ahouache de Ouarzazate, appelé à devenir l'un des piliers du développement local, dans la grande région de Souss-Massa-Drâa. Les arts d'Ahouache sont une pratique artistique collective, fruit d'un milieu socioculturel et naturel déterminé qui lui a donné ses caractéristiques propres. Ces arts constituent un patrimoine immatériel et l'une des composantes essentielles de la culture populaire marocaine.

- Festival Africain des Arts Populaires au Maroc, à Agadir, dont la première édition a été sous le signe du 'Dialogue des tambours pour l'amour et la paix'.

- Salon du Cheval du Maroc d'El-Jadida, fin octobre.

Le Salon du Cheval a pour objectif, depuis plusieurs années, d'élever le Maroc au rang des grandes nations, au niveau de l'élevage de chevaux et de l'équitation. Pour ce faire, le Salon met en avant le patrimoine équestre dans différentes dimensions : socio-économique, culturelle, historique et scientifique, à travers des expositions et des conférences thématiques, mais également en représentant tous les corps de métiers: selleries, maréchalerie, fabrication de fusils de Tbourida (pour la fantasia). De plus, le Salon du Cheval propose au grand public un programme unique avec des spectacles équestres, des activités ludiques et des compétitions sportives.

3. OUVERTURE ET RÉUTILISATION DES DONNÉES CULTURELLES : LE JEU VIDÉO ET LE TRANSMÉDIA COMME NOUVELLES FORMES DE MÉDIATION CULTURELLE

Le transmédia est un processus de construction narrative permettant de raconter des histoires et ce, à travers plusieurs médias, liés principalement au numérique. Par le recours à la narration transmédia il devient possible de déployer des projets de médiation culturelle interactifs mettant au centre les expériences des utilisateurs et prolongeant la mission de développement culturel de l'entité ou de la structure culturelle. Cette expérience, tentée dans plusieurs pays, permet de saisir les enjeux de la médiation transmédia et fournit des repères méthodologiques relatifs aux acteurs et au contexte de l'action culturelle.

Aussi l'usage des différents outils de communication, ordinateur, tablette, smart phone, télévision connectée se généralise-t- il et s'empare-t-elle du quotidien de tout un chacun, et particulièrement celui des jeunes générations. Ces nouveaux écrans appellent de nouveaux contenus pour informer, communiquer, émouvoir, transmettre, sensibiliser, divertir ou toucher un public

à qui la possibilité d'interagir individuellement et collectivement est offerte.

Ces nouveaux médias, territoires de création et de communication, génèrent de nouvelles écritures qui ne prennent pas en compte uniquement l'interactivité entre le créateur de contenu et l'utilisateur. Ils proposent de nouveaux dispositifs où les différents médias interagissent entre eux. C'est ce qu'il est convenu d'appeler le Transmédia. Il est, par exemple, aujourd'hui, fréquent de se voir offrir la possibilité de poursuivre sa série ou son programme télé sur Internet, tout en faisant ses devoirs de classe, à la maison.

La narration transmédia pour une mise en récit du territoire et du patrimoine ouvre de nouvelles perspectives, en termes de sauvegarde mémorielle de la diversité culturelle d'une région, voire d'un territoire et de renouvellement des genres esthétiques et ludiques.

D'ailleurs, dans le cadre de DiaSudMed, formation financée par le programme Euromed Audiovisuel, des étudiants en audiovisuel du Maroc, et d'autres pays de la rive sud de la Méditerranée ont développé des projets transmédiés prometteurs (web-série, sites internet interactifs et applications téléphoniques) qui n'attendent plus que des producteurs.

Le jeu vidéo, dont le potentiel est énorme, est à même de compléter le dispositif numérique, favorisant la création esthétique et les apprentissages, à dimension ludique. Il permet, du même coup, la migration d'un genre à l'autre, de la bande dessinée à la vidéo et de celle-ci au cinéma.

4. PUBLICITÉ : LEVIER DE VALORISATION DU PATRIMOINE IMMATÉRIEL

Le capital immatériel, une fois valorisé et mieux utilisé devra contribuer à optimiser les richesses et les potentialités, dont regorgent les différentes régions du Maroc, du Nord au Sud, ainsi que les opportunités qu'elles offrent en matière de création d'emploi, en particulier dans les domaines d'activité qui permettraient au pays de créer des modes de production pérennes et durables, conformément au nouveau modèle de développement des provinces du sud tracé par le Conseil économique, social et environnemental. Par ailleurs, il est à rappeler le rôle des jeunes dans la valorisation du capital immatériel, rôle primordial, car ils représentent une importante tranche de la société marocaine, un vivier pour l'émergence de nouvelles élites, locales et régionales et de créateurs à la mesure du potentiel culturel de la région, véritable challenge de ses ambitions socioéconomiques du Maroc.

La publicité n'est pas restreinte juste aux produits de consommation, mais elle dépasse sa fonction classique de support commercial vers une fonction large qui sert non seulement comme indicateur de la culture marocaine, mais surtout comme vecteur promotionnel de celle-ci.

J. Baudrillard l'affirme bien dans ce qui suit :

« La valeur stratégique en même temps que l'astuce de la publicité est précisément de toucher chacun en fonction des autres, dans ses velléités de prestige social réifié. Jamais elle ne s'adresse à l'homme seul, elle le vise dans sa dimension différentielle, et lors même qu'elle semble accrocher ses motivations 'profondes', elle le fait toujours de façon spectaculaire, c'est-à-dire qu'elle convoque toujours les proches, le groupe, la société, dans le procès de lecture, d'interprétation et de faire-valoir qu'elle instaure. » (J. Baudrillard, 1996 : 79)

Le meilleur exemple est donné par Marrakech, laquelle est, sans aucun doute, une ville emblématique pour voir et comprendre les enjeux de l'aménagement touristique et de la patrimonialisation. Suite aux Assises marocaines sur le tourisme², la ville de Marrakech a été promue « capitale du tourisme ». La ville est maintenant considérée comme la vitrine du tourisme national. Les opérations d'aménagement urbain contemporain, à but touristique, se font en parallèle avec les campagnes publicitaires qui présentent une série d'images figées de Marrakech, comme 'capitale' de la tradition et de l'identité marocaines, notamment grâce à l'imaginaire touristique jouant sur 'l'exotisme' de la place mythique de Jamâa el-Fna. Ces images présentent une reproduction de toutes les icônes de la période coloniale, créées à la fin du XIX^e siècle et confirmées pendant le XX^e siècle. Elles ont fortement contribué à la transformation de l'espace urbain des villes marocaines et à la construction du Maroc comme Etat-Nation.

L'ensemble s'est développé grâce à un solide corpus théorique, qui se fait jour dans la période précédant le protectorat (français) et qui a pris de l'ampleur durant la première décennie de ce dernier. Le processus d'aménagement urbain en cours à Marrakech plonge ses racines culturelles dans cette période et participe à juste titre au débat sur la ville contemporaine et sur sa lecture à la lumière de la perspective, mise en évidence par le 'Postmodern Urbanism' et les phénomènes qui y sont liés, en particulier la gentrification dans le cadre du marketing urbain.

DE LA DESCRIPTION DES DOCUMENTS À L'EXPLOITATION DES DONNÉES

Le développement des outils informatiques, et en particulier des documents numériques, est vécu comme un changement fort par les professions de l'information et les bibliothèques. Ces changements ne concernent pas uniquement les métiers de l'information au sens strict, mais plus généralement toutes les activités de services qui requièrent de manipuler des documents écrits.

Dès que l'informatique a commencé à gagner le grand public, le secteur tertiaire a changé de visage. Dans la grande distribution comme en bibliothèque, on travaille avec un ordinateur. Qu'il s'agisse de vendre des produits alimentaires ou de communiquer des livres, le catalogue se gère derrière un écran.

L'utilisation de l'ordinateur comme outil quotidien

² En janvier 2010.

a constitué un important changement dans la vie professionnelle. Les apports de l'automatisation dans le traitement des informations sont un vecteur de transformation moins visible mais non moins conséquent. Les capacités des machines informatiques ont évolué dans l'ensemble des professions de services: de plus en plus de possibilités techniques sont offertes, en particulier grâce aux outils dits du «web sémantique», qui permettent d'exposer des données reliées, structurées avec rigueur, et réutilisables par d'autres. Pour les bibliothèques, ces outils peuvent être utiles, en particulier sur trois axes:

- Identification des ressources dans des masses considérables ;
- Gestion de formats variés ;
- Echange de données.

D'où la pertinence du projet informatique d'exploitation des données numériques dénommé data.bnf.fr³ comme exemple à suivre.

Au Maroc, La Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc (BNRM) a lancé son pendant numérique, qui compte déjà quelque 150 000 pages traitées et qui vise des millions de documents consultables en ligne. Deux millions de documents sont, d'ores-et-déjà, mis en ligne, depuis 2013. L'opération est financée par l'Office Chérifien des Phosphates et l'opérateur téléphonique Maroc Telecom fournit le matériel de numérisation, un matériel haut de gamme, parmi les plus pointus au monde.

La BNRM fait partie du comité de pilotage du réseau francophone numérique, avec la Bibliothèque nationale de France, les Archives nationales du Québec ou encore la Bibliothèque d'Alexandrie.

Quant aux Fonds numérisés, la BNRM a entamé depuis deux ans une opération de numérisation de son fonds ancien, en termes de manuscrits, de lithographies, de livres rares et de collections spécialisées, afin de le mettre en valeur, de faciliter sa diffusion et d'avoir une autre copie de conservation, cette fois-ci numérique.

La numérisation a touché, également, la bibliothèque de la faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Le fonds de la bibliothèque comprend environ 300000 documents⁴ (y compris photos et microfilms) réparti comme suit :

- Ouvrages en langue arabe : 86972 ;
- Ouvrages en langues latines : 94 827, dont plus de 30 000 ouvrages, considérés comme Réserve (parus avant 1960 et constituant l'essentiel de ce qui a été conservé par l'Ecole des Hautes Etudes Marocaines) ;
- Lithographies : 135 (83 titres) ;

³ Conditions de création d'une fondation du patrimoine français : Rapport au ministre de la culture et de la francophonie, 1994.

⁴ Statistiques chiffrées de 2008.

- Manuscrits : 550 ;
- Périodiques en langue arabe : 645 titres et 13885 numéros ;
- Périodiques en langues latines : 1723 titres et 30545 numéros ;
- Thèses : 3446 titres (10400 copies), dont 2516 en langue arabe et 930 en langues latines ;
- Cartes : 52286.

Il est à relever que la partie fragile de ce fonds bibliothécaire, à savoir les manuscrits, a été numérisée et mise en ligne, en partenariat avec la BNRM. Ainsi, quelques 700 manuscrits sont consultables sur les sites de la faculté des Lettres et des Sciences Humaines et de la Bibliothèque Nationale. Des revues historiques comme *Hespéris-Tamuda* sont numérisées, et, donc, accessibles aux chercheurs, tout comme les revues-cultes de Souffles, Al-Assas, Kalima ou Lamalif, sauvegardées, sur support numérique, par la BNRM.

Pour terminer ce rapide tour d'horizon de valorisation patrimoniale de la richesse et de la diversité culturelle du Maroc, il est nécessaire de mutualiser les efforts entre pouvoirs publics, opérateurs économiques et composantes actives de la société civile afin de faire de la culture et du patrimoine un fonds d'une richesse inaliénable et un vecteur puissant de développement local et régional. Pour ce faire, des programmes-actions sont à prévoir, tels que :

- La réhabilitation et la reconversion des monuments historiques, qui essaient dans tout le pays, tout en préservant leur identité architecturale.
- La conception de circuits culturels et touristiques d'appropriation et d'investigation des lieux parcourant les médinas des grandes villes impériales et historiques du Royaume.
- La création d'une fondation ou d'une agence de revalorisation touristique du patrimoine pour mettre à profit l'héritage architectural du Royaume (kasbahs, ksours, ryads, fondouks, palais d'hôte, greniers...) par sa transformation en hébergement haut de qualité, caractérisé par un fort cachet culturel authentique.
- La création de grands musées, de classe internationale, permettant d'offrir aux visiteurs une découverte et une interprétation du patrimoine historique et culturel du Royaume.
- L'essaimage d'une offre d'animation, fondée sur les arts et le patrimoine immatériel comprenant de nombreux festivals et attractions culturelles, de haut niveau.

BIBLIOGRAPHIE

Akdim, Brahim – Laouane, Mohamed (2010) Patrimoine et développement local à Fès : priorités, acteurs et échelles d'action. *Noroi*, 214 | 2010, 9-21.

El Ansari, Rachid (2013) Patrimoine et développement régional

au Maroc in Url : www.asrdlf2013.org/.../C_-_El_Ansari_-_Patrimoine_et_developpement... [PDF], 15 p.

Fumaroli, Marc (1999) *L'Etat culturel, une religion moderne*. Paris : L'GF (Le Livre de poche ; 4158. Biblio-essais).

Hugot, Jean-Paul (1994) *Conditions de création d'une fondation du patrimoine français : rapport au ministre de la culture et de la francophonie*. Paris : Ministère de la culture et de la francophonie (Rapport).

Gaillard, Yann (2001) *Rapport d'information fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation (1) sur la mission de contrôle sur l'action en matière de patrimoine*. Paris : Sénat (Rapport ; 378).

Grefre, Xavier (2003) *La valorisation économique du patrimoine*. Paris : La Documentation française (Collection Questions de Culture).

Latarjet, Bernard (1992) *L'Aménagement culturel du territoire*. Paris : La Documentation française. (DATAR/Etudes).

Ministère de la culture et de la communication (2002) *Le patrimoine saisi par les associations*. Paris : La Documentation française (Questions de culture).

Tronquoy, Philippe (sous la direction de) (2003) *Culture, Etat et marché*. Cahiers français, n° 312.

Virassamy, Catherine - Mosbah, Karim (2002) *Les pôles d'économie du patrimoine*. Paris : La Documentation française (Collection Territoires en mouvement).

L'art du récit : un art majeur

Henri TOUATI

DIRECTEUR DU CENTRE DES ARTS DU RÉCIT EN ISÈRE DE 1986 À 2014

SOMMAIRE

- 21 L'art du récit, art millénaire , art contemporain
- 22 Quelques données chiffrées sur l'Art du récit en France :
- 22 De la tradition orale au renouveau du conte
- 23 Le renouveau du conte
- 23 L'art du récit : un art de la relation.
- 24 Quel répertoire pour les conteurs d'aujourd'hui?
- 26 L'Art du récit, un art du temps.
- 26 Henri TOUATI
- 27 NOTES

L'ART DU RÉCIT, ART MILLÉNAIRE , ART CONTEMPORAIN

La reconnaissance de l'art du conteur comme art majeur semble une nécessité dans tous les pays où renaissent ces pratiques.

Raconter des histoires, inscrit le patrimoine, la tradition comme un outil de compréhension du passé, du présent comme de l'avenir.

Depuis plus de 40 ans, dans tous ces pays, des artistes ont engagé ce chemin.

Des acteurs culturels les accompagnent, des universitaires, des chercheurs analysent ce mouvement et permettent de donner à cet art séculaire et contemporain, à cet art littéraire et populaire, les lettres de noblesse qu'il exige.

Pour comprendre ce phénomène, un regard sur son histoire, sur les acteurs qui composent ce mouvement, sur ce qui constitue la définition de cet art et le contenu des histoires racontées est nécessaire.

Ce mouvement avec des vagues successives, s'est installé en France dans les années 70, et, petit à petit, dans toute la francophonie et dans le monde anglo-saxon.

Les pays du sud, d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine qui ont une tradition orale encore vivante, laissent depuis peu une place à des pratiques contemporaines et artistiques.

« L'oralité réclame la reconnaissance de ses droits, à juste titre, car nous commençons à saisir plus nettement que l'oral a un rôle fondateur dans la relation à l'autre et à la culture. » écrivaient Michel de Certeau et Luce Giard dans un rapport sur la

communication au Ministère de la Culture française en 1981.

L'oralité sous sa forme contemporaine et artistique a créé les conditions de cette reconnaissance. L'Art du Récit et ses acteurs ont engagé depuis plus de quarante ans une relation avec les publics. Ils ont construit des processus de professionnalisation. Ils se reconnaissent à travers une discipline, interviennent dans le champ social et éducatif et participent de la reconstruction de liens sociaux et humains. L'expérience et la pratique contemporaine du conte se nourrit d'une histoire qui prend en compte autant le changement de statut de ceux qui racontent, que les changements dans les fonctions des histoires elles-mêmes.

La littérature orale s'inscrit dans un lien direct aux cultures dites traditionnelles et populaires, des conteurs paysans jusqu'aux poètes ouvriers de la révolution industrielle, des troubadours du Moyen-Âge aux conteurs de la scène la plus contemporaine. C'est aujourd'hui un art à part entière, à la fois autonome dans son développement et capable de dialoguer avec d'autres formes et d'autres arts : les Arts du récit participent à la création du spectacle vivant et au maintien d'une continuité entre la tradition orale dans ses pratiques sociales, littéraires et les formes modernes d'accès à l'art et à la culture.

QUELQUES DONNÉES CHIFFRÉES SUR L'ART DU RÉCIT EN FRANCE :

- Entre 20 et 25 conteurs dit professionnels en 1975 et près de 1200 aujourd'hui,
- Près de 6000 conteurs ayant une pratique en amateur,
- Environ 150 festivals
- Un développement international avec des festivals dans une centaine de pays.

DE LA TRADITION ORALE AU RENOUVEAU DU CONTE

3500 ans avant notre ère, en Mésopotamie apparaît, sur des plaques d'argile, le premier récit, «Gilgamesh». Jusqu'à nos jours, les êtres humains, dans leur procès de socialisation, ont toujours cherché à se raconter, à raconter, afin de maîtriser leurs espaces, leurs territoires, de construire et de maintenir leurs communautés, d'élaborer, de comprendre et d'agrandir leur monde, de se donner une maîtrise du temps, de se projeter dans l'avenir et de comprendre leurs origines.

Qu'il s'agisse des aèdes grecs, des troubadours du Moyen-Âge, des conteurs paysans du dix-neuvième siècle, des conteurs de places publiques, de ceux issus des immigrations successives en Europe, les passeurs de récits n'ont jamais manqué de fonctions sociales: information, éducation, prévention, transmission religieuse, maintien des communautés de travail, construction d'histoires collectives – et bien sûr divertissement.

Aujourd'hui encore, par leur participation à la construction du tissu social, les conteurs, diseurs et conteurs sont souvent au centre de nouveaux espaces de vie.

Ces fonctions sociales se sont toujours accompagnées d'une volonté artistique forte, capable de porter des histoires toujours en évolution vers ceux à qui elles sont destinées.

L'immense travail des ethnologues par un collectage systématique des contes, dès le début du dix-neuvième siècle, a abouti au début du vingtième siècle, aux premières grandes classifications. Les ethnologues finnois Antti Aarne et Stith Thomson, au début du vingtième siècle, ont classifié 2340 contes-types répartis en quatre catégories : les contes d'animaux, les contes merveilleux et religieux, les contes facétieux et les contes à formules.

Avec le concours des sémiologues, des théoriciens de la littérature, des linguistes, des anthropologues puis des sociologues et des psychanalystes, les ethnologues ont mis en évidence le rôle, la fonction et le statut de la tradition orale. Grâce à l'étude de la variabilité des motifs des contes, ils prennent en compte les contextes historiques, sociaux, géographiques, le contexte de la production des contes et le cadre de leur transmission.

Aujourd'hui, les conteurs paysans, les colporteurs ruraux de sociétés qui petit à petit disparaissent, semblent s'être installés dans le silence. Jean Noël Pelen, ethnologue, fait l'hypothèse que ce silence n'est que la résultante d'un mouvement social et historique qui vide les campagnes vers la ville, qui fait apparaître des espaces de vie où l'individualisme remplace le familial et le communautaire. Les mutations des sociétés, l'urbanisation, la désertification des campagnes, les progrès technologiques, le développement des moyens de communication, ont participé de ce silence. Ces mutations, les crises qu'elles engendrent (économiques, sociales et de représentation), les apports de vagues successives d'immigrations, créent de nouveaux besoins communautaires : comprendre son environnement, définir des identités, vivre ensemble.

Pouvons-nous supposer qu'un simple mouvement nostalgique se serait installé pour faire renaître sous une autre forme la tradition orale ? Nous répondons, avec Jean Noël Pelen que ce silence n'était que provisoire, que nos sociétés ont un besoin impérieux de nourrir des espaces de transmission, de construire dans un mode sensible et affectif, une relation avec nos histoires intimes, celles de nos familles, de nos communautés, pour mieux vivre ensemble, pour énoncer nos identités et pour pouvoir les croiser avec celles des autres. De la tradition orale, il reste cependant peu de choses. Ceux qui comme Per Jakez Elias, les conteurs de la place Djamel el fna, tenaient leur vocation de leurs parents et de leurs grands-parents, ceux là disparaissent petit à petit. Il nous reste pourtant un fabuleux trésor que nous ont légué les grands collecteurs. Résultant du travail de Paul Delarue et Marie Louise Teneze, de celui d'Henri

Pourrat, Paul Sebillot ou encore Arnold Van Gennep et beaucoup d'autres encore dans le monde entier, une somme considérable de contes, de récits et de légendes est désormais à la disposition de ceux qui veulent les faire vivre.

LE RENOUVEAU DU CONTE

Le renouveau du conte en France et dans le monde francophone a ouvert le chemin. Il a permis de nombreuses traditions de retrouver de la vitalité, le même mouvement de renaissance s'est installé dans le monde anglophone et petit à petit dans le monde entier.

Les événements de mai 1968, en France et dans de nombreux pays, furent l'expression d'un puissant désir de changer la vie liée à la critique d'une société de consommation où les rapports interpersonnels semblaient disparaître.

Les milieux artistiques et culturels ont accompagné ce mouvement et remis en cause un rapport culturel jugé trop distant face aux cultures populaires, en dépit du travail pionnier accompli par certains artistes comme Jean Vilar. Plus en amont, des courants de pensées nés pendant la période de l'Occupation dans l'école des cadres de la jeunesse à Uriage entre 40 et 42, ont théorisé et mis en pratique l'importance des liens entre culture populaire et éducation. Cette pensée conduite par Joffre Dumazedier et les réseaux Peuples et Culture, traverse largement tous les mouvements d'éducation populaire.

Au début des années 70, la traduction du livre de Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, pose la question de l'utilisation des contes à des fins pédagogiques et même thérapeutiques. Dans ce contexte, les bibliothèques, sous l'impulsion de Geneviève Patte, (créatrice de la *Joie par les livres* en 1965), s'emparent des activités autour du conte en portant un fort intérêt au racontage et accueillent les conteurs du « renouveau du conte ». Les bibliothèques investissent le temps de l'heure du conte et engagent un lien qui deviendra permanent entre la nécessité de défendre la littérature écrite et celui du maintien, du soutien et du développement de la littérature orale.

À la même époque, autour de Bruno de La Salle à la BPI du Centre Georges Pompidou, naît un noyau d'artistes dont l'objectif premier est de raconter des histoires : une première génération de conteurs s'engage dans un travail de rencontres, de réflexion et d'élargissement, amenant des artistes originaires d'autres arts à rejoindre ce premier mouvement. L'émergence tâtonnante et isolée de ce mouvement se cristallisera aussi autour d'artistes de l'immigration et la nécessité se fera sentir, dans les années 80, de prendre en compte les espaces culturels des pays d'origine, des populations immigrées.

Des festivals naissent et donnent de nombreuses occasions de diffusion pour le travail des conteurs

L'ART DU RÉCIT : UN ART DE LA RELATION.

« Nous devons nous accoutumer à l'idée que notre

identité va changer profondément au contact de l'Autre comme la sienne à notre contact, sans que pour autant l'un et l'autre ne se dénaturent... C'est le moment où je change ma pensée, sans en abdiquer l'apport. Je change, et j'échange... Ce sont des notions difficiles à concevoir et encore plus difficiles à mettre en pratiques » Edouard Glissant.

L'Art du Récit est un art de la relation, dans le sens de « relater », dans celui de « relier ». il s'inscrit dans cette politique de la relation dont parle Edouard Glissant.

Au-delà de cette première approche, nous pouvons constater que chaque artiste porte un point de vue, un éclairage particulier, construit année après année, au fil de sa propre expérience.

Pour le définir, on peut pourtant faire apparaître quelques constantes :

- une adresse directe au public,
- un répertoire spécifique,
- un refus de l'incarnation de personnage (si ce n'est celui du conteur),
- une capacité permanente et en direct à être l'auteur de ses propres paroles,
- une capacité d'adaptation à l'espace,
- une production orale d'images mentales.

Chaque conteur se définit aussi par son répertoire.

L'identification de chacun s'appuie sur l'existence d'un répertoire personnel puisé à différentes sources. La construction de ce répertoire est une des tâches de longue haleine qu'il se doit de mettre en œuvre, et c'est par celui-ci qu'il fait reconnaître sa spécificité : nous ne pouvons pas séparer les artistes de leur répertoire ; nous ne pouvons pas solliciter un conteur sans savoir que nous faisons appel à celui qui raconte un certain type d'histoires.

Nous ne pouvons pas confondre Ben Zimet et ses contes yiddish, avec Bruno de La Salle et ses épopées et/ou ses contes merveilleux, ou bien Nacer Khémir et ses Mille et Une Nuits avec Pépito Matéo et ses récits contemporains ou encore Lucien Gourond et ses contes bretons de la mer avec Hamed Bouzzine et ses épopées touaregs.

Si le répertoire est la carte d'identité du conteur, la capacité d'adaptation est la définition de son style. Yannick Jaulin, Didier Kowarsky ou Michel Hindenoch racontent tous des contes traditionnels, seules leurs adaptations les personnalisent, (l'intimité de Michel Hindenoch, les contes rock de Yannick Jaulin ou le surréalisme de Didier Kowarsky).

Depuis le renouveau du conte en France, les conteurs originaires de cultures de l'immigration et, plus particulièrement issus de pays où l'oralité est l'un des moyens essentiels de la transmission culturelle, sont au centre de la vie contemporaine de cet art.

L'espace artistique que portent aujourd'hui les conteurs est souvent partagé avec des musiciens ou avec un espace musical que le conteur lui-même est capable de porter. Dans la tradition orale, la place de la musique était déjà très importante. Aujourd'hui comme par le passé, elle permet de rythmer un récit, de lui donner des intonations supplémentaires, de renforcer un point de vue et de permettre au conteur comme à l'auditeur d'avoir des respirations.

Dans la tradition orale, le conteur déployait son talent dans des lieux de rencontres, de convivialité. Sa place était définie dans un rapport de proximité avec son auditoire, la lumière était atténuée pour rendre plus intime le moment du conte. Dans de nombreuses régions de France, les liens avec les périodes de lourds travaux (moissons, labours, etc.) étaient systématiques et les veillées traditionnelles étaient courantes. Des familles entières se regroupaient pour écouter les histoires transmises de générations en générations. La qualité du conteur se reconnaissait dans la maîtrise d'un répertoire large et tenant en haleine chacun des membres de la famille.

Les artistes contemporains nourrissent la même ambition : toucher l'intimité de chacun en sachant que les contextes ont changé. Ils tentent de construire, pour le même objectif, un mode relationnel lié au spectacle vivant et à la scène. Dès l'origine du renouveau du conte en France, la question de la scène s'est posée. Quarante années après, le pari de faire de cet art, un spectacle vivant est acquis. De nombreuses salles, centres culturels et festivals ont ouvert leurs scènes aux Arts du récit, à l'art du conteur, au même titre qu'à tous les autres spectacles vivants.

QUEL RÉPERTOIRE POUR LES CONTEURS D'AUJOURD'HUI ?

Qu'il s'agisse du schéma structurel de Propp ou même de la classification Aarne et Thomson, les nouveaux conteurs font exploser tous les carcans, incluant dans leur répertoire les fables, les mythes, les légendes, les épopées, les récits de vie, les rumeurs, les nouvelles romanesques et les écritures contemporaines. Le mixage des différents genres est aussi une des caractéristiques du répertoire des conteurs d'aujourd'hui. Tout en étant attachés à la tradition, les artistes de l'Art du Récit sont pour leur grande majorité des créateurs contemporains. Un grand nombre d'artistes cherchent en permanence un répertoire à adapter qui proviendrait de la transmission orale et qui trouverait son origine dans les cultures populaires, tout en sachant qu'existe le filtre de l'édition, du livre et des cultures écrites. Ce mouvement s'oppose à l'écrit et au livre qui, bien que restant l'outil de référence, est représenté comme figé. La tradition, l'oralité sont perçues non pas comme un passé contraignant, mais comme une manière d'être, un processus par lequel se constitue une expérience vivante et adaptable.

La littérature orale se définit aussi à travers ses genres,

qui trouvent leurs aboutissements dans la bouche des conteurs. Déterminé à partir d'une classification non exhaustive, ce répertoire tend à ouvrir l'ensemble du champ littéraire aux artistes conteurs.

La diversité des genres est souvent l'occasion de rencontres multiples, de publics variés, les fonctions des récits trouvant à chaque fois des usages et des utilités non inventoriés. Sans prétendre à l'exhaustivité, et sans revenir sur les formes les plus universelles comme les légendes et les mythes, on peut mentionner plus particulièrement les formes suivantes :

1. Les berceuses et les enfantines. La berceuse et la comptine sont souvent les premiers contacts construits et structurés du tout-petit enfant. La berceuse permet de rendre sensible à la musique des mots, de familiariser l'enfant à la langue. La comptine, quant à elle, remplit un rôle plus énumératif. Il s'agit de compter et aussi de nommer. Certaines comptines sont un moyen poétique mnémotechnique de désigner les jours de la semaine, les doigts de la main, le corps humain, soi et les autres. Elles sont l'occasion de se découvrir, et de découvrir son existence dans son environnement. Elles sont aussi qualifiées de « jeux de doigts ou de jeux de nourrices ». Elles sont aussi l'occasion de mettre en vie, la relation affective entre parents et enfants.
2. Les vire-langues. Les vire-langues et les vire-oreilles semblent petit à petit disparaître dans le rapport à la petite enfance et réapparaître dans le langage des jeunes, dans les jeux de déformation du langage (verlan, rap...). Les vire-langues sont souvent l'occasion d'exercice d'élocution.

Quelques exemples,

Soit pas des jeux de structuration de phrases à partir d'une consonne :

«Trois tortues trottaient sur trois très étroits toits»

«Six chats chauves assis sous six souches de sauge sèches».

Soit par la disparition des césures entre les mots

«Anéverétopontilos ? (Ane et vers et taupe ont-ils os ?)

- Anaosvernontopsi » (Ane a os, vers non, taupe si)

3. Les contes de randonnée. Ce sont des contes construits autour de chaînes à accumulation, des histoires nécessitant la récapitulation. Elles créent chez le conteur comme pour l'auditoire, l'obligation de mémorisation, celle de se souvenir de tous les éléments successifs dans l'ordre. Pouvoir les récapituler à haute voix développe le maniement de la langue parlée, et est un exercice de qualité pour conteur débutant. Sa dimension didactique apparaît dans la construction de rapports de causalité d'une chose à une autre, révèle les interdépendances des éléments naturels ou de toute autre construction

morale ou sociale.

4. Les devinettes et énigmes. L'intérêt des devinettes traitées dans le répertoire de tradition orale s'inscrit dans un rapport poétique et métaphorique très présent dans les traditions arabes. C'est l'occasion de formulations qui éveillent l'observation et invitent à rechercher et à s'interroger sur le sens caché du langage, sur la signification des mots. Les devinettes sont des questions lapidaires remettant en cause les mots pour rechercher un sens plus élaboré du langage.

Qui est à l'abri et toujours mouillée ?

– la langue

Qu'est-ce qui grandit à mesure que l'on en retire quelque chose ?

le trou

Les énigmes sont des histoires qui, comme l'énoncé d'un problème, donnent en principe les éléments de la question et de la réponse :

« Il fut une fois, un homme perdu

qui, entre deux routes, ne pouvait choisir.

Il savait pourtant qu'à cet endroit là,

deux frères jumeaux pouvaient l'informer.

L'un disait le vrai et l'autre le faux

mais on ne pouvait pas les distinguer.

Décris-nous comment l'homme a pu, enfin,

en les questionnant, trouver son chemin ?

A cette question la réponse est simple :

Que l'homme perdu demande à l'un d'eux

Ce que dirait l'autre s'il lui demandait

Quel est le chemin qu'il doit emprunter.

Celui qui dit faux dira le contraire

De la vérité qu'aurait dit son frère.

Et l'homme égaré prendra le chemin

Inverse à celui qu'on lui montrera»

Ces devinettes et énigmes étaient souvent en Afrique et au Maghreb des épreuves d'initiation à l'âge adulte et servaient à tester les capacités de réflexion des adolescents ; souvent même, elles n'ont pas de réponse absolue, elles servent à stimuler le raisonnement

5. Les contes de mensonges. Les contes de mensonges appartiennent à un répertoire encore très vivace, qui consiste à raconter avec une grande dextérité de langage, une forte imagination, une rapidité d'élocution et une grande capacité d'improvisation, des histoires construites sur des contresens, avec une logique indiscutable mais absurde. Ces contes peuvent s'appuyer sur l'expression d'oppositions.

Les contes de mensonges peuvent être l'occasion de joutes où les conteurs tentent de se surpasser en coiffant le mensonge de l'autre par un mensonge plus énorme encore. Il permet aussi pour le conteur d'inviter son auditoire à explorer le langage et à échapper à ses limites. Il est aussi l'occasion d'asséner des vérités sous la forme du mensonge.

6. Les proverbes, fables et récits facétieux. Les fables et les proverbes illustrent le plus souvent une « morale » et expriment un avertissement. Les récits facétieux, quant à eux, stigmatisent les travers de l'homme au moyen de l'humour. La force d'illustration atteint dans la fable une grande efficacité car la construction narrative révèle les conséquences catastrophiques ou le ridicule d'un comportement ou d'un acte.

Le répertoire des conteurs d'aujourd'hui est très empreint de contes facétieux, souvent animaliers pour les Africains ou philosophiques pour les contes méditerranéens. Les conteurs savent utiliser à bon escient ces contes qui renvoient l'auditoire à un questionnement, un regard sur son propre comportement et une compréhension des travers de nos sociétés.

7. Les contes merveilleux ou contes de fées. S'il y a effectivement des interventions d'êtres surnaturels, des objets magiques, des fées, des enchanteurs ou des sorcières, c'est surtout la dimension magique des histoires et la présence de métamorphoses qui leur vaut ce titre de merveilleux. N'étant pas « réaliste », cette sorte de conte permet à l'auditeur de se projeter dans l'histoire, de s'identifier au héros et de vivre toutes les difficultés fondamentales de l'homme, jusqu'au dénouement. Il rejoint ici les fonctions thérapeutiques et éducatives puisque la conclusion optimiste des contes dynamise l'individu, l'incite à faire face aux contradictions de la vie pour les transcender jusqu'à trouver son propre équilibre. Le livre de Bruno Bettelheim a joué un rôle important dans l'analyse et l'utilisation des contes merveilleux. Cependant, il a fait naître une approche instrumentalisante qui risque de faire oublier les dimensions du plaisir et de la qualité artistique dans l'approche de ces histoires. Aujourd'hui les conteurs ont souvent, comme dans la veillée traditionnelle, mis cette forme de conte au centre de leur spectacle, l'entourant d'un quasi-rituel. Les plaisirs de l'auditoire et du conteur sont forts au cours de ces récits.

8. Les récits épiques. Les épopées ou les récits épiques sont des récits où le texte est généralement versifié et pour une grande partie chanté. Légendes guerrières ou héroïques, les plus célèbres sont la *Chanson de Roland*, *Gilgamesh*, les épopées *Touaregs*, l'épopée d'*Abd-el-Khaleq Torrès* au Maroc, l'épopée de *Sounjata* en Afrique de l'ouest, le *Ramayana*, le *Mahabarata*, et bien sûr l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Dans nombre d'épopées nous voyons apparaître divers genres de la littérature orale : mythes, fables,

récits facétieux et satiriques, hymnes religieux, sentences et préceptes. Les expériences menées par des conteurs comme Bruno de la Salle (*l'Odyssee, La Chanson de Roland*, Le récit ancien du Déluge) ou Hamed Bouzzine (les épopées Touaregs), sont l'occasion d'événements importants qui balisent l'histoire du renouveau du conte en France

9. Les récits de vie et les chroniques. Ce type de répertoire, peu répandu chez les conteurs de France, trouve un grand développement dans la pratique des artistes conteurs Nord-Américains. Dans les quartiers noirs d'Amérique, la vie quotidienne, les faits-divers sont racontés autant que le sont ailleurs les contes amérindiens. En Italie, si la tradition orale trouve une grande place dans le travail des chanteurs d'histoires (Canta-Storia), les histoires racontées/parlées sont tirées des grands événements de la société (catastrophe du Frioul).

10. Les nouvelles, la littérature contemporaine.

Aujourd'hui, la transcription écrite et éditée est le lieu le plus courant des recherches de répertoire. Au gré de celles-ci quelques artistes croisent leurs propres paroles avec celles d'écrivains. Le travail mené au sein de la Compagnie du Cercle entre Abbi Patrix (conteur) et Philippe Raulet (écrivain) a été l'occasion de plusieurs spectacles ou de l'adaptation de contes. D'autres mettent en bouche des nouvelles d'auteurs contemporains et leur donnent une dimension d'oralité insoupçonnée. Italo Calvino, Isaac Bashévic Singer, Jorge Luis Borges, Léonardo Sciascia et quelques écrivains de romans noirs se retrouvent régulièrement dans le répertoire des conteurs.

Dans le renouveau du conte, de nombreux conteurs au Maghreb se sont souvent initiés, jeune, à cette pratique, en racontant les films qu'ils venaient de voir et qu'il était le seul à avoir vu, le manque de moyens amenant le groupe à se cotiser pour payer l'entrée à celui qui avait le plus de mémoire et de gouaille pour raconter à tous à la sortie.

11. Formules, formulettes. D'autres éléments de la littérature orale constituent le répertoire des conteurs d'aujourd'hui. Tous utilisent des formulettes d'entrée et sortie de contes, outils indispensables à l'introduction du récit. Ces formules sont souvent des jeux de langage et des amorces de relation avec le public. Souvent tirées telles quelles de la tradition orale, elles peuvent être des rendez-vous tout au long du récit, comme un refrain. Elles sont marquées par de fortes constructions métriques, poétiques et/ou sonores.

L'ART DU RÉCIT, UN ART DU TEMPS.

Récits et contes nous relient à travers le temps, avec les générations passées comme avec les générations futures. Les histoires nous permettent de vivre ensemble. Dire, écouter, se raconter et se comprendre, cela permet de donner un sens au monde.

Nos sociétés ont besoin de s'inscrire dans des généalogies où le temps présent, le temps passé comme le temps à venir prennent un sens pour chacun.

« Il était une fois quatre voyageurs se rencontrant.

Au pays hospitalier de la parole.

Pour s'abriter. À l'ombre imaginaire d'un arbre

L'un dit alors : chaque fois que je raconte c'est comme si je revenais chez moi...

L'autre dit : Chez nous...car le pays appartient à tous et à personne, comme le pays de nulle part,

Quand tu racontes ton histoire, tu racontes aussi celle de l'autre...

Le troisième dit : la parole est comme un galet qui a roulé du fin fond des origines jusqu'à nous.

C'est ce fil invisible qui restitue à chacun sa part la plus humaine...

Le quatrième dit : c'est la parole qui fait de nous les frères de tous les hommes ceux du passé, ceux d'aujourd'hui, comme ceux qui ne sont pas encore nés...

Puis les quatre s'assirent aux quatre coins cardinaux de l'amitié pour continuer à raconter :

...Il était une fois... »

HENRI TOUATI

Directeur du Centre des Arts du Récit en Isère de 1986 à 2014

Arrivé en 1983 de la banlieue parisienne, Henri Touati prend la direction d'une MJC dans un quartier à la périphérie de Grenoble : Saint-Martin-d'Hères. Son envie de créer du lien social, de redonner la parole à ceux qu'on écoute si peu et de valoriser leur histoire, leur culture, leur patrimoine, conduit Henri Touati vers le chemin du conte. Il entraîne la bibliothécaire du quartier, sensible à cet écho qui résonne jusqu'aux bibliothécaires de la ville de Grenoble, qui rejoignent le projet. C'est ainsi qu'une semaine du conte est organisée en juin 1986, pour donner naissance en 1987 au Festival des Arts du Récit. Au-delà d'un simple festival, un réel projet autour des arts du conte prend corps, pour lequel Henri Touati se mobilise avec combativité. Il met toute sa fougue et son énergie pour faire reconnaître cette discipline tant dans sa dimension d'éducation populaire, que culturelle et artistique. L'association des Arts du Récit voit le jour en 1993. Le projet du Centre s'inscrit dans une double démarche : la diversité des relations avec la population et la diversité des propositions artistiques. Il repose sur une dynamique permanente entre projet culturel et projet artistique. En 2000, le ministère de la Culture manifeste son intérêt pour la discipline en lui commandant une étude sur le thème de «L'art du récit en France, état des lieux et problématique1». De là naîtra une structure nationale: Mondoral.

L'équipe de Mondoral ne ménage pas ses efforts pour interroger, approfondir, bousculer et faire évoluer cet art.

Des rencontres nationales sont organisées à Paris autour de la question «Pourquoi faut-il raconter des histoires?», réunissant des intervenants venus d'horizons divers qui partagent en public leurs pensées. En quelques 28 ans, Henri Touati a œuvré pour le développement du conte dans sa dimension contemporaine, non seulement sur le plan local, mais aussi national et international. Il a apporté soutien et accompagnement à de nombreux conteurs, favorisé la création artistique, multiplié les partenariats. Cet art millénaire, populaire et universel, à la fois si petit et si grand l'a entraîné dans son labyrinthe. Poussant toujours plus loin la réflexion, avec de nombreux universitaires et partenaires nationaux et internationaux, n'en finissant plus d'explorer, avec passion, ses contours, il a cherché à faire reconnaître l'importance du conte dans le monde d'aujourd'hui et à lui offrir un véritable rayonnement dans le paysage artistique français et francophone. Aujourd'hui, Henri Touati continue d'œuvrer pour la mise en relation d'artistes et le développement du conte dans le bassin méditerranéen.

NOTES

Henri Touati, L'art du récit en France : état des lieux et problématique, étude réalisée à la demande du Ministère de la Culture sous la responsabilité de l'AGECIF, avril 2000.

Pourquoi faut-il raconter des histoires ?, tome1, co-édition Autrement et Mondoral, 2005, paroles recueillies par Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati et Francis Cransac.

Pourquoi faut-il raconter des histoires ? Paroles de conteurs, tome2, co-édition Autrement et Mondoral, 2005, paroles recueillies par Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati et Francis Cransac.

Pourquoi faut-il raconter des histoires ? Transmettre, auto-édité par Mondoral, 2012, paroles recueillies par Bruno de La Salle, Michel Jolivet, Henri Touati.

Oralité et écriture dans le *Kitāb al-Imtā' wal-mu'ānasa* en rapport avec la structure

Faisal Kenanah

UNIVERSITÉ DE CAEN

SOMMAIRE

- 29 Contexte et mise en œuvre : quelles contraintes ? Quelles libertés ?
- 30 Une fixation garantie de pérennité ?
- 31 Questionnement lié à l'édition du manuscrit et à son organisation
- 31 Retour sur le nombre des nuits
- 33 Pourquoi des nuits ? Entre organisation et désorganisation
- 34 Déséquilibre dans la longueur des nuits
- 35 Interrogations sur le déroulement réel ou fictif des nuits
- 39 Bibliographie

L'étude de l'oralité et de l'écriture du *Kitāb al-Imtā' wa l-mu'ānasa* n'a guère été abordée en lien avec le texte écrit et son rapport interne, c'est-à-dire, le déroulement, l'organisation et la structure des nuits.

Tout le discours oral a-t-il donc été mis par écrit ? De quelle manière le texte est-il construit chez Abū Ḥayyān ? Ne sommes-nous pas face à un ouvrage qui représente un style particulier d'organisation imposé par une structure d'oralité et d'écriture ?

CONTEXTE ET MISE EN ŒUVRE : QUELLES CONTRAINTES ? QUELLES LIBERTÉS ?

Le *Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* est un ouvrage représentant la vie intellectuelle, sociale et politique du IV^e/X^e siècle, sous l'aspect d'une série d'entretiens nocturnes entre un vizir et un homme de lettres.

L'intérêt de l'œuvre réside dans le fait que sa rédaction incarne l'une des étapes les plus importantes de la vie de notre auteur. En parcourant l'ouvrage, se dévoilent la vaste culture d'Abū Ḥayyān et ses diverses préoccupations, qui reflètent la vie intellectuelle de son époque. Mais qui sont donc les acteurs de ces échanges ?

D'abord, l'auteur : Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī (922/932-1023 ?). Il est considéré comme l'un des prosateurs les plus célèbres dans le monde arabo-musulman classique. L'un des encyclopédistes de l'époque, Yāqūt al-Ḥamaouī disait de lui qu'«il était l'homme de lettres des philosophes et le philosophe des hommes de lettres».

Il a vécu à Bagdad, et y a exercé le métier de copiste puisqu'il était calligraphe également. Grâce à son métier et à ses fréquentations de différents maîtres (en grammaire, lexicologie, poésie, littérature,

droit, théologie, logique, philosophie, etc), cette vaste connaissance s'étend et croît à tel point qu'Alḥmad Muḥammad al-Ḥawfī affirme qu'il «ne lui manque peut-être que la médecine, la chimie et l'éducation physique» (Al-Ḥawfī, 1957, p. 29). Cette évolution dans le savoir et la diversité des domaines a contribué à donner à sa pensée une caractéristique encyclopédique très nette.

Son métier de copiste usait ses yeux et ne lui apportait que des sommes dérisoires. Il a composé plusieurs ouvrages et a souhaité fréquenter des vizirs, espérant ainsi devenir l'un de leurs compagnons. Il a tenté sa chance auprès de trois vizirs¹, mais à chaque fois il essayait des échecs à cause de sa forte personnalité.

A Bagdad en 358/968, ruiné et déçu, il rencontre un ancien ami. Il s'agit d'un mathématicien et géomètre renommé, Abū l-Wafā', le deuxième acteur. Ce personnage connu auprès des autorités politiques va pouvoir l'aider et l'introduire dans le cercle d'un vizir à Bagdad nommé Ibn Sa'dān, le troisième acteur. En effet, ce vizir aurait demandé plusieurs fois à Abū l-Wafā' de lui faire rencontrer Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī afin d'étancher sa soif de connaissances et d'interrogations sur plusieurs sujets.

Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī se plaint à son ami Abū l-Wafā' de sa situation et lui demande de l'aide. Abū l-Wafā' n'hésite pas à lui tendre la main et lui promet d'améliorer sa situation. C'est ainsi qu'Abū Ḥayyān a pu pénétrer le cercle du vizir.

Abū Ḥayyān et le vizir sont donc satisfaits. L'un a réalisé son désir de fréquenter les cercles des «Grands», l'autre a réussi à se renseigner sur ce qu'il cherchait. Quant à Abū l-Wafā', il reste l'intermédiaire, l'axe de meule de ce service.

Se sentant isolé ou négligé, Abū l-Wafā' se fâche contre Abū Ḥayyān et exige de lui qu'il lui rapporte un compte rendu oral de ses entretiens avec le vizir. Abū Ḥayyān accepte et lui propose même que ce compte rendu soit plutôt écrit et non oral. Nous remarquons donc ici l'intention d'Abū Ḥayyān de s'engager dans une communication écrite.

Abū l-Wafā' accepte cette proposition, mais oriente Abū Ḥayyān sur la méthode de recherche qu'il doit adopter pour rédiger ces entretiens nocturnes et impose ses conditions à propos de l'écriture et de son mécanisme.

Abū Ḥayyān sait parfaitement qu'il doit accepter les conditions de son ami, car il est puissant et influent. Il doit porter toute son attention à la composition de son ouvrage, et l'envoyer au fur et à mesure à son ami.

N'oublions pas que selon Abū l-Wafā' l'oral doit correspondre à l'écrit. Mais nous allons découvrir que les intervalles qui séparent l'oralité de l'écriture ne sont plus les mêmes. L'écrit ne peut en aucun cas être identique à la réalité des événements.

¹ A Rayy, d'abord auprès du vizir Abū l-Faḥḥ Ibn al-Amīd (337-366/976), ensuite, auprès du vizir al-Šāḥīb Ibn 'Abbād (326/385-938/995). Et enfin, il a pu fréquenter à Bagdad le vizir Ibn Sa'dān (m. en 375/985).

Abū Ḥayyān sait également qu'il doit suivre les conditions d'un autre homme pour la conversation orale. Il s'agit du vizir Ibn Sa'dān. Lors de sa première rencontre, dans la 1^{ère} nuit, le vizir lui impose à son tour une méthode d'oralité bien déterminée.

Abū Ḥayyān est donc ici face à une double exigence : l'une orale (avec le vizir) et l'autre écrite (avec son ami Abū l-Wafā').

UNE FIXATION GARANTIE DE PÉRENNITÉ ?

Il se trouve ainsi devant deux obligations, deux projets difficiles et décisifs : répondre aux exigences du vizir et satisfaire son protecteur. Il doit procéder à un effort de mémorisation pour rapporter tout par écrit, entreprise exigeante, et enfin réaliser son ouvrage, «car il se peut que cette *mutāqafa* (quête des connaissances) demeure et soit rapportée» (Al-Tawḥīdī, I, p. 9).

Cette idée de fixation, d'éternité, d'immortalité des idées apparaît comme une obsession qui suit l'auteur du début de son projet écrit jusqu'à la fin. Ne dit-il pas au troisième tome : «*Etant donné que mon objectif dans ce que je t'expose, est que les paroles demeurent après moi et après toi*» (Al-Tawḥīdī, III, p. 162). Dans son ouvrage *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paul Ricœur évoque cette idée de sauvegarde. Il précise que : «*L'écrit conserve le discours et en fait une archive disponible pour la mémoire individuelle et collective*» (Ricœur, 1989, p. 156).

Ce concept de fixer l'oral par écrit se trouve également dans les propos du vizir lors des entretiens nocturnes avec Abū Ḥayyān. Voici ce qu'il dit à la fin de la 6^{ème} nuit : «*Donne-toi le temps de coucher [ce sujet qu'on vient d'aborder] par écrit dans un chapitre pour que je l'étudie, que j'abreuve mon âme de sa douceur, et déduise ce qui en est difficile; car si la parole passe par l'ouïe elle s'envole, mais si elle est perçue par la vue grâce à la lecture du livre, elle rase la terre ; or ce qui s'envole au loin est inaccessible mais ce qui est près de la terre reste à la portée de l'œil. Si la chose audible n'a pas été complètement retenue, on ne s'en souviendra que des fragments par l'instinct évanescents et l'imagination incertaine*». (Al-Tawḥīdī, pp. 95-96)

Mais le passage de l'oral à l'écrit et surtout la mise en écrit des nuits sont organisés de manière différente.

Nous constatons qu'il existe trois modèles formels d'organisation des nuits. Le premier commence par une entrée en matière, suivie de l'exposition du contenu de l'entretien encyclopédique. Ce contenu peut ne se rapporter qu'à un seul sujet occupant la nuit du début à la fin, ou à plusieurs sujets, qui se terminent soit par une anecdote, soit par des vers, soit par un *ḥabar* qu'Abū Ḥayyān nomme «*ḥadīṭ al-wadā'*» (le discours d'adieu).

Le deuxième modèle suit la même organisation mais avec une légère différence, à savoir l'absence de «*ḥadīṭ al-wadā'*» (discours d'adieu), en se limitant à la simple indication que l'entretien est terminé.

L'absence de cette expression et l'anecdote de la fin

disparaissent totalement dans le troisième modèle.

Ainsi apparaît la manière dont le texte écrit reproduit, mis en scène, ou recrée fictivement divers types de communication orale : discours, dialogue, conversation, matière lue, etc. A ce propos, Paul Ricœur rappelle que : «*C'est un des effets produits par certains genres littéraires de recréer par l'écriture le caractère d'événement de la parole*». (Ricœur, 1998, p. 233).

QUESTIONNEMENT LIÉ À L'ÉDITION DU MANUSCRIT ET À SON ORGANISATION

Il est vrai que le *Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* pose encore au lecteur quelques difficultés de compréhension. Ces difficultés résident dans l'organisation anarchique de la structure, du contenu du livre à cause de la densité des sujets et du passage de l'oral à l'écrit.

Malgré la méthode adoptée par les deux éditeurs Aḥmad Amīn et Aḥmad al-Zayn, méthode assimilée à un travail de fourmis, sérieux et précis, comme ils le disent eux-mêmes : «*Nous avons donc fourni un énorme effort pour corriger les vocables falsifiés, interpréter les mots obscurs, expliquer la confusion dans les expressions, compléter ce qui manque dans les phrases, ajuster l'ambiguïté des mots, et enfin présenter la biographie de nombreuses personnalités de savants cités, hommes de lettres, poètes et philosophes. Nous présentons aux lecteurs le fruit de nos efforts*» (Al-Tawḥīdī, I, p. šīn), dans leur édition quelques manques ou défauts sont à souligner. Par exemple, ne figure pas dans cette édition une table des matières contenant les sujets ou les thèmes de chaque nuit à la fin de chaque tome, ce qui pourrait éventuellement aider le lecteur à se faire une idée sur le contenu. Cependant, au début du 2^{ème} tome, les deux éditeurs indiquent qu'ils ont renoncé à établir une table des matières à la fin de chaque tome, puisqu'ils avaient l'intention d'en rédiger une générale à la fin de l'ouvrage, mais nulle trace de celle-ci. Dans son article «*Murāḡa'a li-fahāris Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī*», Tawfiq Ibn 'Āmir justifie cette position des deux éditeurs en disant que : «*sans aucun doute les deux éditeurs ont abandonné leur premier projet, à savoir consacrer une table des matières à chaque tome, pour adopter le 2^{ème} projet, et cela très certainement à cause d'un quelconque empêchement qui ne leur a pas permis de mener à bien le premier projet*» (Ibn 'Āmir, 1980, p. 306).

Il n'est pas question ici de remettre en doute la fidélité et la sincérité des deux éditeurs dans leur travail, mais de s'interroger sur cette négligence ou cet oubli. Effectivement une autre défaillance surgit à propos des tables des matières en général dans le fait que l'on trouve «*qawāfi al-abyāt*» (les rimes des vers poétiques) et «*ansāf al-abyāt*» (les moitiés des vers poétiques - hémistiches) à la fin du 2^{ème} tome et non à la fin des 1^{er} et 3^{ème} tomes, bien que ceux-ci contiennent de la poésie.

Dans l'état actuel du *Kitāb al-Imtā'*, il est impossible d'aboutir à un reclassement serré et totalement objectif des sujets. En revanche, certains chercheurs comme

Tawfiq Ibn 'Āmir et Zakī Naḡīb Maḥmūd ont essayé d'établir un sommaire ou une table des matières des sujets discutés et débattus dans les entretiens afin de faciliter la compréhension du lecteur.

Mais la question à laquelle il est le plus difficile de répondre est de savoir quelle est la chronologie de ces nuits ? Ainsi, les nuits du *Kitāb al-Imtā'* telles qu'elles ont été rapportées par Abū Ḥayyān, à l'exception de la 1^{ère} nuit, ont-elles été rapportées en suivant la chronologie des rencontres ? Autrement dit, le numéro de chaque nuit correspond-il véritablement à une nouvelle rencontre avec le vizir ? Par exemple, la 4^{ème} nuit correspond-elle en réalité au 4^{ème} entretien nocturne avec le vizir ou non ? La mémoire d'Abū Ḥayyān n'a-t-elle pas failli en rapportant par écrit ces rencontres ?

Il est nécessaire de s'interroger sur l'authenticité de l'organisation des nuits dans le *Kitāb al-Imtā'*. Pourquoi établit-on un numéro pour chaque nuit ? Pourquoi Abū Ḥayyān ou l'un des copistes de son ouvrage mettent-ils fin à certaines nuits contre toute attente ?

Si l'on a pu penser que le texte coranique a été remanié, alors que c'est un texte sacré et intouchable aux yeux des musulmans, pourquoi ne pas avoir le droit alors de penser que les livres d'*dāb* ont à un moment donné été remaniés, corrigés ou encore que l'on en a modifié certains éléments par des ajouts ou des suppressions ?

Il ne s'agit pas de dire ici que le contenu du *Kitāb al-Imtā'* a été modifié, mais que certaines phrases clés ont pu jouer un rôle important dans l'organisation de cet ouvrage. Des ajouts ont peut-être été établis par l'auteur lui-même ou par des copistes. C'est ainsi que l'examen de certains passages montre que leur suppression ne changerait en rien le contenu de l'ouvrage, mais au contraire donnerait à penser que deux nuits, par exemple, ne peuvent en constituer qu'une seule et inversement.

Devant ces interrogations, grande est la tentation de chercher dans les manuscrits de l'ouvrage une réponse au problème sur la structure des nuits. Malheureusement, comme le dit Aḥmad Amīn, les exemplaires conservés contiennent de nombreuses erreurs². Ce témoignage est certes précieux puisqu'il constitue une indication sur l'état même des deux exemplaires trouvés (l'un à la bibliothèque de Top Kapi et l'autre à celle de Milan), mais il ne permet pas de mesurer la nature et l'ampleur exacte des variantes, des modifications présentées par ces exemplaires.

RETOUR SUR LE NOMBRE DES NUITS

Rien n'indique que le *Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* tel qu'il nous est parvenu, est le fruit d'une organisation et d'un classement d'Abū Ḥayyān. En parcourant l'œuvre, la curiosité du lecteur est aiguisée pour savoir si Abū Ḥayyān l'a véritablement réalisée en quarante nuits, et

² Al-Tawḥīdī, *Imtā'*, I, p. qāf, l. 10, p. rā, l. 7-8 et l. 13-14 et p. šīn, l. 1-11. Voir aussi Marc Bergé, *Essai sur la personnalité morale et intellectuelle d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī*, tome 1, éditeurs : université de Lille III, 1974, pp. 106-107.

pour connaître l'ampleur de la participation de ses deux éditeurs, Aḥmad Amīn et Aḥmad al-Zayn, quant à la subdivision des nuits. Cette subdivision correspond-elle à l'originale ? L'ouvrage a-t-il été publié dans son intégralité ou non ? Si non, quels seraient les éléments manquants et à quel degré aurait-il été remanié ? Pourquoi une telle différence de nombres de pages entre les nuits ? Les nuits dépassant une vingtaine de pages se sont-elles déroulées lors d'une même réunion ou correspondent-elles à une compilation de plusieurs nuits ?

Il serait utile de répondre à ces questions pour établir des liens entre oralité, mémorisation et écriture.

La subdivision des nuits a occupé l'esprit de nombreux chercheurs pour savoir si les nuits du *Kitāb al-Imtā' wa-l-Murānasa* étaient au nombre de quarante ou non. Certains affirment que les nuits sont au nombre de trente-neuf en s'appuyant sur le témoignage d'Abū Ḥayyān à la fin de la 10^{ème} nuit, page 195, lorsqu'il dit : «*J'[ai lu] ce chapitre devant le vizir, que Dieu réprime les malveillants envers lui, en deux réunions*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 195).

Après avoir examiné avec attention la subdivision actuelle des nuits dans l'ouvrage, force est de constater que ce dernier n'en renferme pas quarante, contrairement à ce qui est annoncé. En effet, selon les débuts des nuits qui indiquent une rupture avec le sujet précédent et qui s'ouvrent sur un autre, trente-huit sont à dénombrer. Il est vrai qu'une indication mentionne dans les notes de bas de page de la 13^{ème} nuit, qu'Abū Ḥayyān a précisé que le sujet de l'animal dans la 10^{ème} nuit s'est déroulé en deux réunions. Cette note de bas de page, rédigée par les deux éditeurs, montre que la nuit se subdivise en fait en deux nuits : la 11^{ème} et la 12^{ème}. (Al-Tawḥīdī, I, p. 198).

Cette erreur de leur part est bien claire, parce que la nuit précédente est la dixième et non, comme ils l'indiquent, la onzième. Puisque la dixième nuit se subdivise en deux nuits (la dixième et la onzième), la nuit qui suit devrait être la douzième. Mais les deux éditeurs la qualifient de treizième. C'est ainsi que la numérotation des nuits s'est construite sur l'erreur précédente.

L'intervention non justifiée des deux éditeurs se manifeste également à travers la subdivision du *Kitāb al-Imtā'*. Selon Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, le deuxième tome se termine à la fin de la 28^{ème} nuit, alors qu'il se termine d'après eux au milieu de la 31^{ème}, p. 205.

Ce qui incite à proposer une nouvelle subdivision des nuits et à déterminer leur nombre, c'est cette différence qui a attiré l'attention.

D'autres chercheurs affirment que le nombre des nuits n'est pas de quarante, mais de trente-sept, comme par exemple Muḥammad al-Ḥabīb Ḥammādī dans «*Al-Tawḥīdī wa qir'ā'ā ḡadīda fī al-imtā' wa-l-murānasa*», qui s'appuie sur des propos de l'éditeur Aḥmad Amīn dans l'introduction du *Kitāb al-Imtā'*. Ḥammādī écrit : «*Nous lisons dans l'introduction de l'édition [d'Aḥmad Amīn]*

qual-Tawḥīdī s'est entretenu avec le vizir trente-sept nuits». (Ḥammādī, 1997, p. 109).

Cependant, en examinant attentivement l'introduction faite par Aḥmad Amīn, dans l'édition sur laquelle nous travaillons³, à aucun moment est notifiée la mention de trente-sept nuits. En effet, Aḥmad Amīn mentionne deux fois qu'Abū Ḥayyān s'est entretenu avec le vizir pendant quarante nuits. (Al-Tawḥīdī, I, p. dāl et yā).

Plus loin, Ḥammādī finit par dire qu'«*il est probable que le nombre de nuits ait dépassé les quarante*» (Ḥammādī, 1997, p. 111).

D'ailleurs, le chiffre quarante a un sens particulier à l'époque abbasside concernant d'autres ouvrages littéraires. Dans son livre *A la découverte de la littérature arabe*, Katia Zakharia rappelle que «*c'est ainsi que, depuis près d'un siècle, des chercheurs débattent de la signification de l'expression «les quarante [récits] d'Ibn Durayd (m. 933)» figurant dans une anthologie. [...] Sagit-il au contraire d'une expression métaphorique dans laquelle «quarante» est à prendre dans le sens de «nombreux», la signification de l'expression «les quarante récits d'Ibn Durayd» demeure ouverte*» (Zakharia, 2005, p. 22-23).

De son côté, Marc Bergé affirme dans son article «*Genèse et fortune du Kitāb al-Imtā' wa-l-Murānasa d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī*» que «*le chiffre de quarante est donc plausible, mais ne doit être considéré que comme un ordre de grandeur car la part de création littéraire et donc le rôle de l'imagination ne peuvent être absents d'un semblable ouvrage*» (Bergé, 1973, p. 101).

Cette désorganisation dans le *Kitāb al-Imtā' wa-l-Murānasa* et l'idée même de ses quarante nuits, ne proviennent donc pas d'une invention propre à Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, car, on trouve dans la littérature arabe, en plus des quarante récits d'Ibn Durayd, les quatre cents *Maqāma* [Séances]. (Blachère et Masnou, 1957, pp. 13-15).

Le nombre de ces *Maqāmāt* exprime leur grand nombre, puisque on dénombre aujourd'hui plus de quarante récits et moins de quatre cents *Maqāma*. Il se pourrait donc qu'une telle entreprise se soit faite sous la direction des deux éditeurs du *Kitāb al-Imtā' wa-l-Murānasa*, car, à la copie complète de l'ouvrage, ont été ajoutés des fragments provenant d'une autre copie incomplète. C'est pourquoi, le fait de trouver la copie originale prouverait par déduction quelle est la part d'authenticité de cette œuvre et écarterait toute incertitude et ambiguïté sur cette question.

La divergence entre les chercheurs sur le nombre des nuits est une incitation à tenter d'étudier à nouveau ce problème afin de reclasser, réorganiser et vérifier le nombre des nuits.

3 Celle du Caire, 1953. Mais dans d'autres maisons d'édition, comme par exemple celle de manšūrāt dār maktabat al-ḥaya, Beyrouth, la mention de «trente-sept nuits» apparaît bien (cf. p. dāl et p. yā), preuve que les divergences sont nombreuses.

Au final, la subdivision des entretiens nocturnes en nuits offre aux lecteurs deux images. L'une renvoie à al-Tawhīdī en tant que compositeur et réalisateur d'un texte, sa vaste culture ; et l'autre à sa conduite, son besoin d'argent, et son point de vue sur la classe de l'élite ou des *Kubarā* (Grands) de son époque.

POURQUOI DES NUITS⁴ ? ENTRE ORGANISATION ET DÉSORGANISATION

L'éditeur A. Amīn a remarqué que les nuits d'*al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* ressemblaient à celles de Shéhérazade, mais avec une différence substantielle. Il signale ainsi au début du premier livre que «*La façon de subdiviser son contenu en plusieurs nuits et le fait de rapporter tout ce qui s'y produit sous forme de conversation ou de dialogue donnent l'impression que ce livre est savoureux et attrayant. Il est aussi, au dire de son auteur [al-Tawhīdī], réjouissant et de bonne compagnie. Mais bien qu'il ressemble aux Mille et une nuits, ses nuits n'ont pas pour but de divertir, ni de procurer une émotion esthétique, de traduire les ruses des femmes, ni de se transformer en jeux érotiques, mais au contraire elles sont destinées aux philosophes, aux intellectuels et aux hommes lettrés*» (Al-Tawhīdī, I, p. Şād)

La conception des nuits à propos de ces deux œuvres ressemble précisément à celle du cercle (*maġlis*), car, il est peut-être, comme l'affirme Kamāl Abū Dīb «*une pure création imaginaire et habile afin que l'acte de narration se réalise avec perfection chez l'auteur*» (Abū Dīb, 1996, p 212).

Cette idée du cercle apparaît en tant que phénomène historique réel lié à «*une composante essentielle dans un jeu imaginaire habile, où Abū Ḥayyān unit pour nous les deux aspects : le cercle et la nuit. Il construit son merveilleux ouvrage à partir de ces deux aspects comme un cadre spatial et temporel imaginaire [...] réunissant dans son contenu les différents événements et personnages. Autrement dit, il a pratiquement créé dans ce cadre, pour le lecteur, un jeu théâtral où se produisent sur scène des dizaines de personnalités*» (Abū Dīb, 1996, p 212).

De la même manière que dans *Les Mille et une nuits*, la subdivision des nuits d'*al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* est troublée ; elles ne sont pas consécutives et aucun indice dans leurs débuts ne montre une suite de rencontres d'Abū Ḥayyān avec le vizir. (Darwīš, 1996, p. 170).

Entreprendre un reclassement et une réorganisation

4 Soulignons que le terme «nuit» est cité dans 21 nuits sur 40. Voir les débuts des nuits : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 18, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 37, 38, 39. Pourtant, la précision que tous les entretiens nocturnes ont eu lieu la nuit comme espace temporel, reste incertaine. Dans 16 nuits sur 40 la phrase introductive ne commence pas par une indication temporelle de type : «une nuit, le vizir me dit...». Voir les nuits : 7, 8, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 30, 32, 33, 36, 40. Un autre terme équivalent à «nuit» a été utilisé dans la 14ème nuit. Il s'agit de «samar» : veillée ou entretien nocturne. Mais l'ouvrage aurait pu être intitulé «*maġlis al-Imtā' wa-l-mu'ānasa*» (cercle d'*al-Imtā' wa-l-mu'ānasa*), puisque le terme «*maġlis*» est associé à l'entretien que ce soit pendant la nuit ou la journée.

des nuits est une éventualité, mais le risque serait de tomber dans des conséquences inattendues ou dans des cohérences inadéquates au déroulement des entretiens nocturnes entre Abū Ḥayyān et le vizir Ibn Sa'dān.

C'est pourquoi il faudra établir des remarques ou suggestions sur l'organisation des nuits et des sujets débattus.

Marc Bergé affirme dans *Pour un humanisme vécu : Abū Ḥayyān al-Tawhīdī* «*en parcourant l'œuvre d'al-Tawhīdī, nous nous trouvons placé, la plupart du temps, en face d'ouvrages dont le fond n'est ordonné selon aucun principe logique de composition*» (Bergé, 1979, p. 222).

De son côté, Ibrāhīm al-Kilānī souligne que «*le manque d'ordre dans la rédaction et la disposition des matières, les divagations et un goût très prononcé pour le fait détaché et anecdotique, constituent un reproche adressé à Ġāhīz, mais valable aussi pour son disciple. En effet, les œuvres de Tawhīdī qui nous sont parvenues reflètent ce défaut ; nous avons l'impression très nette que ces ouvrages ont été conçus sans plan ni méthode, qu'ils ont été dictés par le hasard des événements, des rencontres et les caprices du moment*». (Al-Kilānī, 1950, pp. 97-98).

Abū Ḥayyān n'est du reste ni inquiet ni hésitant devant l'ampleur de cette mission, à savoir rapporter tout. Il dit : «*Par Dieu, je ne vois en cela rien de difficile si cela parvient à te contenter, et aucune charge lourde si cela me fait gagner ta satisfaction*». (Al-Tawhīdī, I, p. 12).

Ainsi, cette mission n'a au départ aucun but financier. Quelque temps plus tard, un 1^{er} tome apparaît comprenant seize nuits, qui sont les premières expériences d'Abū Ḥayyān avec le vizir Ibn Sa'dān. Abū Ḥayyān est encore sous l'influence de la demande d'Abū l-Wafā'. Se retrouvent ici donc des aspects qui montrent la fidélité et la sincérité d'Abū Ḥayyān envers son ami et dans ce qu'il rapporte à l'écrit.

Mais à aucun moment dans les trois tomes Abū Ḥayyān ne rencontre Abū l-Wafā'. Il lui fait parvenir les tomes un par un par le page d'Abū l-Wafā', Fā'iḳ. Pourquoi ce mystère ? Abū Ḥayyān n'a-t-il pas eu le temps d'aller prendre des conseils pour son travail ? Abū l-Wafā' ne joue-t-il pas le rôle d'un directeur ou d'un maître qui a l'habitude de menacer et de diriger ? Pourquoi ce silence chez Abū l-Wafā' ? A aucun moment Abū Ḥayyān ne donne au lecteur les réactions de son ami Abū l-Wafā'. Pourquoi Abū Ḥayyān adresse-t-il une épître de plainte à la fin du 3^{ème} tome, dans laquelle il demande assistance à Abū l-Wafā', alors qu'il aurait pu peut-être aller directement le trouver, comme cela avait été le cas lors de la rencontre au cours de laquelle Abū l-Wafā' menaçait Abū Ḥayyān ?

Autant de questions qui traversent l'esprit mais qui demeurent sans réponses. Il semble qu'Abū l-Wafā' est apparu une seule fois dans l'introduction du *Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* pour ensuite en disparaître à jamais. L'auteur Abū Ḥayyān et son ouvrage laissent dans

l'obscurité de nombreux éléments de compréhension chez le lecteur.

DÉSÉQUILIBRE DANS LA LONGUEUR DES NUITS

Les nuits s'étendent d'une page, pour la plus courte, à quarante-huit pour la plus longue. Pourquoi ce déséquilibre ? Les nuits les plus longues se sont-elles déroulées lors d'une même réunion ou plusieurs ? Certaines d'entre elles contiennent-elles des ajouts signalés par Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī qui n'appartenaient pas au cadre du *maḡlis* ?

Plusieurs formes de longues nuits sont à relever. La première forme renferme soit un texte récité ou lu devant le vizir, motivé par un seul sujet, soit plusieurs sujets qui sont difficiles à enregistrer lors d'une même réunion à cause de leur longueur. La nuit indique effectivement une unité temporelle précise qui commence à un moment donné, au soir, et qui se termine à minuit ou plus tard, mais non à l'aube. Il est à remarquer qu'Abū Ḥayyān a enjolivé son récit en racontant des événements au cours de quelques nuits et en développant des explications⁵. Par exemple, Abū Ḥayyān, dans la 24^{ème} nuit (Al-Tawḥīdī, II, p. 107), s'étend sur un sujet de botanique et de métaux sans que le vizir n'en ait soumis le thème. C'est le cas aussi dans la 8^{ème} nuit, lorsqu'il dit à Abū l-Wafā' qu'il a rapporté brièvement au vizir, selon sa demande, une discussion entre al-Sīrāfī et Matta. Mais dans le *Kitāb al-Imtā* cette discussion a été rédigée en détail.

Une seconde forme de longues nuits est à étudier. Certaines d'entre elles présentent une oralité et des citations en continu et sans interruption, sous prétexte qu'Abū Ḥayyān les a lues devant le vizir. C'est le cas de la 10^{ème} nuit lorsqu'il avoue : «*J'ai lu ce chapitre devant le vizir, que Dieu réprime les malveillants envers lui, en deux réunions*». (Al-Tawḥīdī, I, p. 195).

Abū Ḥayyān a également lu au vizir dans les nuits 31 et 32 un sujet sur la nourriture, après lui avoir demandé l'autorisation de réunir une matière complète sur cette question. Mais quelques problèmes concernant les nuits sont à soulever : si la 10^{ème} nuit, qui contient 641 lignes dans l'édition d'Aḥmad Amīn, s'est réalisée sur deux entretiens nocturnes, comment Abū Ḥayyān a-t-il pu parler sur 602 lignes (la 32^{ème}) en une seule réunion ? Pourquoi cette même nuit n'est-elle pas soumise à un regroupement avec la 31^{ème} nuit ?

C'est le même cas pour la 39^{ème} nuit. Abū Ḥayyān lit durant cette nuit devant le vizir, un sujet sur la répartition instantanée et l'expression rare. Il est possible que ce sujet ait été lu en un seul *maḡlis*, puisque le nombre de lignes de cette nuit ne dépasse pas 408 lignes.

⁵ A ce propos, l'idée de l'éditeur Aḥmad Amīn dans son introduction ne doit être rejetée : «*Quand Abū Ḥayyān a voulu rédiger à Abū l-Wafā' ce qui s'était déroulé entre lui et le vizir, il a ajouté des éléments et a embelli le discours*». Et : «*Je n'écarte pas l'idée qu'Abū Ḥayyān y a fait des ajouts*». D'ailleurs Abū Ḥayyān lui-même reconnaît ce fait et le dit à plusieurs reprises à Abū l-Wafā' dans le *Kitāb al-Imtā*.

Quant à la troisième forme concernant les longues nuits, des indications révèlent que la conversation ne s'est pas déroulée lors d'un seul *maḡlis*, mais plusieurs. Dans la 17^{ème} nuit, lorsque le vizir annonce à Abū Ḥayyān le bon mot d'adieu (Al-Tawḥīdī, II, p. 23), le discours s'étend ensuite sur plusieurs pages (à peu près 25 et demi) ou sur 474 lignes. De plus, Abū Ḥayyān y relate des sujets supplémentaires à la demande du vizir : «*Puis, j'ai écrit une partie des sujets comme il me l'avait ordonné. Quand je suis arrivé chez lui, il m'a dit : lis. Je la lui ai donc lue*». (Al-Tawḥīdī, II, p. 26).

La supposition est donc la suivante : la 17^{ème} nuit s'est déroulée sur deux nuits et Abū Ḥayyān n'a pas voulu la scinder⁶.

Dans la 40^{ème} nuit, et bien qu'elle contienne près de vingt et une pages (392 lignes), la conversation après le mot de la fin s'étend sur huit pages (139 lignes). Les sujets de cette conversation n'ont pas de liens avec ceux de la même nuit. Il s'en dégage l'impression que ces sujets font partie de la répartition instantanée, sujets qui auraient pu être omis dans la 39^{ème} nuit. Ceci met déjà en évidence un défaut dans l'organisation des sujets de certaines nuits.

Ce défaut se reproduit dans la nuit 19. Celle-ci contient des sujets frivoles qui ressemblent à ceux de la nuit 18, mais qui ne correspondent pas au contenu de la 19^{ème} nuit. (Al-Tawḥīdī, II, p. 65).

Dans la 35^{ème} nuit, Abū Ḥayyān semble ne pas chercher à être précis dans les sujets qu'il a rapportés. Après avoir traité le sujet de «*al-irāda wa l-iḥtiyār*» (la volonté et le libre arbitre), le vizir lui adresse une liste de questions philosophiques qui préoccupent son cœur et son esprit (Al-Tawḥīdī, III, p. 106). Abū Ḥayyān doit confier cette liste, selon la demande du vizir, à son maître Abū Sulaymān al-Siḡistānī afin d'obtenir des réponses. Normalement ces réponses devaient être rapportées à la nuit suivante ou plus tard, dès qu'Abū Sulaymān aurait traité ces questions. Pour autant, Abū Ḥayyān les énumère devant le vizir lors de cette même nuit (la 35^{ème}).

D'après ce qui vient d'être soulevé, il est possible de dire qu'Abū Ḥayyān ne s'est pas contraint à la précision lorsqu'il rapporte ou traite un sujet, et que le cadre figuratif qu'il a choisi ne présente pas le cadre d'un seul *maḡlis* (une réunion). Dans la 14^{ème} nuit, par exemple, dans laquelle il aborde le sujet d'*al-sakīna* (la quiétude), il enjolive son texte en racontant des événements et s'insère dans le *maḡlis* d'Abū Sulaymān en annulant la participation du vizir. Mais Abū Ḥayyān laisse ce dernier participer à la fin du *maḡlis*, lorsqu'il pose une question qui n'a aucun lien avec la précédente. D'ailleurs, elle amène à penser qu'elle n'a pas été posée dans le même *maḡlis*, puisqu'il dit : «*Une fois, il s'interrogea sur l'émotion que font naître le chant et les instruments de musique*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 215). Le fait de poser cette question indique qu'Abū Ḥayyān n'a pas classé

⁶ Voir le chapitre suivant intitulé «*Interrogations sur le déroulement réel ou fictif des nuits*».

les sujets de ce *mağlis* selon un ordre précis. Il semble évoquer les connaissances mêlées de son esprit et les rapporter dans le *mağlis* du vizir sans prendre soin, avec précision, de la manière dont elles fonctionnent. Il rassemblait certainement les diverses questions du vizir, les organisait et les classait dans un cadre qu'il avait appelé «nuit».

Il se peut que le premier tome fasse une exception à cette règle, car Abū Ḥayyān était enthousiasmé et attentif aux conversations de chaque *mağlis*, et ceci apparaît à travers la nature des sujets et leur cohésion. Certaines nuits semblent être liées aux précédentes. C'est le cas, par exemple, de la 9^{ème} nuit, lorsqu'Abū Ḥayyān traite le sujet du *Hulq* (la disposition morale) suite à la demande du vizir qui le lui avait demandé dans la nuit précédente. A la fin de la 9^{ème} nuit, il lui avait demandé également d'écrire pour la nuit suivante (la 10^{ème}) ce qu'il connaissait sur les comportements de l'homme et de l'animal. Il se pourrait que ces nuits (la 8^{ème}, la 9^{ème} et la 10^{ème}) soient présentées dans un ordre chronologique, mais Abū Ḥayyān n'a pas signalé, de près ou de loin, une succession temporelle de ses rencontres avec le vizir, ni leur nombre.

INTERROGATIONS SUR LE DÉROULEMENT RÉEL OU FICTIF DES NUITS

Pour le déroulement des nuits du *Kitāb al-Imtā'*, du premier tome, quelques nuits sont à examiner en établissant différentes remarques et suggestions. Cette série de remarques va permettre de proposer un point de vue sur la structure, l'organisation de certaines nuits, d'en préciser le nombre et surtout de vérifier l'authenticité ou non du déroulement de quelques nuits.

Il n'est pas nécessaire d'établir de remarques sur l'organisation et la structure de la 1^{ère} nuit puisqu'elle contient quelques éléments clés qui montrent qu'elle constitue une nuit à part entière. Elle commence déjà par «*waṣaltu 'ayyuha l-ṣayḥ 'aṭāla allāhu ḥayātaka, 'awwala laylatin*» (Ô maître vénérable, que Dieu prolonge ta vie, j'arrive la première nuit). Le mot «*awwal*» indique que cette nuit est classée en 1^{ère} rencontre. Vient ensuite, le rôle du dialogue : le vizir et Abū Ḥayyān remplissent presque les conditions de la conversation, question/réponse/ échanges entre les deux interlocuteurs. Enfin, le mot de la fin ou d'adieu met un terme à la conversation. Un seul point manque à cette nuit, c'est l'expression d'Abū Ḥayyān que l'on retrouve plus tard dans d'autres nuits «*wa-nṣaraftu*» (et je me retirai), expression qui signale le départ d'Abū Ḥayyān.

Concernant les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} nuits, elles suivent dans l'ensemble le cadre habituel des nuits.

A propos de la 5^{ème} nuit, il semble que la phrase introductive a été ajoutée par l'auteur. Abū Ḥayyān dit : «*Une autre nuit, il me dit : ne termines-tu pas ce que nous avions commencé ? Oui, lui répondis-je*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 67).

Cette phrase semble avoir été ajoutée parce qu'Abū

Ḥayyān reprend la description des portraits des personnages entreprise dans la nuit précédente (la 4^{ème}).

L'expression «*Et je me retirai*» à la fin de la 4^{ème} nuit a été également ajoutée. C'est pourquoi, on peut penser que la 5^{ème} nuit et la 4^{ème} peuvent n'en constituer qu'une seule. Dans la 5^{ème} nuit se retrouve le même thème abordé que dans la 4^{ème}. De plus, la 5^{ème} nuit est très courte (53 lignes sur 4 pages). Si l'on supprime la phrase «*une autre nuit, il me dit*» et si l'on déplace l'expression «*et je me retirai*» à la fin de la 5^{ème} nuit, nous obtenons une seule nuit.

La 8^{ème} nuit, est particulièrement longue et les sujets qui y sont abordés ne peuvent pas se dérouler en une seule nuit. Cependant, il est établi que la controverse rapportée oralement par Abū Ḥayyān au vizir n'était qu'un résumé (Al-Tawḥīdī, I, p. 107). Abū Ḥayyān a mentionné à Abū l-Wafā' que le vizir lui avait demandé de rédiger entièrement cette controverse. Il est donc possible de croire que ce qui a été rapporté à Abū l-Wafā' (et bien sûr au lecteur) par écrit est la controverse intégrale et non résumée. C'est la raison pour laquelle cette 8^{ème} nuit est relativement longue.

A la fin de cette nuit, le vizir annonce le sujet de la nuit suivante «*al-ḥalq wa l-hulq*» (la création et la disposition morale).

La 9^{ème} nuit est relativement longue, mais Abū Ḥayyān rapporte à la fin que la conversation ne s'est pas entièrement déroulée au cercle. Cela signifie que ce qui est écrit dans le *Kitāb al-Imtā'* ne renvoie pas nécessairement à ce qui a été dit : «*Tout cela ne s'était pas produit pendant l'entretien nocturne en présence du vizir, mais j'ai estimé bon, pour compléter l'épître, de regrouper tout à son sujet*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 157).

Cette remarque d'Abū Ḥayyān laisse penser que les nuits ou entretiens avec le vizir Ibn Sa'dān sont réels et assez rapprochés.

De la même manière, ce phénomène s'est déjà produit dans la 8^{ème} nuit.

On peut d'ailleurs s'interroger sur ce qui s'est déroulé dans cette 9^{ème} nuit. Car après avoir demandé à Abū Ḥayyān le mot de la fin, et après que celui-ci ait été rapporté, le vizir, dit Abū Ḥayyān, a ri et lui a annoncé le sujet de la nuit suivante.

Dans la 13^{ème} nuit, Abū Ḥayyān dit (p. 201) : «*Abū Sulaymān nous a dicté sur l'âme des paroles qui trouvent leur place ici et il ny aurait aucune excuse à ne pas les mentionner...bien qu'elles n'aient pas été prononcées intégralement en présence du vizir*». (Al-Tawḥīdī, I, p. 201).

Bien qu'on en ait une partie écrite, cette nuit n'est pas relativement longue.

Au début de la 14^{ème} nuit, le vizir questionne Abū Ḥayyān sur la paix de l'âme. Abū Ḥayyān lui rapporte une réponse qu'il tenait d'Abū Sulaymān. Ensuite, il envoie le lecteur au cercle d'Abū Sulaymān et expose les différentes questions posées par certaines personnalités

comme al-Buḥārī, al-Andalusī, Abū Saʿīd al-Ṭabīb et par Abū Ḥayyān lui-même. Il est à constater ici que le vizir n'a pas demandé à Abū Ḥayyān d'exposer tout cela, mais que c'est Abū Ḥayyān qui a décidé et qui a pris l'initiative de rapporter les sujets abordés dans le cercle de son maître Abū Sulaymān.

Une autre remarque : à la page 215 de cette même nuit, Abū Ḥayyān dit : «*Une fois il s'est interrogé sur l'émotion que font naître le chant et les instruments de musique*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 215).

Il est à remarquer ici que l'expression «une fois, il s'est interrogé» ne peut pas se placer au milieu de la nuit de cette façon, mais plutôt au début. Que se passe-t-il à ce passage ? Comment interpréter cela ? Il se peut qu'Abū Ḥayyān ait inventé cette nuit ou une partie sans s'entretenir réellement avec le vizir. Le contenu, les sujets ou certains sujets de cette nuit ont peut-être été rapportés suite à ce qui s'est déroulé au cercle d'Abū Sulaymān et non dans celui du vizir.

Passons maintenant à la 15^{ème} nuit. De la même manière, cette nuit commence par une phrase qui n'indique pas un début : «*On vint à parler, une fois, du possible*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 216).

Cela indique que la conversation sur le possible s'est déroulée au cours de l'une des réunions et non au début d'une nuit bien déterminée.

Abū Ḥayyān a pu inventer cette nuit et ne s'est peut-être pas entretenu avec le vizir, puisqu'il dit au début : «*J'ai rapporté alors les propos que je tenais d'Ibn Yaʿīš al-Raqqī sur ce sujet et qui méritent d'être mentionnés ici*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 206).

D'ailleurs certains sujets de cette nuit n'ont aucune cohérence, puisque le vizir pose des questions juxtaposées, sans aucun lien entre elles.

La 17^{ème} nuit évoque un certain désordre à cause de sa longueur. On a essayé d'en préciser la fin. L'entretien nocturne se termine-t-il après le bon mot de l'adieu dans lequel Abū Ḥayyān rapporte des propos d'Ibn al-Muqaffa' (p. 23, l. 16-18) et après la conversation qui en a suivi (p. 23 jusqu'à p. 26, l. 15) ? Ce qui motive cette remarque, ce sont ces paroles tenues par le vizir en réaction au propos d'Ibn al-Muqaffa' : «*Que ces mots sont pleins de beauté ! Que leur rang est élevé dans le fond de la raison ! Ecris-les nous, ou plutôt, réunis-moi en un chapitre agréable ces paragraphes puisqu'ils distraient la raison de temps en temps*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 23). Cette nuit se termine à la page 26, ligne 15, car Abū Ḥayyān précise : «*Puis, j'ai rédigé ces paragraphes en un chapitre à la demande du vizir. Quand je lui ai fait parvenir ce chapitre, il me dit : lis ! Je le lui ai donc lu*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 26).

Ce qui confirme également notre hypothèse, c'est ce qu'affirme l'éditeur Aḥmad Amin plus loin, en note de bas de page (page 27) : «*Il nous semble que les paragraphes ci-après ont été lus par l'auteur devant le vizir dans une autre nuit que la précédente, la 17^{ème}, bien qu'il n'en ait fait aucune mention à la base. Cette*

nuit serait donc la 18^{ème}, et la nuit suivante serait la 19^{ème}, car il est impensable que le vizir demande à l'auteur d'écrire ces paragraphes en une nuit et que l'auteur puisse les lire au cours de cette même nuit. Il se peut aussi que l'auteur les ait écrites et se soit contenté de les envoyer au vizir» (Al-Tawḥīdī, II, p. 27).

Concernant la 18^{ème} nuit, il semble qu'elle n'est pas relativement longue. Cependant, le vizir dit : «*Je ne pensais pas qu'un tel discours ait pu se produire en une seule réunion*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 60). Peut-on donc, suite aux propos du vizir, considérer que ce qui a été abordé ici (l'ensemble du contenu de cette 18^{ème} nuit) constitue un modèle de base pour les autres nuits, bien qu'elle soit dépourvue du mot d'adieu et de l'intervention fréquente du vizir ?

Le fait que le vizir soit étonné qu'on ait pu dire tout cela en une réunion nous laisse à penser que cette nuit n'est pas longue par rapport à d'autres nuits. La réaction du vizir donne l'occasion de se poser certaines questions sur ce qu'a dit oralement Abū Ḥayyān au vizir, et sur ce qu'il en a rapporté par écrit à Abū l-Wafā', car on se rappelle de la 4^{ème} nuit (p. 65) lorsqu'Abū Ḥayyān dit : «*On suit mieux le livre que le discours, car l'écrivain a la possibilité de choisir, tandis que l'interlocuteur lui, est contraint. Si ton livre parvient dans les mains de quelqu'un, celui-ci ne sait pas si tu as accéléré ou ralenti dans la rédaction, mais il perçoit si tu as deviné juste ou si tu t'es trompé, si tu as bien ou mal fait. Car le fait de ralentir ne signifie pas que tu as deviné juste, et de même, le fait d'accélérer ne pardonne pas ta faute*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 65). Et dans la 13^{ème} nuit, on le voit dire : «*Bien que tout cela n'ait pas été prononcé intégralement en présence du vizir, le fait de l'aborder par la plume est différent du fait d'en discourir oralement. Car la plume présente un style plus élevé que celui de la langue ; la divulgation par la langue est plus gênante que celle par la plume. L'objectif final est d'être utile, et l'expansion pourra donc être appréciée*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 201).

Mais à la fin du premier tome, il reconnaît que le discours oral est un art qui : «*ne s'organisera jamais*» (Al-Tawḥīdī, I, p. 226).

Au début de la nuit suivante, la 19^{ème}, du 2^{ème} tome, Abū Ḥayyān dit à Abū l-Wafā' : «*Le vizir m'ordonna de réunir de belles paroles, courtes et concises. Je lui ai écrit alors ce que j'avais entendu de la bouche des savants et des hommes de lettres*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 61). Ici Abū Ḥayyān utilise le verbe *wakatabtu* (j'ai écrit). Il semble de premier abord qu'il a peut-être envoyé au vizir ces «belles paroles concises» ou qu'il les lui a remises lors d'une autre nuit sans les lui lire. Mais à la fin de cette nuit, Abū Ḥayyān dit : «*Quand je l'ai lu devant le vizir*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 69).

Abū Ḥayyān a-t-il en réalité lu ces paroles devant le vizir ? A-t-il conçu le dernier paragraphe afin de compléter, de clôturer la conversation et de montrer à son protecteur qu'il s'était réellement entretenu cette nuit-là avec le vizir ?

Cependant, si on examine attentivement ce qu'a dit Abū

Ḥayyān à la fin de cette nuit : «*Quand je lui ai lu devant le vizir*», on constate qu'il a utilisé le pronom suffixe de la 3^{ème} personne du masculin singulier, alors qu'au début de cette nuit, le vizir lui a demandé de rédiger des paroles ou des mots : «*le vizir m'ordonna de réunir de belles paroles, courtes et concises. Je lui ai écrit alors ce que j'avais entendu de la bouche des savants et des hommes de lettres*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 61). Abū Ḥayyān aurait dû donc dire : *wa lammā qaratuha 'ala l-wazīr* «*Quand je les lui ai lues*» en utilisant le pronom personnel de la 3^{ème} personne féminin / singulier⁷. . . Dans la 20^{ème} nuit, l'expression : *qāla lī marratan 'uḥra* «*une autre fois, il me dit*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 70) ne peut pas être considérée comme le début d'une nuit. Abū Ḥayyān dit que le vizir lui a demandé ce qui suit : «*Rédige-moi un chapitre sur quelques paroles éloquentes et utiles*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 70). Ensuite, il dit : *fa katabtu* «*J'ai donc écrit*».

Abū Ḥayyān ne précise pas quand le vizir lui a demandé d'écrire cela. Il n'est pas possible que le vizir lui demande d'écrire quelque chose et qu'Abū Ḥayyān s'exécute et écrive sur le champ dans la même nuit. De plus, il dit : *fa katabtu* «*j'ai donc écrit*» et non *fa qaratu* «*j'ai donc lu*».

Le vizir aurait très certainement demandé à Abū Ḥayyān de lui rédiger des paroles éloquentes et utiles à la fin de l'une des nuits du *Kitāb al-Imtā'*, mais on ignore laquelle.

Cela reviendrait à dire que les sujets de ces nuits ont été écrits, mais non lus devant le vizir, que les interventions du vizir ne sont que des ajouts d'Abū Ḥayyān. Effectivement, il ne faut pas oublier que, lorsqu'Abū l-Wafā' avait demandé à Abū Ḥayyān de tout lui transmettre, Abū Ḥayyān allait devoir s'en remettre à sa mémoire pour rapporter les sujets de ses entretiens avec le vizir.

A la page 80 de cette 20^{ème} nuit, le vizir dit à Abū Ḥayyān : «*Réunis-moi en un chapitre les paroles raffinées de gens et leurs agréables et doux propos*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 80). Et Abū Ḥayyān lui répond : *'afalu* «*je le ferai*». On peut en déduire que la nuit se termine sur ce passage, puisqu'Abū Ḥayyān s'adressant à Abū l-Wafā' dit : «*j'ai écrit intégralement ce qu'il m'avait demandé, puis j'ai ajouté par la suite quelques feuilles sur des paroles d'ascètes*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 80).

Ce qui confirme cela, c'est que le vizir a utilisé le verbe *ḡama'a* «*rassembler ou réunir*» qui exige un certain temps pour chercher et réunir des éléments. Ainsi les paragraphes qui suivent la phrase d'Abū Ḥayyān ont été écrits et non lus devant le vizir (p. 80-81), puisque le vizir n'intervient ni ne commente.

Abū Ḥayyān les rédige donc pour en informer tout simplement son protecteur. On trouve les paroles d'ascètes rapportées dans la 24^{ème} nuit (p. 118-130).

7 En arabe le pronom s'accorde en genre et en nombre avec le nom qu'il remplace, sauf si ce nom est un pluriel inanimé : le pronom est alors au féminin singulier.

D'ailleurs, Abū Ḥayyān réalise que le fait de transmettre oralement ne ressemble pas au fait que l'on transmet pas par écrit : «*Ô maître vénérable, je te présente cette ces propos comme tu le constates. Car la langue est effervescente, le cœur bouillonnant ; la plume enlève (emporte) tout sur son passage, et on ne peut maîtriser ses flots débordants...*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 1h18).

Nous constatons donc que l'ouvrage aborde une structure complexe quant aux thèmes traités : idées présentées, hétérogénéité d'idées, sujets d'analyse, thématiques compliquées, etc.

Concernant la nuit suivante, la 21^{ème}, on ne peut pas la considérer comme une véritable nuit entière puisqu'elle n'exécède pas trois pages. De plus, elle n'a ni début ni fin.

Dans la 23^{ème} nuit, Abū Ḥayyān nous dit : «*Le vizir m'ordonna de lui écrire quelques brillantes paroles du Prophète, que la bénédiction et le salut soient sur lui. J'ai donc consacré à ce sujet les pages suivantes*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 92).

Mais quand le vizir a-t-il demandé à Abū Ḥayyān de faire cela ?

On doute qu'Abū Ḥayyān se soit entretenu avec le vizir durant cette nuit. Cependant, il le fait intervenir à la fin, soulignant ainsi sa présence, lorsqu'il dit : *mā 'aḥsana ḥāda l-maḡlis* «*comme ce maḡlis est agréable !*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 103).

On considère que cette phrase a été ajoutée par Abū Ḥayyān. Car autrement il aurait dit : «*Quand j'ai lu tout cela, le vizir a dit : comme ce maḡlis est agréable !*».

Par ailleurs, il est impossible qu'Abū Ḥayyān se soit entretenu avec le vizir durant la 28^{ème} nuit, car elle ne constitue que douze lignes et ne peut être qualifiée de «*nuit*». Il est à supposer qu'Abū Ḥayyān a soit répondu à la demande du vizir en écrivant «*des choses de cet art*» et il les lui a envoyées sans le rencontrer, soit qu'il a rapporté le contenu de cette nuit à Abū l-Wafā' afin de lui montrer qu'il s'est exécuté à la demande du vizir.

A la fin de cette analyse concernant le deuxième tome, on peut dire que seulement deux nuits sont chronologiquement liées : la 27^{ème} nuit (Le vizir demande à Abū Ḥayyān de lui rédiger un sujet sur le mauvais augure, le bon augure et le hasard), et la 28^{ème}.

La 31^{ème} nuit du 3^{ème} tome, ne permet pas de concevoir qu'Abū Ḥayyān ait pu se proposer de réunir des propos sur la nourriture et les convives et de s'être exécuté lors de cette même nuit.

La 33^{ème} nuit était aussi lue devant le vizir : «*Nous sommes revenus sur la conversation que nous tenions, et qui portait sur le fait de manger ensemble à une même table, car le vizir me demanda d'ajouter autre chose sur ce sujet. Je lui ai écrit ces pages et les ai lues devant lui. Puis, le vizir a donc apporté de nombreux propos à chaque fois que l'on abordait un sujet lié à ce thème. J'ai alors rapporté cela [ici] brièvement pour alléger*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 67).

On constate quelques obscurités dans la 35^{ème} nuit. Mais après analyse, il est à remarquer qu'elle s'est également déroulée en deux séances : la première, p. 105-106, qui fait à peine une page. On a admis que la phrase introductive de cette nuit était le début de la séance. Abū Ḥayyān écrit : *wa qāla laylatan «une nuit, le vizir dit»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 105).

A la fin de la 35^{ème} nuit, le vizir pose des questions philosophiques à Abū Ḥayyān et il lui donne un billet écrit de sa propre main. Il lui demande de se rendre auprès des savants afin de lui rapporter des réponses à ses interrogations. Les propos qui suivent ce paragraphe (de la page 106 à 108) sont adressés à Abū l-Wafā'. Abū Ḥayyān, en effet, dans ces paragraphes, dévoile à son ami et protecteur les questions que le vizir lui a posées et comment il s'est rendu chez Abū Sulaymān pour en obtenir les réponses.

Le vizir rappelle également l'importance entre l'oralité et l'écriture par rapport à la recherche qu'Abū Ḥayyān doit faire pour lui apporter les réponses adéquates. Il dit : *«Même si le recours aux ouvrages, composés pour et dans cet objectif est suffisant, cela n'équivaut pas la recherche orale, ni l'obtention d'une réponse claire. [Car] le livre est inanimé et la part de celui qui l'étudie est minime. Il n'en est pas de même de l'entretien, de la discussion et de l'échange. Car ce que l'on en obtient est plus tendre et plus frais, plus agréable et meilleur»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 107).

Il est vrai que les réponses aux questions du vizir, rapportées dans les pages 108-125 s'adressent également à Abū l-Wafā', mais elles ont très certainement été lues devant le vizir dans une nuit autre que la 35^{ème}. Ces réponses lues devant le vizir et le commentaire de celui-ci constitueraient la deuxième séance (p. 108-126). Cependant, si on prend en compte le contenu et le nombre de pages de la 36^{ème} nuit, une nouvelle réorganisation de ces deux nuits (la 35^{ème} et la 36^{ème}) est envisageable autrement. Ainsi la 36^{ème} nuit est à rattacher à la 35^{ème}, tout en gardant la même subdivision de la 35^{ème} nuit que l'on vient d'évoquer.

A la fin de la deuxième séance de la 35^{ème} nuit, il est possible de rattacher le contenu de la 36^{ème} nuit qui commence par la phrase : *«Il dit, que Dieu prolonge ses jours, connais-tu une expression synonyme de muhill al-šahr (début du mois) ?»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 126).

Dans 37^{ème} nuit le vizir demande à Abū Ḥayyān de rencontrer 'Īsā Ibn Zura pour se renseigner sur quelques termes (p. 127-128). D'ailleurs, cette séance ne peut en aucun cas constituer une nuit à elle seule, puisque son contenu ne tient qu'en une seule page. C'est pourquoi, il se peut qu'elle se situe à la fin d'une autre nuit. De plus, ce que le vizir demande doit logiquement prendre du temps (rencontrer 'Īsā, prendre auprès de lui les renseignements attendus et enfin rapporter ces réponses au vizir). Cependant, Abū Ḥayyān ne se contente pas de rencontrer 'Īsā, mais il rapporte les réponses données par celui-ci à son maître Abū Sulaymān. Cela signifie que les réponses dans cette nuit proviennent de 'Īsā et d'Abū Sulaymān, alors que le vizir a demandé à Abū

Ḥayyān de rencontrer 'Īsā et non Abū Sulaymān ou bien les deux ensemble.

Après avoir renseigné le vizir sur ce qu'il souhaitait, Abū Ḥayyān évoque à la fin cette question d'oralité et d'écriture et la méthode suivie par lui pour rapporter les définitions d'Ibn Zura : *«Voici la fin de son propos [il s'agit du propos d'Ibn Zura] selon ce que j'ai retenu en mémoire et ce que j'ai saisi. Mais si cela était acquis de lui par la dictée, le compte rendu aurait été plus correct et plus conforme. [Car] la narration orale laisse nécessairement échapper des informations»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 144).

Les propos d'Abū Ḥayyān à la page 128 : *«J'ai donc rencontré 'Īsā et je l'ai informé de la conversation»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 128) sont adressés à Abū l-Wafā'. En tout cas, le contenu du *Kitāb al-Imtā'* est tout entier adressé à Abū l-Wafā', mais le lecteur se perd à la lecture de ces nuits.

A la fin de la 38^{ème} nuit, Abū Ḥayyān s'adresse à Abū l-Wafā', évoque les exigences de l'art d'écrire et le caractère particulier de son ouvrage : *«Ô maître vénérable, que Dieu te soit propice dans toutes tes situations, et qu'Il te soutienne dans tes propos et tes actes, j'ai exposé [ici] par la plume ce qu'il convient [de rapporter]. Quant à la conversation qui se déroulait entre le vizir et moi, elle avait lieu selon la situation, le temps et [la nécessité]. Étendre le propos qui dépend de la plume est différent que celui qui dépend du verbe, de même, la réflexion quid dépend de la graphie est différente de celle qui dépend de l'expression. Mais étant donné que mon objectif, quand je t'expose quelque chose, est que les paroles demeurent après moi et après toi, je n'ai pas pu faire autrement que de parfaire mon style afin d'embellir le discours, de joliver mon style afin de convenir au mieux au but visé, de me donner de la peine afin d'atteindre la finalité»* (Al-Tawḥīdī, III, p. 162).

A la fin du premier tome, nous remarquons avec quelle hâte Abū Ḥayyān a souhaité achever son ouvrage : *«J'ai estimé bon, ô maître vénérable, que Dieu te protège, que lorsque j'achèverai cette partie, je conclurai le premier tome. Je la compléterai ensuite d'un deuxième livre de la même manière que j'ai pu procéder précédemment»* (Al-Tawḥīdī, I, p. 226).

Par la suite, il explique à son ami la méthode entreprise dans le premier tome et lui annonce la poursuite son travail : *«J'ai terminé le premier tome comme tu me l'avais ordonné, et comme tu m'avais fait l'honneur de m'y embarquer. J'en ai rapporté dans sa matière les meilleures conversations avec lesquelles j'ai servi le cercle du vizir, et j'ai fait mon possible pour les travailler et les rapporter. Je n'ai pas eu besoin d'en cacher quelque chose, mais j'en ai embelli certaines d'un langage clair, accompagné d'explication pour ce qui est obscur, de restitution pour ce qui est omis, et d'accomplissement de ce qui manque. Je t'ai remis ce premier tome par l'intermédiaire de Fā'iḳ, le page, et je tiens à poursuivre dans un deuxième tome. Il te parviendra dans la semaine, si Dieu le veut»*. (Al-

Tawḥīdī, II, p. 1).

Abū Ḥayyān essaie d'achever le deuxième tome dans les plus brefs délais possibles après avoir envoyé le premier. Pourrions-nous donc considérer ce travail comme un indice prouvant qu'Abū Ḥayyān s'entretenait avec le vizir pendant des nuits successives, étant donné qu'il souhaitait terminer un tome en une semaine⁸ ?

D'autre part, Abū Ḥayyān a-t-il suivi l'ordre chronologique des nuits lors de sa rédaction ? En parcourant le deuxième tome, nous remarquons que la plupart des sujets était préparé par avance par Abū Ḥayyān, puisque le vizir lui demandait d'aborder tel ou tel point et de les lire dans son cercle. Chaque nuit traite d'un sujet particulier, indépendant des nuits précédentes. Il se pourrait que ce soit la raison pour laquelle Abū Ḥayyān ait voulu achever rapidement ce deuxième tome. De plus, l'incohérence entre les sujets n'est pas un gage de succession chronologique. Lorsqu'il a rédigé la fin du deuxième tome, il s'adresse à Abū l-Wafā' en disant : «*Ce tome, ô maître vénérable, que Dieu te garde en vie autant que tu le souhaites est le deuxième tome, le troisième viendra par la suite. Ma bonne confiance en toi me permet d'envisager une bonne action de ta part.*» (Al-Tawḥīdī, II, p. 164)

Nous comprenons ainsi qu'il lui reste encore quelque récompense à obtenir et que cela le pousse à achever l'ouvrage. Cette gratification compense les efforts qu'il a pu fournir.

L'achèvement de l'ouvrage signifie donc l'accomplissement d'une mission. Ainsi Abū Ḥayyān a fait de son mieux pour que son œuvre voie le jour le plus vite possible afin de satisfaire la curiosité de son ami Abū l-Wafā'.

Certes Abū Ḥayyān a échoué auprès des autorités politiques, mais il a réussi à satisfaire l'autorité de l'écriture. Ce constat prouve qu'Abū Ḥayyān est avant tout un homme de lettres et non un homme de pouvoir. Il a réalisé donc son propre désir, à savoir, celui d'écrire et non le désir de l'autre, l'autorité. Abū Ḥayyān n'a été finalement fidèle qu'à l'autorité de l'écriture.

La négligence d'Abū Ḥayyān sur la question de l'ordre chronologique de ses nuits et sur le fait que le contenu de certaines d'entre elles présente une pure narration, ne prouve pas en tout cas que les entretiens se sont déroulés dans un *maḡlis* dont tous les membres étaient absents, et où seul le *rāwī* (le narrateur) était présent. Cette situation a poussé certains chercheurs à dire que l'idée même d'une rencontre avec le vizir était un événement imaginaire, inventé par Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, comme nous avons pu le voir, et qu'il ne se fondait pas sur une réalité historique.

Mais ces propos ont besoin d'être vérifiés, puisque les preuves sur ce sujet sont insuffisantes. D'ailleurs, les

⁸ Le deuxième tome s'ouvre sur la 17^{ème} nuit, et se termine avec la 28^{ème}. Le nombre de pages est moindre que celui du premier et du troisième. D'ailleurs, il contient cent-soixante-quatre pages et réunit douze nuits.

nombreuses indications mentionnées dans le *Kitāb al-Imtā' wa-l-Mu'ānasa* qui signalent des événements réels, sont indubitables et démentent l'affirmation ci-dessus.

Il a été démontré que les différentes étendues des nuits se produisaient soit par l'ajout et le développement d'Abū Ḥayyān, soit par le regroupement de sujets de deux nuits successives. Ceci est possible, et les nuits d'Abū Ḥayyān n'apparaissent pas toutes comme un reflet d'un vrai *maḡlis*. Lorsqu'il a composé son ouvrage, il cherchait à faire une œuvre complète. Cette tâche se clarifie à travers ses nombreux rapports, ses choix qui s'appuient sur un objectif et sa présence dans tous les sujets.

Enfin, il est fort probable que la mémoire d'Abū Ḥayyān a à un moment donné failli et qu'il n'est pas parvenu à se souvenir de tout ce qui s'est déroulé dans le cercle du vizir, à moins que leur contenu fût déjà mis par écrit suite aux demandes du vizir. Par ailleurs, on constate que le premier tome était mieux structuré malgré quelques défaillances.

BIBLIOGRAPHIE

- Abū Dīb, Kamāl, «Al-maḡlisiyyāt wa l-maḡamiyyāt wa l-adab al-aḡā'ibī», maḡallat fuṣūl, hiver 1996, tome 14, n° 4, pp. 210-244.
- Al-Ḥawfī, Aḥmad Muḥammad, *Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī*, Le Caire, maktabat nahḍat miṣr, 1957, 2 tomes.
- Al-Kilānī, Ibrāhīm, *Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, essayiste arabe du IV^{ème} siècle de l'Hégire (X^{ème} s.)*, Beyrouth, 1950. 118 p.
- Al-Kurdi, 'Alī, Muḥammad, «Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī wa 'aṣkāl al-ṣawt wa l-kitāba», maḡallat Fuṣūl, hiver 1996, tome 14, n° 4, pp. 52-56.
- Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, *al-Imtā' wa l-Mu'ānasa*, 2^{ème} édition, Le Caire, Maṭba'at laḡnat al-ta'lif wa l-tarḡama wa l-naṣr, édition Aḥmad Amīn wa Aḥmad al-Zayn, 1953, 3 tomes, 736 p.
- Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, *al-Imtā' wa l-Mu'ānasa*, Beyrouth, Manṣūrāt dār maktabat al-ḥayā, édition Aḥmad Amīn wa Aḥmad al-Zayn, sans date, 3 tomes, 736 p.
- Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, *Al-Baṣā'ir wa-l-Daḥā'ir*, 1^{ère} éd. , Damas, Maktabat 'Atlas, édition Ibrāhīm al-Kilānī, 1964, 4 parties en 6 volumes.
- Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, *al-Muqābasāt*, Sūsa-Tunisie, manṣūrāt dār al-ma'ārif li-l-ṭibā'a wa l-naṣr, éd. Ḥasan al-Sandūbī, 1991, 275 p.
- Bayoudh, Aïcha, *Récit et discours dans le kitāb al-Imtā' wa l-mu'ānasa d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī*, 447 p. Thèse de 3^{ème} cycle, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2003.
- Bergé Marc, *Pour un humanisme vécu Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, essai sur la personnalité morale, intellectuelle et littéraire d'un grand prosateur et humaniste arabe*

engagé dans la société de l'époque bouyide, à Bagdad, Rayy et Chiraz, au IV/Xe siècle (entre 310/922-414/1023), Damas, 1979. 471 p.

- Bergé, Marc, «Genèse et fortune du kitāb al-Imtā' wa l-mu'ānasa d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī», BEO (Bulletin d'études orientales), 1973, tome XXV, pp. 97-104.

- Blachère, R. et Masnou, P. , *al-Hamaḍānī, choix de Maqāmāt* de Badī' al-Zamān al-Hamaḍānī. Paris, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1957, 142 p.

- Darwīš, Aḥmad, «Tamarrud al-ḥākī wa l-maḥkī, dirāsa fī bunyat al-Imtā' wa l-mu'ānasa», Mağallat fuṣūl, hiver 1996, tome 14, n° 4, pp. 167-176.

- Ḥalīfī, Šu'ayb, «Taḥwīl al-muta min al-binā' al-šafawī ilā nasaq al-maktūb», mağallat fuṣūl, hiver 1996, tome 14, n° 4, pp. 188-192.

- Ḥammādī, Muḥammad al-Ḥabīb, *Al-Tawḥīdī wa qirā'a ḡadīda fī al-Imtā' wa l-Mu'ānasa*, 1ère éd. , Tunis, Šafā' li-l-našr wa l-tawzī' wa l-šihāfa, 1997, 200 p.

- Ibn 'Āmir, Tawfīq, «Murāḡa li-fahāris kitāb al-Imtā' wa l-Mu'ānasa d'Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī», Annales de l'université tunisienne, Tunis, 1980, vol. Issue 18, pp. 305-331.

- LaCocque, André et Ricœur, Paul, *Penser la Bible*, Ed. du Seuil, 1998.

- Ricœur, Paul, «Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II», Seuil, 1989, p. 156.

- Šammūd, Ḥammādī, «Al-mušāfaha wa l-kitāba», mağallat fuṣūl, hiver 1996, tome 14, n° 4, pp. 177-187.

- Zakharia, Katia, *A la découverte de la littérature arabe du VIe siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2005, 388 p.

La poésie et le chant amazighs entre l'adaptation et la revendication identitaire. Le cas des Ait Soukhmanes

Aicha Ait Berri

LEIDEN UNIVERSITY, FACULTY OF HUMANITIES PAYS BAS

SOMMAIRE

- 42 La place de l'oralité et ses fonctions
- 42 La place du chant et de la poésie
- 43 Impact de la mondialisation
- 44 L'apport des nouvelles technologies et leurs limites
- 45 Evolution : adaptation ou aliénation ?
- 46 Bibliographie
- 46 Webographie

Les Ait Soukhmanes sont des tribus amazighes du moyen Atlas Central au Maroc. Elles relèvent essentiellement des provinces de Béni Mellal et d'Azilal car une petite partie des Ait Abdi est rattachée à la province d'Errachidia. Elles sont dépositaires d'une tradition orale riche, diversifiée et vivace.

La tradition orale, qui est donc une des sources fondamentales de l'histoire africaine, se définit comme étant l'ensemble des valeurs culturelles d'un peuple, valeurs dont la transmission, fondée sur l'oralité, se fait, d'une génération à l'autre, par le moyen de l'éducation et des circonstances pratiques de la vie. Seydou Camara.(1996 :764)

Contrairement à ce que d'aucuns pensent, bien qu'elle soit séculaire et transmise de génération en génération, l'oralité n'est pas figée. En général, la culture-tradition change car elle est imprégnée par les turbulences de l'Histoire. Comme tout ce qui est vivant, les langues et les cultures évoluent, car elles subissent l'influence des mutations que connaissent l'environnement, les modes de vie ainsi que les croyances et les valeurs qui régissent la vie communautaire. Selon Arnaud Diemer¹ «La culture- tradition n'est pas la reproduction à l'identique d'un ensemble d'habitudes figées».

Avant d'aborder la poésie et le chant- objet de notre étude- il est question de voir quelle est la place de l'oralité et le pouvoir de la parole chez les tribus des Ait Soukhmanes. Nous serons amenée ensuite à examiner les fonctions de la poésie. Il s'agira par ailleurs de voir comment la poésie et ses fonctions évoluent en général face aux perturbations de la

¹ Arnaud Diemer Mondialisation et spécificités socioculturelles, Université D'Auvergne, IUFM Clermont- Ferrand, Les cités Obscures, WWW. Urbicande.be

modernité et de la mondialisation qui se répercutent sur les modes de vie et les valeurs. S'agit-il d'une adaptation ou d'une aliénation, d'un appauvrissement ou d'un enrichissement ? Dans quelle mesure les nouvelles technologies sont-elles au service de l'oralité ? Quelles sont leurs limites ?

LA PLACE DE L'ORALITÉ ET SES FONCTIONS

Il faudrait rappeler que dans ces communautés, la parole est un acte en soi. Comme le précise Austin (1970)² la parole n'est pas seulement mot, elle est aussi et avant tout, action. En effet, chez ces tribus, le verbe est doté d'un pouvoir multiple et constitue une autorité morale. C'est par lui que se règlent les conflits, s'établissent et se dénouent les contrats. Jusqu'à une époque récente, les contrats entre les personnes, les engagements, n'avaient pas besoin d'être consignés par écrit. Tout se faisait oralement. La parole est sacrée et doit être respectée. Quand on a donné sa parole, on se doit de l'honorer. Le terme employé pour désigner ce contrat oral est *lqawil*, terme sans doute emprunté à l'arabe *lqawl* qui signifie : acte de parole. Même pour contracter un mariage, il suffisait d'un engagement oral, *awal* (parole en amazigh) des partis concernés pour que le lien soit entériné par la communauté et que les droits des époux et des enfants soient préservés en cas de discorde ou de décès du père. Un adage vient corroborer cette vérité : «la parole, c'est l'homme.» Celui qui n'honore pas ses engagements oraux, est déchu de sa virilité, donc de son honneur. Le partage des terres, de l'héritage se faisait sans le moindre écrit. En cas de litige, les témoins tranchaient car leur parole prévalait. Cette caractéristique du monde rural en général prouve l'importance de l'oralité dans l'organisation et la stabilité sociale.

C'est que l'oralité permet ce que la culture écrite ne permet plus : une inscription directe de l'acte de parole dans le tissu relationnel du groupe et dans la dynamique de l'univers culturel et social. C'est ce qui confère au patrimoine verbal des civilisations de l'oralité sa dimension unitaire et communautaire, explique Jean Dérive, (2008 : 31)³

Le verbe ne régit pas seulement les relations : on lui attribue également un pouvoir magique : les imprécations sont redoutées et les bénédictions sont sollicitées surtout quand elles émanent des parents, des vieux, des chourfas⁴. C'est pourquoi, les respecter est un devoir, leur obéir est une exigence, une valeur sacrée. On veille à ne pas les offenser, à ne pas provoquer leur colère. Le verbe est là aussi en tant que prière pour solliciter la bénédiction, le soutien de Dieu mais aussi l'aide des Saints ou des ancêtres. C'est le cas des chants

2 AUSTIN, J. , *Quand dire c'est faire*, Minuit, 1970

3 Jean Dérive, *L'oralité, un mode de civilisation in Littératures orales africaines, Perspectives théoriques et méthodologiques*, Karthala, 2008

4 Ce sont des personnes qui sont considérées comme les descendants du prophète ; donc dotées d'un pouvoir magique qui impose le respect.

rituels et des chants qui sont préludes aux différentes manifestations ou qui accompagnent des activités.

La parole est par ailleurs une arme, un moyen de défense contre les forces occultes pernicieuses comme le mauvais œil, les djinns ou esprits. Il est des formules que la personne prononce dans les situations où elle se sent menacée pour se protéger contre des forces malveillantes⁵. C'est dire que la parole s'inscrit aussi dans la fonction transcendante de la vie elle-même, dans l'évocation des formules incantatoires, les malédictions, les envoûtements et les désenvoûtements, les formules de délivrance des mauvais sorts.

Par ailleurs, la parole magnifiée, chantée peut être une parade ou une arme redoutable qu'on utilise pour attaquer ou se protéger. Ainsi, 'frapper par la parole' (*iwt s wawal*) est une expression amazighe qui veut dire 'viser quelqu'un par ses propos'. 'iwt s izli' est une expression dont la traduction littérale est 'frapper quelqu'un par un chant'. Cela veut dire : être fustigé, être l'objet d'une critique proférée sous forme de vers. L'emploi du verbe 'frapper' souligne la violence et la douleur qui caractérisent un dénigrement poétique. Et c'est ce que les gens craignent le plus. A travers la poésie ou le chant, le dénigrement se propage, se mémorise longtemps et dépasse même les frontières tribales.

Ce caractère éminent de la parole n'est pas spécifique aux tribus des Ait Soukhmanes : il se retrouve dans la tradition orale berbère en général. C'est à quoi réfère l'écrivain kabyle en faisant l'analyse suivante : *La civilisation kabyle, la civilisation berbère toute entière, est une civilisation du verbe...une seule phrase suffit parfois à résoudre une situation difficile...on peut payer d'un poème, une dette.* (M.Mammeri, 1990)⁶

Ainsi, dans cette communauté où «on frappe par la parole», «on frappe par le chant»⁷, la poésie chantée ou scandée est dotée d'un pouvoir multiple. Elle est outil d'éducation, de défense, de régulation, de communion, de disgrâce. Effectivement, comme dans tout l'espace amazigh, la parole est essentielle et la mémoire indispensable pour perpétuer la tradition et préserver l'identité.

LA PLACE DU CHANT ET DE LA POÉSIE

Comme la poésie est inhérente à la nature humaine, selon les anthropologues, il n'y a pas de société qui ignore l'usage esthétique de la langue. Mais la poésie et le chant- reflets d'une langue, d'une société- portent la marque du groupe dont ils émanent. Ils ont des fonctions spécifiques et n'obéissent pas à des critères esthétiques qui soient immuables ou qui soient transférables d'un groupe humain à l'autre.

5 Exemple : l'expression 'Khemsa ou khmis' pour se parer contre le mauvais œil.

6 Mouloud Mammeri, Cheikh Mohand a dit, 'Edition de l'auteur, Alger, 1990

7 Expressions amazighes, «frapper quelqu'un par la parole», c'est le viser à travers ses propos, «frapper par le chant», c'est composer un chant qui fustige, critique quelqu'un.

Chez ces tribus de l'Atlas Central, la poésie occupe une place importante et constitue l'expression privilégiée pour dire son état d'âme, informer, éduquer, dénoncer, exalter, fustiger, meubler la solitude, se donner de la force La poésie chantée ou déclamée revêt des formes différentes et appartient aussi bien au sacré qu'au profane. Les mots ciselés dans leur forme et ou éloquents dans l'image qu'ils véhiculent et sensoriels par la voix qui les berce ne manquent pas d'émouvoir, de persuader et de susciter l'admiration d'un public attentif, prêt à réagir pour apprécier ou s'extasier. Moyen de communication apprécié, la poésie est l'affaire de tous. Ainsi, le chant et la poésie en général ont une fonction sociale. Tout en étant un moyen de communication, de divertissement, de régulation, ils peuvent être des armes redoutables capables d'avilir et d'honorer.

Mais certains poètes sont plus doués, plus inspirés que d'autres. C'est pourquoi certains en font leur métier. Conscients du rôle important qu'on leur reconnaît, ces troubadours sillonnent les montagnes pour colporter les informations, dénoncer les déviations morales, pointer les injustices,... Aujourd'hui, c'est surtout lors des rassemblements, des fêtes qu'ils s'expriment. Cet usage esthétique de la langue est intimement associé à la morale sociale, celle qui gouverne les conduites et les comportements de l'individu en société. C'est ce lien intime de l'éthique et de l'esthétique qui donne un statut très particulier au poète. La parole du poète qui est associée à la vérité, à la sagesse revêt une certaine sacralité. On voue admiration et respect à celui qui maîtrise le verbe. C'est lui qui s'impose dans les assemblées, étant donné son rôle de guide, de réconciliateur, d'éducateur, d'informateur. Souvent sa parole est citée comme argument d'autorité. D'ailleurs, lui-même se sent investi d'une mission noble et le rappelle sans cesse pour s'expliquer auprès de ceux qui pourraient se sentir offensés. Voici quelques déclarations de poètes sur leur mission. Elles sont choisies parmi celles qui sont collectées et présentées par un chercheur à l'IRCAM, Ali Khadaoui⁸

- a- Ghurrx izerf ad siwlx adday naf afrrugh
- b- Tswayax d ttvelba ghas awal nmx agg bdan
- c- Emk isiw l umdyaz issen mas icfa rabbi
- d- Adda yamzv aneghmis ig ami ghurs lmshaf

- a- J'ai le devoir de parler dès que dérive m'apparaît
- b- Sommes pareils aux doctes, seule est différente notre langue
- c- Si le poète parle, c'est qu'il est conscient de la mission dont Dieu l'a investi
- d- Quand il se met à parler c'est comme s'il disait le coran

IMPACT DE LA MONDIALISATION

Jusqu'à une date récente, il y a à peu près trois ou quatre

⁸ Ali Khadaoui, L'histoire de la résistance armée dans les Atlas «racontée par la poésie», site Tawiza <http://tawiza.x10.mx/Tawiza95/khadaoui.htm>, consulté le 4/07/2015

décennies, ces tribus de l'Atlas Central vivaient encore au rythme des saisons en harmonie avec leur milieu naturel et sous l'égide d'une tradition qui régit les rapports individuels et collectifs ainsi que le rapport de l'homme à l'environnement. Avec l'électrification, le désenclavement, la scolarisation, l'émigration des jeunes, l'accès aux médias, ces tribus tout en vivant leur révolution industrielle subissent de plein fouet les effets de la mondialisation. Ils vivent simultanément les deux grands bouleversements qui ont marqué l'histoire récente de l'humanité. Ils découvrent, en même temps, l'électricité, la télévision, le portable et l'internet ; ce qui ne manque pas d'impacter profondément leur mode de vie, leurs relations au sein du groupe, leurs traditions, leurs rapports aux autres.

C'est un séisme qui a ébranlé la communauté dans ses fondements. La modernisation et la mondialisation ont bouleversé de façon brusque le mode de vie de ces populations, ont remis en question le type de relations qui prévalaient entre les individus, entre les deux sexes, entre les générations, entre l'individu et la communauté.

Si l'art est le reflet de la société dont il émane, il est normal qu'il s'adapte aux changements impactant le milieu pour survivre. S'il est vrai que la logique d'adaptation s'avère une chose des plus impérieuses, il faudrait voir comment s'opère l'évolution de l'oralité qui est et constitue un corps de valeurs traditionnelles pour la communauté et un facteur d'identification. A. El Mountassir (2010) estime que «*Dans la société d'aujourd'hui, le contexte culturel dans sa forme traditionnelle est complètement bouleversé. Ainsi, l'oralité traditionnelle disparaît peu à peu et les conditions de production et de transmission de la culture orale s'effondrent.*»

Dans les transactions, la parole a perdu et son pouvoir et sa crédibilité. Honorer sa parole n'est plus considéré comme une valeur sacrée. D'où la méfiance et le recours à d'autres formes de garanties comme les contrats écrits et signés par les autorités compétentes. Lors des élections, pour parer à la trahison éventuelle des membres lors de la formation des coalitions pour la constitution des bureaux des conseils municipaux, régionaux, on a recours à des garanties matérielles telles que les chèques bancaires.

Un distique, puisé chez les Ait Soukhmane, se rapportant à cette valeur, montre combien on regrette que la nouvelle génération accorde peu d'importance aux engagements oraux .

- a- idda lqawil walut ghr imggura dgh ammi ti tçan d wudi
- b- ra3a s ahaqqar matta lahsab dda n ighman azennar nnigas

a- La parole fait défaut à cette génération comme si, tartinée au beurre, elle l'avait avalée

b- Qu'on médite l'histoire du corbeau et qu'on se demande pourquoi son burnous est teint sur son dos

Dans ces vers, le poète regrette que la parole donnée ne

soit pas respectée. Faisant allusion à un conte, il invite à méditer l'histoire du corbeau⁹ dont le burnous (le plumage) est teint de noir, signe de déshonneur, car il n'a pas tenu parole.

Ceci est surtout vrai pour la nouvelle génération. Seuls les documents écrits permettent d'être à l'abri des usurpations et des trahisons. Le poids de la tribu s'est affaibli et l'individu s'est désolidarisé de certaines valeurs quand elles s'opposent à son intérêt personnel.

Outre la remise en question de la sacralité de la parole, les expressions artistiques subissent les influences du changement que connaissent le mode de vie et les valeurs qui régissent la société. En effet, l'économie du marché s'est développée ; la disponibilité des gens fait défaut ; l'individualisme ne cesse de s'aggraver ; les rencontres conviviales se font rares. Outre cela, l'intégrisme religieux ne tolère ni le chant, ni la danse, ni la mixité. Par ailleurs, l'espace de la langue et de la culture amazighes ne cesse de se rétrécir sous l'effet de l'arabisation. Ainsi, la relève concernant les expressions artistiques traditionnelles amazighes, n'est plus assurée naturellement. C'est pourquoi les troupes s'organisent et se professionnalisent pour combler le vide dû à la désaffection grandissante de la population vis-à-vis de son patrimoine. Elles sont sollicitées pour animer les fêtes, pour participer aux festivals et moussems. Ainsi s'instaurent de nouvelles relations entre le public spectateur et la troupe, seul acteur qui joue pour satisfaire les attentes d'un public qu'il cherche à fidéliser. Les moyens d'expression artistique, ainsi que ses formes sont révisés pour répondre aux nouvelles exigences. La ronde des danses, auxquelles tout le monde participait sans distinction d'âge ou de sexe, est revisitée. On doit se ranger sur une scène en ligne face au public : les invités d'une cérémonie ou ceux qui ont payé pour une soirée. Avec l'avènement de l'électricité, la sonorisation est devenue impérative. D'autres instruments de musique tels que le violon, loutar (sorte de luth) se sont imposés à côté du tambourin et la flûte s'est fait très discrète. Exceptée la poésie des Imdyazens qui continue à être appréciée par les amazighophones, le chant et la danse qui étaient l'affaire de tous sont devenus l'apanage d'une catégorie de personnes considérées comme frivoles. Comme nous l'avons déjà signalé, ces expressions artistiques sont dépréciées et considérées comme prohibées par la religion musulmane. La

9 Ce serait une allusion à un conte : Lorsque Dieu créa le corbeau, il était blanc. Le maître du monde le punit parce que le méchant n'avait pas tenu parole. Un jour il lui dit : Voici deux sacs : le premier est rempli d'argent; le second, de poux. Porte-le sac d'argent aux Musulmans et l'autre aux chrétiens. Le corbeau partit, mais trouvant que le sac d'argent était trop lourd, il le donna aux premiers qu'il rencontra : c'étaient des chrétiens. Il porta le sac de poux aux musulmans. Depuis lors, les chrétiens ont de l'argent et les musulmans des poux. En conséquence, le Seigneur dit au corbeau : Puisque tu n'as pas accompli mes ordres, tu deviendras noir. Conte puisé dans : Collectif des Guelmois site Internet GUELMA-France ; contes et chansons berbères. Consulté le 3/04/2015 <http://www.guelma.piednoir.net/civilisation/contesberberemai09.html>

danse d'ahidous a perdu et son rituel et son caractère hiératique pour devenir un simple divertissement. C'est pourquoi le statut des danseurs a changé. Les personnes âgées et les femmes qui se respectent doivent s'abstenir d'y participer. Et les femmes, membres des troupes professionnelles, ne sont plus ni pucelles ni mariées : elles sont souvent divorcées et considérées de mœurs légères car il y a perversion de la tradition : le vin, la cigarette, la drogue font partie de ces soirées aux danses lascives et suggestives des femmes.

Certaines expressions artistiques comme le conte, la devinette, tamdyazt¹⁰, les chants rituels, se sont trouvées privées des facteurs essentiels dont elles tirent leur raison d'être, à savoir les rencontres conviviales des membres de la famille ou du groupe tribal, les cérémonies rituelles liées aux grands moments de la vie d'un être humain et aux activités agricoles et pastorales. Les croyances - survivance de l'animisme malgré l'islamisation de la population- qui régissent le rapport à la nature, à l'environnement sont en train de tomber en désuétude. Autant de facteurs qui modifient la tradition orale et privent certaines pratiques de leur sens et des conditions d'actualisation.

Outre cela, la nouvelle technologie s'est substituée à certaines pratiques de la tradition orale. En effet, la télévision s'est accaparée la parole et a tué le dialogue au sein de la famille et l'activité du contage qui meublait la soirée des enfants. Le rôle de l'aède qui sillonnait les zones montagnardes pour distraire, prêcher la bonne parole, colporter les informations, n'est plus essentiel. Il y a la radio, le journal et la télévision comme moyens de divertissement, de sensibilisation et d'information.

La mondialisation c'est aussi d'autres expressions artistiques venues d'ailleurs. Au contact d'autres rythmes, d'autres formes d'art, les goûts se forment, se transforment et se déconsolident des anciennes expressions. On écoute et apprécie d'autres voix, d'autres rythmes, d'autres paroles étrangères au milieu où l'on a grandi. Par ailleurs, sous l'effet de l'arabisation, l'espace de la langue maternelle- qui est l'amazigh- ne cesse de se rétrécir : on se détache de son patrimoine culturel dont on ne perçoit plus ni le sens, ni l'aspect esthétique, ni l'utilité pour adopter les styles en vogue, ceux qui passent en boucle à la radio et à la télévision, ceux qu'on partage sur youtube, sur les réseaux sociaux.

L'APPORT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES ET LEURS LIMITES

Avec les nouvelles technologies, le pouvoir des médias et la prééminence de l'écrit, il conviendrait de nous interroger, à la lumière du chant, sur l'avenir de l'oralité en général. Comme les paroles sont fugaces, les nouvelles technologies et l'écriture peuvent être considérés comme des outils précieux pour sauvegarder l'oralité. Elles permettent aussi un grand partage assurant à ces expressions artistiques la chance d'être

10 tamdyazt : un genre poétique amazigh caractérisé par son rituel et son sérieux

connues et appréciées aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale. Toutefois, si la caractéristique l'oralité est que toute performance est une création, la transcrire ou l'enregistrer revient à la figer, la réduire à une seule performance. Ajoutons à cela que les facteurs extralinguistiques, spatio-temporels n'obéissent pas à la caractéristique statique, figée des enregistrements. Tant il est vrai qu'une œuvre artistique orale est une création qui englobe dans son actualisation des facteurs extralinguistiques qui participent de son caractère esthétique. Ces enregistrements ne permettent pas non plus les interactions entre le poète, le chanteur ou le conteur et leur public. Entre chanteur et auditeur, entre regardés et regardants, il n'y a pas d'interactions et ne partagent ni le même espace ni le même temps. Rien ne peut être imprévisiblement modifié par la réaction du spectateur, du lecteur ou de l'auditeur. C'est l'idée de Sélom KOMLAN Gbanou¹¹, concernant le média-théâtre :

«Les regardants ou auditeurs sont devant une prestation sur laquelle, ils n'ont aucune prise. L'écran se fait l'espace où évoluent des corps virtuels dans un jeu figé, irréversible, non influençable».

En plus de la cassette audio et audiovisuelle, du CD en vente sur le marché, des vidéos partagées sur youtube et les réseaux sociaux, bien des émissions de la télévision marocaine telles que «amouddou», «al haoudaj», «Toubqal», les séries «rommana ou bartal», «hdiddan», les films 'Aïcha Douïba', 'Hamou Ounamir' et bien d'autres se sont articulés autour du patrimoine oral et matériel. Les contes, les devinettes ont été enregistrés et théâtralisés ; les troupes régionales et les artistes sont régulièrement invitées lors des émissions télévisées. Le but est de faire connaître les potentialités des différentes régions, de valoriser et de préserver ce patrimoine oral. Certes, la diffusion sur les médias constitue une reconnaissance de cette culture et de la population détentrice de cette tradition orale. Passer à la télévision ce patrimoine, le partager sur les réseaux sociaux, c'est le reconnaître, le valoriser, le vulgariser, le sauvegarder. Ainsi, il devient source de fierté pour cette population qui a tendance à mépriser sa culture et à considérer ses pratiques ancestrales comme archaïques et dépourvues de sens. Cela renforce aussi le sentiment d'appartenance, le sentiment identitaire.

Mais il conviendrait aussi d'en souligner les limites : quand on passe à la mise en scène, comme c'est le cas pour l'émission 'al haoudaj' qui s'intéresse aux cérémonies de mariage dans les différentes régions, le jeu est faussé. La cérémonie est transformée en spectacle, artificiel, aseptisé joué par des acteurs d'où sont exclus les enfants, les vieux, en dehors de l'ambiance naturelle caractérisée par des interactions, des bruits, des imperfections. Et comme une concurrence s'instaure entre les différentes régions, la population concernée par le reportage a

tendance à magnifier ses pratiques, à procéder à des réajustements : il y va de l'image de la communauté. Ainsi, la cérémonie est transformée en 'folklore', terme employé au sens de «manifestation d'un pittoresque superficiel» (Belmont 1986 : 9)¹². Outre cela, les valeurs qui en constituent le fondement ne sont pas perceptibles. Or ce qui pourrait sembler important dans l'oralité, ce serait son rôle au sein de la communauté et les valeurs qu'elle véhicule.

Certes, il ne s'agit pas seulement de sauvegarder cet art ancestral dans un état figé, d'en faire des momies, mais de faire en sorte qu'il continue à vivre, c'est-à-dire qu'il exerce sa fonction sociale, identitaire sans se départir des normes et valeurs qui l'inspirent et qu'il se doit de perpétuer.

EVOLUTION : ADAPTATION OU ALIÉNATION ?

L'époque contemporaine est caractérisée par des échanges intensifs aussi bien économiques, que culturels, politiques ou technologiques qui s'instaurent entre les nations et les communautés. Ces contacts ne manquent pas d'engendrer frictions et conflits. Paradoxalement, il s'agit à la fois d'un monde d'ouverture sur l'autre et de repli sur soi. Ces phénomènes nouveaux, parfois contradictoires, s'inscrivent dans ce nouvel ordre mondial appelé globalisation et mondialisation. Face à l'hégémonie de certaines cultures, certaines populations ont tendance à délaisser la leur, voire à la mépriser pour adopter celle des dominants. Parallèlement à ce phénomène, et face à cette machine globale qui broie les cultures fragiles, le besoin d'appartenance se fait de plus en plus grand et les revendications identitaires sont de plus en plus pressantes. Ainsi, ce monde est caractérisé par des tensions ethniques, des identités exacerbées.

Dans un tel contexte conflictuel, il faudrait voir comment s'opère l'évolution de l'oralité. Comment faire en sorte que l'adaptation ne se transforme en aliénation ? Telle est la question principale. Tout le monde s'accorde à dire qu'il faudrait penser son adaptation à la mondialisation sans renoncer à son identité dont la langue est la composante essentielle. Célébrer sa spécificité est une manière de réagir face à l'hégémonie de certaines cultures. La guerre contemporaine est aussi celle des mémoires et des symboles. C'est sans doute ce qui explique l'intérêt accordé ces dernières années au patrimoine culturel matériel et immatériel aussi bien par les institutions concernées que par les médias et la société civile. Les nombreuses manifestations culturelles (journées d'étude, expositions, soirées artistiques) et la prolifération des festivals qui célèbrent l'oralité dans ses différents aspects en est la preuve : le festival du conte de Témara, celui de Gnawa à Essaouira, d'Ahidous de Ain Allouh, de Abidat R'ma de Khouribga, les festivals d'al aïta de Taounat, de Safi, la semaine du dromadaire

¹² cité dans L' africanité dans la littérature orale : un enjeu identitaire ? Diana Rey-Hulman, cahiers d'études africaines, année 1997, vol 37, numéro : 148 PP 953- 973

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1842, consulté le 9/01/2015

¹¹ Sélom KOMLAN GBANOU, De la planche à la bande, Les voies moderne de l'oralité africaine : de la scène à la cassette C:\Users\admin\Desktop\De la planche à la bande_ Les voies modernes de l'oralité africai..._ ingentaconnect_files, consulté le 2/5/15

de Guelmim, le patrimoine sahraoui d'Eddakhla On cherche quelque chose de particulier à offrir au rendez-vous mondial du donner et recevoir. Chaque région ou localité célèbre sa spécificité à travers une thématique qui est considérée comme une spécificité locale, un trait distinctif. La thématique constitue un facteur d'identité régionale, locale, susceptible de caractériser le lieu, de contribuer à son développement et de promouvoir le tourisme.

Ainsi, l'oralité - la poésie, le chant, le conte - est-elle valorisée car elle est investie comme facteur de développement territorial. Avec la professionnalisation des troupes et des chanteurs, le chant, la poésie sont devenus une source de revenu, un facteur de développement territorial et d'attraction touristique. En outre, certaines expressions artistiques ont retrouvé leur fonction dans des contextes d'éducation et de divertissement différents du milieu familial et tribal : les acteurs de la société civile et les éducateurs ont utilisé le chant et le conte pour éduquer, sensibiliser, divertir. Par ailleurs, pour encourager poètes et chanteurs amazighs, des concours sont organisés aussi bien par l'IRCAM¹³ que par les associations. Ce qui pourrait s'apparenter aux joutes oratoires ancestrales qui ont souvent lieu entre les poètes à l'occasion des rassemblements festifs. C'est pourquoi ces expressions artistiques retrouvent certaines de leurs fonctions qu'elles assumaient au sein de la famille et de la communauté : divertissement, éducation, communication. Mais, avec l'économie du marché et la professionnalisation des troupes et conteurs, ces expressions viennent d'acquérir un autre pouvoir majeur, le pouvoir matériel. Ainsi, en plus de cette nouvelle fonction économique, ces expressions artistiques continuent à assumer actuellement une fonction éducative, et identitaire, même si les contextes d'actualisation ne sont pas toujours les mêmes. Ce phénomène n'a pas tardé à réhabiliter certains genres qui étaient mal connus et cantonnés dans leurs localités tels que ahidous¹⁴, asnimmer¹⁵, tamdyazt, dont les troupes sont invitées à se produire en dehors de leurs localités voire en dehors du pays. A côté de cela, nous assistons à une prise de conscience identitaire qui pourrait expliquer le regain d'intérêt constaté ces dernières années pour le patrimoine. C'est ce qui permet à cet art de résister et de s'imposer face aux turbulences du temps moderne.

Le vrai défi qui reste à relever, c'est de faire en sorte que la tradition orale, dans ses valeurs positives, ses pratiques, ses expressions artistiques, soit l'affaire de tous. Il faudrait qu'elle reste mêlée à la vie de groupe dont elle est le dépositaire virtuel des connaissances, des croyances, et du passé et dont elle constitue la mémoire collective et la référence identitaire. Pour cela, un travail de sensibilisation devrait se mettre en place sur l'importance de la culture dans la cohésion des groupes, la transmission des valeurs, la consolidation de l'identité. Valoriser ce patrimoine revient à valoriser ses détenteurs qui ont besoin d'être encouragés et sollicités.

13 IRCAM : Institut Royal de la Culture Amazighe au Maroc

14 ahidous est la danse collective du Moyen Atlas

15 Asnimmer, ce sont des chants rituels féminin qui accompagnent la cérémonie de mariage, de la circoncision

Le rôle des médias, de l'université, de la société civile dans la réhabilitation et la promotion de ce patrimoine oral est important. Mais, c'est de la réhabilitation de la langue amazighe, condition et produit de la culture, que dépend la survie de cet art ancestral. Son officialisation dans la constitution de 2011 est un pas important.

BIBLIOGRAPHIE

-Jean AUSTIN , **Quand dire c'est faire**, Paris, Minuit, 1970

A.Bounfour , Introduction à la littérature berbère, poésie, 1- La poésie, Editions Peeters, Paris-Louvain, 1999

Abdellah Bounfour et Amar AMEZIANE avec la participation de Mustapha El Adak, Anthologie de la poésie berbère traditionnelle, l'Harmattan / INALCO 2010

J.Cauvin, **La parole traditionnelle, Les classiques africains**, Paris : Coll. «Comprendre» 1980

Littératures orales africaines: Perspectives théoriques et méthodologiques, sous la direction de Ursula Baumgardt et Jean Dérive, Edition Karthala, 2008,

Mouloud Mammeri, Cheikh Mohand a dit, Édition de l'auteur, Alger, 1990

Jean louis Calvet, La Tradition Orale, Paris, Presses Universitaires de France «Que sais-je?», 1997

Ahmed Bouanani, Introduction à la poésie populaire, Souffles, N° 3 , troisième trimestre, 1966

Seydou Camara, La tradition orale en question, cahiers d'études africaines, vol :36, n°144, année 1996

Jean Dérive, L'oralité, un mode de civilisation in Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques, Editions Karthala, 2008

Sélim KOMLAN GBANOU, De la planche à la bande, Les voies moderne de l'oralité africaine : de la scène à la cassette in Interfaces entre l'écrit et l'oral, Versions and Subversions in African Literatures 2, Edited by Alain Ricard et Flora Veit-Wild, Matatu, Editions Rodopi BV; 2nd edition, 2005

Abdellah El Mountassir, Emergence de la littérature Ecrite amazighe au Maroc, in Littératures autochtones, sous la direction de Maurizio Gatti et de Louis-Jacques Dorais, Mémoire d'encrier, Canada, 2010

WEBGRAPHIE

- Calame-Griaule, Geneviève, 1970; «Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines», Langages, 5e année, n° 18, 1970 PP . 22-47, sur le site Persée consulté le 3 /08

<http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autres/pour-une-etude-ethnolinguistique-des-litteratures-orales-africaines-980326>

- Mondialisation et spécificités socioculturelles, Arnaud Diemer, Université D'Auvergne, IUFM Clermont- Ferrand, Les cités Obscures, 2001 consulté le 23/ 4/ 2015

<http://www.oeconomia.net/private/cours/mondialisationetspecificitessocioculturelles.pdf>

- Collectif des Guelmois, contes et chansons berbères, site Internet GUELMA-France ; consulté le 16/5/2015

<http://www.guelma.piednoir.net/civilisation/conteberberemai09.html>

- L' africanité dans la littérature orale : un enjeu identitaire ? Diana Rey-Hulman, in cahiers d'études africaines, année 1997, vol 37, numéro : 148 PP 953- 973, site Persée, consulté le 8/3/2015

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008--0055_1997_num_37_148_1842

Chants de Femmes : transcription et question générique

JARHNINE Abdellah

FACULTÉ DES LETTRES -OUJDA

Les Editeurs de *l'Encyclopédie* exigent de chaque ouvrage qui réfléchit autour d'une science ou d'un art d'en contenir *les principes généraux qui en font la base et les détails les plus essentiels qui en font le corps et la substance*.¹ Cette exigence n'est pas fortuite, elle exprime un fort désir de doter l'ouvrage d'atouts nécessaires à son indépendance. Ils entendent ainsi épargner au lecteur qui en consulte les articles les tracas de chercher les renseignements ailleurs. En résumé, l'article qui traite de tel ou tel art doit en faire le tour pour présenter en théorie ce que le même art est en réalité. Si nous faisons notre cette affirmation de Diderot et de ses collaborateurs, c'est parce que le sujet de cet article l'exige. L'intérêt grandissant qu'on porte à la littérature orale en général et aux chants des femmes en particulier exige les mêmes conditions exposées dans le passage du discours. Leur publication signifie un changement de fonction et ce qui était donné à être écouté tombe sous la coupe de la lecture. A en croire Diderot toujours, ces chants dans leur version écrite doivent mettre à la disposition du lecteur toutes les informations nécessaires pour reconstituer théoriquement le spectacle tel qu'il se déroulait.

Les recueils disponibles dans le circuit du livre satisfont jusqu'à une certaine mesure ces recommandations. Etant donné que les chants de femmes ne se réduisent pas à une simple chanson où seules poésie, musique et voix concourent, les éditeurs de ces recueils recourent à la manière de ceux de *l'Encyclopédie* aux paras-texte pour exposer certaines données absentes des distiques mais combien nécessaires à leur interprétation. Préfaces et notes de bas de pages se relaient pour décrire le

¹ Denis Diderot *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers...* Discours préliminaire, volume I, Paris, chez Briasson, 1755.

rituel qui régit l'exécution de ces chants. Les Editeurs de *Chants de femmes de L'orient Marocain*² reviennent largement sur tout ce qui fait de ces chants un spectacle aux principes bien arrêtés. Ainsi, la définition qu'ils donnent du genre *Ssef*, précise bien que le terme :

«désigne une mise en place particulière de l'espace. Les femmes au nombre de trois où quatre par rangée, se font face. Dans chacune des deux rangées, une femme au moins sait jouer au Bendir. Celle qu'on appelle la semeuse est la seule apte à proférer un distique ; elle le reprend, s'il n'a pas été bien retenu par les autres femmes, après avoir soulevé délicatement son Bendir et tout en avançant légèrement le pied pour donner le temps aux autres femmes de l'accompagner dans une danse très lente faite du mouvement du corps vers l'avant. Parallèlement, les femmes de la seconde rangée font un mouvement de danse tout aussi lent mais en reculant ; toutes reviennent ensuite à leur point de départ. La semeuse profère la totalité du distique, reprise en partie seulement par les femmes de la rangée qui lui fait face, de telle sorte qu'à tour de rôle, les deux rangées chantent chacune une partie du distique jusqu'à ce que la semeuse en profère un autre.....»³

Le Lecteur est bien renseigné sur l'art chorégraphique. Les préfaciers n'omettent ni la disposition des femmes en deux rangées, ni le mouvement que chacune des deux rangées doit exécuter ni la hiérarchie qui fait de la *semeuse* la femme la plus importante puisqu'elle est la seule autorisée à proférer des distiques qu'elle improvise sur le champs. Le passage suggère ouvertement l'importance des cérémonies qui s'organisaient jadis dans les familles de la région de l'Orient. La modernisation des cérémonies et la concurrence de la technologie qui propose une autre vision du spectacle représente la principale menace pour ces chants et risque même de signer leur arrêt de mort.

L'espace que tradition et modernité se disputent ne souffre pas le partage et la lutte ne prend réellement fin qu'avec l'abdication de l'une des deux parties. L'asphyxie est donc la menace majeure qui pèse sur les chants de femmes. La place indéniable qui revient de plus en plus à la technologie audio dans les cérémonies, prive les chants de l'espace vital qui leur garantissait épanouissement et pérennité. Les cérémonies ne représentaient pas uniquement des occasions de rencontre où les chanteuses mesuraient leurs talents; c'étaient des écoles au vrai sens du terme où les chanteuses en herbe venaient faire leurs classes. La transmission du savoir-faire était ainsi assurée. En effet, le chant est un exercice complexe dont la maîtrise exige un nombre incalculable d'épreuves. L'apprenante n'obtenait le droit de prendre la parole en public et un rang parmi ses aînées que le jour où elle serait capable, non pas de réciter fidèlement les distiques appris, mais de broder, sur le même schéma, des distiques qui feront d'elle une référence. Remarquons donc que toute importante qu'elle puisse être, la mémoire n'a qu'un intérêt limité. L'apprentissage

2 Abdelakader Bezzazi et Joëlle Réthoré : Chants de femmes de l'Orient Marocain. Oujda, Publications de la Faculté des Lettres, N° 55, Série : Etudes et séminaires N° 18. 2002

3 Préface p. 12.

par cœur d'un recueil de distiques est certes nécessaire dans la carrière de celle qui ambitionne de se tailler une place parmi les plus reconnues, mais cette étape risque, si elle dure trop longtemps, de condamner la future chanteuse à répéter inlassablement les distiques retenus. Or, tel n'est pas le but de l'apprentissage. Sa mission est de permettre l'assimilation des mécanismes, participant à la fois de la poésie et du chant, nécessaires à l'invention de nouveaux distiques. La conjugaison des deux arts complique l'aventure au point de la rendre périlleuse. En effet, contrairement au poète qui bénéficie de tout son temps pour mesurer les mots, compter les syllabes et ne veiller qu'au rythme poétique, une chanteuse, improvisation oblige, doit faire preuve d'une virtuosité sans faille pour scander du premier coup un distique où rythme poétique et tempo musical soient également respectés.

La pauvreté de la production nouvelle est la meilleure preuve que le témoin peine à trouver de nouvelles mains et les chants les plus récents remontent aux époques où l'extraction du charbon faisait encore de la ville de Jerrada un pôle économique et une rivale redoutable pour les femmes à qui elle ravissait amants et maris. L'immigration n'a pas droit à un meilleur traitement et les distiques qui en abordent le thème datent d'une époque où les femmes vivaient l'événement comme une fatalité. Au lieu de répondre à cet appel au départ, elles souhaitaient rappeler le bien-aimé auprès d'elles et souhaitaient, pour cela que la mer qui empêche les retrouvailles soit drainée par les pêcheurs. A ce distique où l'homme manifeste son intention de répondre favorablement à l'appel de l'exil :

أويك لبحر فرقه اسواقى // أ الرىم اهداينى نمشى

La femme oppose un autre où la mer est maudite. Elle réalise, mais tardivement que les propos rassurants de son bien aimé étaient fallacieux:

أ لبحور اللى دركوك أ خويا /// أ نشفوهم أ الصيادا

On remarque à quel point les chants peinent à suivre la cadence pour donner une image vivante du phénomène et rappeler que de nos jours les femmes ne sont plus insensibles à cet appel d'outre-mer et que l'immigration est un alibi suffisamment fort pour célébrer les mariages. Le temps donc, de penser à une stratégie pour sauver cet héritage précieux de l'oubli et permettre aux générations futures sinon d'en perpétuer la pratique, au moins d'en prendre connaissance, est venu.

Parmi les techniques les plus en vue, les espoirs reposent particulièrement sur la transcription et la traduction. La première, prémunit les chants contre l'oubli et la seconde a surtout la vertu de rendre les mêmes chants accessibles à des amateurs qui ne sont pas forcément du même bain culturel. En effet, le monde de l'édition s'intéresse de plus en plus à la publication des chants de femmes et les académiciens ne sont pas en reste. Mais c'est sans compter sur la rétivité des chants qui refusent d'occuper docilement la place qu'on leur assigne sur des rayons des bibliothèques. Cette réticence est parfaitement compréhensible. La plupart des éditions

disponibles posent à leurs consultants d'insurmontables difficultés et ne livrent leurs secrets qu'à des connaisseurs qui finalement peuvent parfaitement se passer de leur concours. Les autres ne découvrent, en les consultant, que des textes nus qui se donnent plus à lire comme des recueils poétiques que comme des chants. L'une des premières constatations consiste donc à dire que les chants des femmes, s'ils ne sont pas abandonnés à leur sort, comme l'était Hector sous la plume d'Homère, leur destin n'est pas moins cruel. Non seulement la production est en panne mais les quelques distiques que certains éditeurs prétendent sauver de l'oubli sont défigurés et dépouillés de la mélodie qui, en les accompagnant, arrachait jadis aux auditeurs de sincères gémissements.

Or, la différence entre les deux est importante et le chant ne vise pas le même plaisir que la poésie. Pour montrer que l'édition des chants n'a qu'un impact limité aussi bien dans le temps que dans l'espace, prenons comme exemple les *Quatrains des femmes de Fès*.⁴ Le préfacier nous promet un recueil de chants qui remontent au temps où les femmes se réunissaient entre elles avec le chant pour passe-temps favori. Les quatrains étaient bien chantés et non dits et la comparaison avec les Geishas est là pour en témoigner. Et pour ceux qui veulent des preuves plus convaincantes, nous reproduisons la situation des quatrains telle que le préfacier nous l'a livrée

«وكانت العروبيات تنشد بالخصوص في النزه التي كانت تقيمها العائلات الفاسية أيام الربيع في البساتين التي تحيط بمدينة فاس حيث تعلق بالأشجار أرجوحات (مطاشات) وتأخذ كل فتاة تطيش فيها بدورها وتغني هي أو النساء الواقفات حولها عروبيات إما من نظمهن أو من محفوظهن. وقد كانت هذه العروبيات تنتقل بالرواية والحفظ من الأمهات والجيدات إلى بناتهن».⁵

Ce passage de Mohammed El Fassi est retenu pour la variété d'informations qu'il propose. En effet le lecteur qui ne cherche que des informations d'ordre historique et sociologique, trouve largement son dû. Mais certaines informations contenues dans le passage nécessitent un effort du lecteur pour en expliquer la teneur. Les balançoires ne sont pas de simples moyens de distraction ; elles permettent aux jeunes filles qui y prennent place à tour de rôle de bien accomplir leur fonction de chanteuses. En effet, que ce soit elles où les femmes qui les entourent qui font office de chanteuses, le mouvement de la balançoire est indispensable. En effet le verbe chanter ne laisse aucun doute quant à la

mission des quatrains et à défaut de métronome, les mouvements réguliers de la balançoire se chargeaient de battre la mesure. Le passage cité appelle une remarque: les quatrains qu'on nous donne à lire représentent un volet, important certes, mais pas suffisant. Les chants ne peuvent pas être réduits à un ensemble de mots rangés les uns à côté des autres pour satisfaire à une exigence poétique et permettre un nombre défini de syllabes. Le plaisir que les chants sont supposés produire est collectif. Si une comparaison était possible nous dirons que le chant pratiqué lors des cérémonies est au recueil édité ce que la pratique théâtrale est à la pièce publiée. Le passage d'un état à l'autre dépouille la pratique de sa vivacité. Comme dans le théâtre, le chant ne permet pas au récepteur de prendre suffisamment de recul pour penser réfléchir et se faire une idée. Il est contraint de suivre le mouvement sans jamais être en mesure d'arrêter ou de répéter le morceau de son choix. Mais en retour il assiste à une parade complète. On le voit bien, leur production obéissait à des rites bien définis qui en faisaient plus un spectacle complet qu'un ensemble de quatrains à apprécier en lecture solitaire. Mais les informations destinées à faciliter l'accès au texte publié se penchent toutes sans exception sur la prononciation des quatrains comme la valeur des lettres où les transformations à observer lors du passage de l'Arabe classique au dialecte fassi. Ces informations permettent à ceux qui lisent l'Arabe de reproduire le plus fidèlement possible la prononciation de l'époque. D'autres annotations culturelles donnent des informations précises sur la signification de tel ou tel mot. Remarquons que si les problèmes de compréhension sont aplanis, la question primordiale, elle, reste posée et les compliments que Léopold Sédar Senghor adresse à l'éditeur attestent que la traduction a un prix et l'aspect mélodique des chants est la victime à sacrifier sur l'autel de l'universalisme. En effet, après avoir lu la traduction française des quatrains publiée en 1967, le poète sénégalais envoie ce message d'encouragement au traducteur:

«والآن وقد عرفتنا بهذه الأشعار نحن جميعا شعراء وأصدقاء الثقافة نقشع
عندما نفكر أن مثل هذه التحف الشعرية كانت معرضة للتلغ المبيد»
(ص. 5-6).⁶

Qu'en est-il, en effet, des conseils musicologiques qui accompagnent les chants ? Ils brillent par leur absence. À l'exception d'une brève information où le préfacier fait allusion au mode mélancolique sur lequel s'exécutaient les quatrains⁷, le préfacier passe sous silence le volet musical. Pourquoi ceux qui établissent les textes évitent de s'attaquer à une question aussi cruciale et dont la résolution aurait représenté une valeur ajoutée aux distiques édités ? La question semble, en effet, délicate dans la mesure où même les efforts conjugués entre deux équipes française et marocaine⁸

⁶ Et maintenant que vous nous avez révélé l'existence de ces poèmes, nous tous, poètes et amis de la culture, frissonnons à l'idée que ces trésors poétiques étaient exposés à la destruction.

⁷ وهذه العروبيات تغنى بكيفية خاصة شجية

⁸ Cf. A. BEZZAZI et J. RETHORE (éditeurs) Chants de femmes de l'Orient marocain, Oujda, publications de la Faculté

محمد الفاسي : رباعيات نساء فاس (العروبيات), فاس 1971, الدار البيضاء 1986.

المرجع ص 3-4 5

«Ces quatrains se chantaient spécialement lors des excursions que les familles fassies organisaient les jours de Printemps dans les vergers qui entourent Fès. Les jeunes filles prenaient, à tour de rôle, place sur des balançoires accrochées aux arbres. Les balancements de chacune étaient accompagnés par le chant des quatrains inventés ou récités par elle ou par les femmes qui l'entouraient. Ces quatrains se transmettaient de génération en génération par le biais de la récitation et de la mémorisation.

n'en sont pas venus à bout. Les préfaciers de l'ouvrage font de l'ouverture sur l'autre le mobile majeur de la publication des chants. Mais encore une fois ce ne sont pas des chants qu'on fait découvrir au lecteur francophone mais de simples distiques qui se lisent mais qui ne se chantent pas. La mélodie n'a pas eu un sort meilleur que dans les Chants anciens des femmes de Fès. Pourtant, les préfaciers n'oublient pas de fournir au lecteur de précieuses informations sur tous les rites qui entourent les chants, la disposition des rangées, le rang des chanteuses avec à leur tête une semeuse comparable au coryphée des chœurs antiques, le mouvement du tambourin annonçant l'arrivée d'un nouveau distique. Pourtant, la question simple, mais combien importante reste sans réponse : Comment pouvoir restaurer non pas la lecture des distiques mais le spectacle dans son ensemble? En d'autres termes, Comment se chantaient les distiques que le lecteur a entre les mains? L'autre résistance réside dans la capacité des chants de se jouer des principes les plus attestés. Parmi les règles qui n'ont pas été observées lors de l'établissement du texte, les préfaciers citent l'allongement : «le lecteur remarquera que l'allongement, par exemple, n'y a pas été adopté pour n'être pas un trait distinctif de l'Arabe d'Oujda et de ses régions, il n'affecte les phonèmes vocaliques que dans des contextes précis»⁹.

Lorsque le texte relève du domaine du chant, il faudrait peut-être faire une entorse à cette règle. En effet, si par l'édition des textes on cherche la sauvegarde des distiques, elle s'adresse surtout à un public étranger et aux générations à venir. Le fait s'explique donc par la conviction que la transmission orale ne fonctionne plus comme de par le passé et que par conséquent l'écrit doit assurer la relève pour en garantir la pérennité. L'allongement devient dans ce cas un élément essentiel dans la composante d'un chant car sans lui, il serait impossible de faire la part des choses entre un distique mesuré et un autre banal. Ceci lorsque le distique est dit. Mais lorsque le distique est chanté, l'allongement devient incontournable pour faire coïncider le rythme poétique et le tempo musical. D'ailleurs, pour vérifier si le distique obéit aux normes métriques, le tambourin reste l'instrument le plus fiable. Tant que la pratique est vivante, elle ne pose aucun problème. Mais si on se projette dans un temps où les distiques n'existeront que dans la version écrite, les difficultés commenceront à se faire sentir. En effet, quel rythme doit-on exécuter pour redonner aux distiques la vie qui était la leur? La transcription est intéressante certes, mais avec le temps elle risque de faire perdre à jamais aux chants leur caractère mélodique et le risque n'est pas sans exemple.

Pour peu qu'on s'intéresse à la littérature arabe classique, on remarquera que le chant arabe n'a pas échappé à ce risque qui guette les chants de femmes. En effet, qui de nos jours est capable de lire كتاب الأغاني¹⁰ et redonner aux textes cités par l'auteur leur habit mélodique? Le temps a fini par gommer à jamais la dimension musicale qui des Lettres, N° 55, Série : Etudes et séminaires N° 18, 2002. 9 op. cit. p. 15.

10 أبو فرج الأصبهاني : كتاب الأغاني (24 جزء) بيروت مؤسسة جمال للطباعة والنشر، 1963

rentrait dans la définition du chant pour ne garder que le texte poétique. La littérature française offre également des exemples qui prouvent que ce danger n'est pas un fantasme mais bien une réalité. Au seizième siècle, au moment où le Français commençait à supplanter le latin pour s'imposer comme le porte-parole de la culture moderne, des voix se sont élevées pour mettre les spécialistes en garde contre le sort dramatique qui menace la poésie de la Renaissance. La langue de Montaigne peinait à trouver une forme d'écriture capable de refléter la beauté de la poésie humaniste et d'en garantir une lecture et une prononciation correctes, Pelletier Du Mans¹¹ avait défendu la thèse d'une forme d'écriture phonétique qui rendrait fidèlement la prononciation en vigueur lors de la production du poème. Ces propos sont intéressants dans la mesure où ils prouvent que l'écrit cible les étrangers et les générations à venir et non celles qui en sont contemporaines. La comparaison paraîtrait saugrenue à première vue, mais un rapide passage en revue des différents recueils des chants de femmes montrerait à quel point le rapprochement est concluant. Si un poème de Ronsard, dans sa version originale pose de sérieux problèmes au lecteur contemporain et la principale raison réside dans l'écart qui ne cesse de se creuser entre un écrit figé dans le temps et une prononciation en perpétuelle évolution, les chants de femmes dans leur version écrite ne se laissent pas plus aisément approcher mais sans doute pour des raisons autres.

Les distiques refusent de se mettre en ordre sur les pages d'un livre parce que cette situation leur est contre-nature et contrairement à la poésie, la langue n'est qu'un moyen d'expression parmi d'autres mais sans doute pas le plus intéressant. Les distiques ne disent pas tout car leur rôle n'est pas de livrer un sens complet mais de saisir une signification en marche. Souvent, la chanteuse ne demande la parole que pour accompagner un geste ou un regard et transmettre un message mais en veillant à ce que le sens soit suffisamment enveloppé pour n'atteindre que la personne concernée sans se livrer au reste de l'assistance comme le prouve cette joute verbale entre une chanteuse et l'une sans doute de ses anciennes connaissances.

أواش اخبارك أرقيقة لوشام // راني انعدى يا الخوليام

11 «A cette cause, j'estime que pour le temps présent, on ne fait ni grand plaisir ni grand tort aux français de vouloir leur changer leur écriture [...] c'est donc principalement pour les temps à venir qu'il faudrait polir notre langue. Nous pouvons entendre qu'elle n'est pas pour durer toujours en vulgaire non plus que le Grec et Latin. Toutes choses périssent sous le Ciel, tant s'en faut que la grâce des mots puisse toujours vivre. Et partant, il nous faut efforcer de la réduire en art, non point pour nous du tout, mais pour ceux qui vivront lorsqu'elle ne se trouvera plus telle qu'elle est de présent. Sinon dedans les livres. Prenons exemple à nous-mêmes. Nous nous débattons tous les jours à qui prononcera mieux la langue Grecque et Latine. L'un dit que telle lettre se prononce ainsi, l'autre d'une telle sorte, et l'autre d'une autre : et si n'avons que l'écriture sur quoi nous puissions asseoir notre jugement : car le vulgaire est péri». Cf. Jacques Peletier Du Mans : Dialogue de l'Orthographe et de la Prononciation française, Poitiers, 1550, livre II, pp. 78-79.

La transcription ne va pas sans prendre à contre-pied l'essence même des chants. Contrairement aux autres formes orales comme le conte, le chant n'est pas fait pour durer dans le temps ; mais pour accomplir une mission immédiate. On dira, et on aura raison, que tous les distiques que les femmes scandent lors des cérémonies ne relèvent pas de la spontanéité. Au contraire, la plupart des chanteuses reprennent des distiques appris ailleurs et ne font que changer, lorsque le besoin l'impose, de nom pour rendre le vers d'actualité. Or il faut sans doute distinguer entre se faire sien des distiques d'autrui et être à l'origine de distiques nouveaux. La production de nouveaux distiques est souvent le résultat d'une situation bien précise et le chant ne fait que saisir une idée au vol. Logiquement, le sens contenu dans le vers est insuffisant. La situation est d'autant plus délicate car le chant, par essence, se joue des interdits et des tabous, trompe leur vigilance pour exprimer ce que la bienséance réproouve sévèrement. Comment effectivement exprimer ses sentiments à l'amant sans que les autres s'en rendent compte. La chose ne devient possible que lorsqu'une complicité isole les deux amants dans un univers autre que celui dans lequel ils se trouvent et permet au message de ne se révéler qu'à la personne concernée.

Une fois la situation, qui a rendu la production possible passée, le distique peut être redit mais sans jamais renouer avec le sens originel. Le passage de l'oral à l'écrit manifeste des difficultés dans la mesure où la transcription ne prend en considération que la chose dite. Le premier danger que le passage de l'oral à l'écrit fait courir, avec le temps, aux chants, réside dans le fait de les dénuer de leur caractère mélodique. L'alternance entre syllabes longues et syllabes brèves joue un rôle prépondérant dans la constitution du distique. Contrairement au travail du poète qui ne se concentre que sur la constitution rythmique du vers qu'il improvise, celui de la chanteuse est double : tout en trouvant les mots justes pour exprimer l'idée qui lui passe par la tête, elle ne doit pas perdre de vue le rythme musical dans lequel baignent les distiques scandés. Mais contrairement à une partition bien réglée où le risque d'une cacophonie est écarté, les deux rangées de femmes qui se font face doivent se distribuer la parole pour s'en accaparer à tour de rôle. Mais comme une difficulté n'arrive jamais seule, il faut se souvenir que la chanteuse elle-même ne choisit pas le moment de prendre la parole, mais ne le fait que lorsque le distique est prêt à être dit, que lorsque la muse daigne l'inspirer. L'autre difficulté réside dans le fait que le distique ne peut pas être dit à n'importe quel moment, mais choisir le temps exact pour que les deux rythmes soient en harmonie. Les chanteuses, sans être forcément versées en musicologie, ont trouvé un astuce ingénieux mais combien efficace. Le [A] Allongé qui ouvre la plupart des distiques ne signifie pas, comme on le laisse souvent entendre, une invocation qui en ferait le synonyme parfait du [O vocatif] en français mais une marque de prise de parole. L'exemple suivant illustre parfaitement ce que nous avançons :

آ جبال اللی درکوک آخویا /// ریبوهم آ الصیادا

Il est facile de remarquer que le premier [A] allongé n'a aucune fonction sémantique. Pour preuve, on peut en faire l'économie et le sens reste intact. D'un point de vue musical, le premier «A» a la valeur d'une noire point d'orgue ou plus étant donné que le rythme sur lequel se chantent les distiques est un 2/4. Ceci permet d'imaginer la logique qui régit la prise de parole en groupe. La remarque de Peletier est intéressante dans ce sens dans la mesure où le chant de nos grand-mères court le même risque que le grammairien français avait prédit à la poésie humaniste qui malgré sa valeur artistique était mal servie par le système de l'écriture qui au lieu de garantir la pérennité de la poésie de Ronsard et de ses amis, elle l'a rendue complètement illisible. La transcription des chants de femmes telle qu'on la pratique de nos jours a une importance limitée dans le temps dans la mesure où elle ne donne pas aux générations futures les moyens pour reproduire les mêmes distiques comme ils étaient chantés par leurs aïeux car les distiques sont conçus comme des vers poétiques et non des chants. Quelles propositions faire pour remédier à ce problème et permettre à nos descendants de goûter le même plaisir que celui que nous éprouvons d'entendre ces femmes se donner la réplique et pratiquer cette joute verbale avec un plaisir qui n'a d'égal que celui qu'on éprouve en les écoutant ?

Pour que les efforts de ceux qui ont collecté les distiques soient payants et les ouvrages publiés puissent jouer le rôle qui est désormais le leur, le temps est venu où la mélodie soit réhabilitée et ait droit au même traitement que les autres données qui entourent le texte. Si on accompagne chaque distique d'une portée musicale où seront indiqués les notes, le mode et le rythme nécessaires à l'exécution de la chanson, les chants transcrits retrouveront certainement leur état naturel et toute confusion entre distiques chantés et vers lus sera définitivement écartée.

Les chants «*žalālat*» des femmes *fqarat* : une certaine idée de la mystique¹

Ibtissam BELGAID

FLSH, UNIVERSITÉ MOHAMED PREMIER, OUJDA

1 I. Belgaid et M. Serhir, Chants «*žalālat*» des femmes «*fqarat*» de l'oriental marocain : la «*ṭariqa musawiya*», textes d'une séance des «*žalālat*» transcription et traduction, Librairie Cheikh Hassan, Oujda, 2010.

Il est évident que lorsqu'on parle de la société marocaine, on parle d'une communauté de confession religieuse et de valeurs spirituelles musulmanes. Il est tout à fait normal que la plupart des faits et gestes d'un marocain soient imprégnés de religiosité et que ses moindres actes jusqu'à ceux les plus intimes témoignent de sa foi et de son profond esprit mystique. Rien d'étonnant aussi à ce qu'en décrivant les coutumes et les diverses éthiques qui régissent tant la vie individuelle que les rapports dans la communauté marocaine, on constate un fort attachement à des principes et des dogmes sacrés. Les obligations et restrictions religieuses s'étendent à tout et colorent de leur empreinte mœurs, croyances et rapports sociaux afin de maintenir l'équilibre et l'harmonie à la fois dans la vie personnelle et commune des individus².

Rappelons également une autre évidence. Quel que soit le rôle dont on investit la religion ou l'étendue du pouvoir qui la caractérise dans la société marocaine, tout comme dans bien d'autres sociétés de croyants, deux facettes de l'islam se côtoient sans puiser leurs principes dans les mêmes sources ni partager les mêmes fonds. Il y a à distinguer un islam *officiel*, formel, savant, celui que l'on rencontre plus largement dans les villes, et un islam dit *populaire*, qui se développe surtout dans les milieux défavorisés, dans les campagnes, ou les milieux n'ayant pas ou peu accès à une culture de l'écrit qui concentre le principal du dogme musulman. L'islam savant tire ses principaux enseignements, ses codes et ses règles, entre autres, du texte sacré, le Coran, du Hadith ou de la vie et comportements du prophète et de ses compagnons. Il est donc naturel que ce savoir sacré soit l'apanage d'une élite, la

2 L. Brunot, *Au seuil de la vie marocaine*, Librairie Farairre, Casablanca, 1950.

propriété d'un cercle fermé de gens lettrés, les oulémas, qui, gardiens de l'orthodoxie musulmane, possèdent la doxa religieuse jusque dans ses détails et maîtrisent par une connaissance théologique consommée les contours et les principes de la religion. Il n'est donc pas surprenant qu'ils négligent tout ce qui fait partie de près ou de loin de l'islam populaire et qu'ils se méfient de ses conceptions au point de les exclure.

L'islam populaire, par contre, n'est pas concentré chez des gens en particulier. Il n'est pas non plus mis entre les mains d'une catégorie spéciale d'individus puisque ce sont des convictions religieuses que partagent des membres d'une société musulmane quel que soit le degré d'instruction du croyant. À l'opposé de l'islam officiel savant, l'islam populaire se transmet généralement de bouche à oreille et on le pratique presque sans connaissance assurée de ses principes. L'instruction religieuse dans l'islam populaire comme l'apprentissage de ses principes se font souvent par les autres produits de la culture populaire, à travers toute une panoplie de produits de la littérature orale (proverbes, contes, chants). En effet, ces produits permettent d'asseoir des pratiques, de véhiculer des vertus religieuses, de modeler des conduites, de corriger les comportements des individus et d'inculquer les obligations et les interdits dans les sociétés de tradition culturelle orale.

Un phénomène similaire à ce que nous développerons par la suite dans les chants, objet de notre étude, a été déjà noté par d'autres analystes dans un des produits culturels vecteurs de l'éducation mais pas seulement religieuse, le proverbe. Il a été remarqué que le proverbe va plutôt tendre dans ses représentations religieuses vers l'islam populaire. De par son statut de représentant aussi de la doxa culturelle et expression privilégiée de la sagesse populaire, ce texte sentencieux remplit ce rôle de diffuser aussi quelques unes des pratiques religieuses bien qu'il ne s'agisse là que de l'un de ses multiples rôles et ne constitue que l'une des thématiques qu'il aborde à côté de bien d'autres sujets.

Rappeler ici les propriétés du proverbe comme étant, dans toutes les cultures, une autorité didactique rarement contestée serait peut-être redondant mais comme il est l'expression de la sagesse populaire, « *de la quintessence des fondements des hommes aux notions du Bien et du Mal* »³, voix de vérités générales, gardien de la doxa culturelle, référence consensuelle aux normes déontologiques collectives, il n'est pas inutile de l'invoquer pour les besoins de ce qui nous retient ici. Compte tenu de ses qualités et vu son statut double, il est également un moyen sûr pour édicter des règles. Il implique cet amalgame entre les deux facettes de l'islam (islam savant et islam populaire) et va servir, dans son discours, à la fois le point de vue savant et le point de vue populaire de la religion. Seulement, comme il entre rarement dans le détail des principes qu'il énonce, on ne devrait pas s'attendre à y rencontrer des allusions

3 M. Taifi, « La parole proverbiale : notion universelle et forme différentielle », in *A la croisée des proverbes*, éd. A. Sabia et M. Najji, Publications de la faculté des Lettres, Oujda, n° 50, Série Études et séminaires, n° 14, 2001, p. 80.

précises ou pointues de la pratique mystique. Sans grand mystère d'ailleurs, le discours sentencieux se charge d'inculquer ou de faire connaître les grands devoirs religieux dans leur globalité et plus spécialement ceux considérés comme les piliers de la religion (prière, jeûne, pèlerinage, aumône) qu'il incite les croyants à accomplir sans abonder dans d'autres détails ou des conditions pour leur exécution. Dans certains cas, il peut tomber même dans la contradiction⁴. Le proverbe peut servir comme source d'enseignements des devoirs, des rites, et des principes religieux comme il peut être l'instrument pour même contrecarrer des principes ou dénoncer certaines lois sacrées jusqu'à frôler l'apostasie⁵. Il est de signification tellement vague qu'il va permettre des lectures très peu orthodoxes de la religion et de ses préceptes. Il autorise des conduites, approuve des principes que la religion interdit formellement au point d'atteindre une sorte d'irrévérence religieuse avec ses critiques des fondements religieux. Ce sont là des attitudes que l'orthodoxie bannit entièrement. Mais c'est cela aussi une autre idée que les marocains se font de la mystique.

Au niveau des chants religieux, pourrait-on tomber dans la même contradiction qui affecte le comportement du proverbe quant à sa manipulation des préceptes religieux?

Les chants religieux, les « *žalālat* » des femmes *fqarat*, constituent un modèle religieux certain dont les invocations qu'ils contiennent peuvent servir sans conteste de source comme de réservoir de pratiques mystiques populaires. Les membres d'une communauté peuvent puiser beaucoup d'enseignements relatifs à leurs croyances religieuses communes dans cette production orale. Comme pour les proverbes, on leur attribue une fonction didactique. On leur reconnaît également le rôle d'instrument culturel efficace pour diffuser les préceptes de la religion. Seulement, ici, nous nous trouvons face à un produit populaire qui est dit par des femmes âgées qui sont illettrées, qui sont loin de connaître l'orthodoxie musulmane tout comme elles ignorent pratiquement tout de la langue arabe classique. Cela conduit forcément à ce que certaines conceptions religieuses contenues dans les chants subissent quelques altérations de même que cela accentuerait l'aspect réducteur de ces textes. En effet, il se produit une sélection de certains principes du sacré qui relèvent d'abord et surtout de l'ordinaire et du quotidien des croyants. Ajoutons aussi l'aspect oral des textes des chants qui les empêche d'épuiser l'ensemble de ses objets ou de ses objectifs. Il n'en reste pas moins que l'ensemble des idées qu'ils contiennent, en même temps qu'elles disent ces objets et ces objectifs, en excluent, par là-même, d'autres, que cette exclusion soit explicite ou non.

4 A. Bezzazi, « c'est dit et contredit par des expressions sentencieuses », in *A la croisée des proverbes*, A. Sabia et M. Najji éd., *ibid.*, pp. 93-103.

5 Nous y avons consacré une communication « Le proverbe arabe marocain entre le populaire et le sacré : conformité ou divergence ? », in : *Pluralité culturelle en Afrique du nord : de l'histoire au stratégique*, B. El jattari éd., Actes du 1er et 2ème colloques du 6 et 7 Avril 2010, publication de L'université Mohammed Premier, Oujda. pp. 83-97.

La récitation des chants religieux constitue une pratique mystique propre à la confrérie à laquelle ces femmes appartiennent et qui tient dans son essence même plus de la tradition que de la référence à un islam codifié. Son exécution s'effectue par les fidèles de cet ordre religieux (*la tariqa*) à chaque occasion de leur réunion commune tel un rituel hautement sacré et privilégié auquel il est impensable de renoncer pour lui substituer d'autres pratiques ou de décider de le faire selon d'autres règles qui ne sont pas les siennes. C'est commettre ainsi un péché, un acte irrégulier qui sera, pense-t-on, puni par Dieu. Les règlements qui régissent le déroulement des invocations collectives sont très rigoureux. Les invocations communes ont lieu à des moments très précis, commencent, selon une organisation très stricte, par un chant d'ouverture (*žalāla dyaḷ l-fatiḥa*) et finissent par le chant de la clôture de la séance (*žalāla dyaḷ l-xatima*). Ajoutons que l'exécution des chants mystiques, qui diffèrent d'une confrérie à une autre, est accompagnée de pratiques étrangères à la religion dans lesquelles les gens savants ou même ordinaires ne se reconnaissent pas (états extatiques d'exaltation mystique *l-ḥedra* ou *zdih*). Ces pratiques sont considérées par ces femmes comme transformatrices de l'âme presque de la même façon que le sont les autres pratiques sacrées (prière ou jeûne).

Faut-il le répéter, il serait bien difficile de trouver dans ces chants mystiques (populaires et partant, même sans qu'ils ne s'en revendiquent pas essentiellement), un enseignement dogmatique informant sur l'ensemble des devoirs et prescriptions sacrés. Il n'y a pas de place aux détails qui concernent, par exemple, les conditions de leur accomplissement. Les chants religieux que récitent ces femmes pieuses sont un produit culturel populaire qui, à la différence du proverbe par exemple, n'impliquent pas d'amalgame des deux facettes de l'islam. L'islam décrit dans les vers est un islam qui se réduit à ses conceptions essentielles, élémentaires devrait-on dire. Il est chez ces femmes pieuses, les *fqarat*, non pas un islam consensuel savant mais d'abord une pratique religieuse qui se limite à l'accomplissement de quelques obligations sacrées. Il insiste sur certains aspects de la vie mystique et ne mentionne pas beaucoup d'autres. On ne fournit pas tous les aspects du code religieux qui sont exposés dans les textes officiels même si les chants sont une source de renseignement religieux pour ces gens. Il est inutile d'y chercher toutes les instructions de la déontologie musulmane.

Remarquons que si, en principe, les textes réservés à l'islam orthodoxe et les textes de chants religieux ont ceci de commun qu'ils s'inscrivent proprement dans un cadre religieux, que leur objectif reste d'être entièrement consacré au spirituel et aux affaires de l'au-delà, il serait difficile de trouver entre les deux une correspondance totale, mais seulement une pratique réductrice dans les seconds, ou alors des parallèles qui les opposeraient même. Ce n'est pas sur des principes religieux qu'on insiste dans les textes «*žalālat*» mais plutôt sur un principe culturel qui met en relief une obligation culturelle, qui peut parfois susciter même la réprobation de la religion.

En effet, l'islam interdit toute adoration qui n'est pas vouée à Dieu. C'est à Lui que les louanges doivent être adressées ; c'est vers Lui que tous les serviteurs doivent se tourner pour prier. Dans les textes «*žalālat*», nous avons affaire à un ordre mystico-religieux où les adeptes femmes se livrent principalement et avant tout à la pratique d'invocations adressées non pas à Dieu ou à son prophète comme on pourrait le croire mais aux saints de la confrérie (*la zaouïa*). Le plus grand nombre de vers dans ces chants, soit 139 vers dans un total de 484 vers, est réservé au culte rituel d'invoquer les saints ou le cheikh ou de vanter les bienfaits de la communion dans la zaouïa ; c'est la voie pour elles du salut comme c'est l'origine du bonheur de tout autre individu en quête de réconfort spirituel. Assez souvent la récitation de chaque chant (soit 7 *žalālat* : 1, 2, 3, 5, 6, 8 et 11 dans un ensemble de 12 chants⁶) est l'occasion de rappeler, entre autres, aux fidèles et aux personnes invitées l'importance de la foi mais surtout qu'il s'agit d'un moment privilégié pour reconnaître les vertus des maîtres spirituels et la *baraka* qu'ils possèdent afin que tous les présents (adeptes ou pas) en soient imprégnés. Cette ferveur ressentie envers le saint et maître spirituel de la zaouïa est d'une telle intensité qu'il leur arrive de remplacer dans leur chant le lieu saint, la Mecque, par le nom du lieu où est enterré le saint patron de la confrérie⁷.

En revanche, les résultats numériques montrent que les vers réservés à des invocations de Dieu ou à des prières sur son prophète sont quantitativement moindres puisque à un vers consacré à une prière sur le prophète correspondent trois vers où on parle d'un saint⁸. Constatons en toute évidence que les pratiques mystiques vont à l'encontre des exigences religieuses.

Nous avons relevé un autre fait marquant qui montre cette tendance à une certaine exagération chez les *fqarat*. C'est ce rappel très fréquent dans différents chants (7 *žalālat* : 1, 2, 3, 7, 9, 10 et 11) à la croyance à une mort certaine et à tout ce qui évoque la vie de l'au-delà et du jour du jugement dernier⁹ ; ce qui est par ailleurs conforme aux préceptes généraux de la vie mystique et de la religion, mais tellement invoqués (deux fois plus que tout le reste de la pratique religieuse musulmane) que ces derniers sont relégués à un second plan. Tout se fait comme si l'essentiel n'est plus le devoir tel qu'il ressort des textes sacrés mais seulement de

6 Selon les textes de litanies des femmes «*fqarat*» de l'oriental : «*la tariqa musawiya*», par exemple.

7 Nous avons effectivement une trace dans les chants où on prononce le nom du lieu où se trouve le mausolée «*kerzaz*» à la place de la Mecque : *l-ḥežž l kerzaz a lli bja yzur / w ra-h ben musa huwa mæemmr-u* (le pèlerinage se fait à «*Kerzaz*» pour celui qui veut s'y rendre // C'est «*Ben Mousa*» qui y demeure). En fait, selon la *mqeddma* (directrice de la réunion collective des *fqarat*), on a cessé, actuellement, de chanter ce vers en tant que tel pour remplacer *kerzaz* par la Mecque au cas où les personnes invitées seraient instruites.

8 Le nombre de fois qu'on invoque Dieu est de 95. 78 vers sont consacrés aux prières sur le prophète.

9 On consacre même des chants entiers pour ne parler que de la mort (*žalāla* 9 et 10)

consacrer toute sa pensée et à la mort et à l'au-delà, sans en avoir qu'une vague idée, remplie de supplices et d'horreurs¹⁰. Pour deux vers évoquant la mort et les terreurs de l'au-delà, un vers est destiné à évoquer un rite sacré fondamental comme la prière ou le jeûne. L'idée est qu'il ne faut pas que le dévot oublie cette vérité qu'il est une créature qui n'est pas immortelle. Renoncer aux biens éphémères de la vie d'ici-bas est pour sûr la voie à la récompense véritable et éternelle que l'au-delà réserve aux plus méritantes de ces femmes. Il est blâmable d'après les chants mystiques de désirer les choses du monde d'ici-bas ni même de s'y attacher ou de manifester un quelconque acharnement pour les avoir ; c'est manquer aux devoirs qui font prendre au croyant la voie du salut sa condition de mortel appelé à répondre de ses actes ici bas. Un homme pieux est celui qui reste à l'écart de l'agitation du monde profane et se retire pour se livrer à l'exercice spirituel de la méditation, chemin spirituel qui élève l'âme et l'épure.

Seulement, tout ceci n'est pas interdit par l'islam, mieux, il le recommande, mais en aucun cas ne réduit l'adoration de Dieu à cette seule renonciation, comme il peut sembler se dégager des vers de ces chants *žalālat*. L'équilibre entre renonciation aux choses de ce monde et jouissance des bienfaits de la vie est une constante des principes religieux. L'adoration de Dieu implique non pas l'abandon des biens de ce monde, une mortification du corps, mais un équilibre spirituel suivant lequel on ne néglige ni les exigences du corps ni celles de l'âme. Les chants semblent ne retenir qu'abandon et renonciation, comme si tout concourait, selon ces chants, à ne retenir de l'humain face à la religion que son aspect le plus sombre, et comme pour se racheter d'on ne sait quelle tare, seule une retraite totale, dans la prière et l'abandon de soi sont garants du salut de l'individu. Les *fqarat* ne sont sûrement ni les premières ni les seules à faire de l'isolement et de la renonciation une voie de salut, mais semblent plus enveloppées dans cette mystique non par la connaissance et un choix délibéré mais juste par une pratique réductrice à laquelle souvent elles-mêmes ne comprennent pas grand-chose. Ni excès ni défaut, c'est ainsi l'œuvre de l'islam canonique, les *fqarat* en font peu cas, puisque seules les choses de l'au-delà les retiennent.

Ensuite, si l'orthodoxie musulmane se présente comme un tout indivisible dans l'accomplissement des droits et des devoirs, la tendance réductionniste des chants relevée *supra* se manifeste dans le fait aussi de limiter la pratique religieuse à l'accomplissement de certains rites sacrés comme la prière, le jeûne et le pèlerinage. Mais, si ceci est partagé par la communauté, ces devoirs ne se présentent pas chez ces femmes de la même manière ni selon les ordres du dogme.

En effet, en ce qui concerne le devoir du pèlerinage, c'est un culte qui est évoqué non pas comme un devoir soumis aux prescriptions qui organisent l'accomplissement des rituels qu'il exige. Nous avons affaire, en réalité, à

¹⁰ Les vers destinés à renseigner sur les cultes sacrés comme la prière ou le jeûne dont l'accomplissement est une obligation et un des fondements de la foi en islam font à peine la moitié (33) des vers qui y réfèrent.

une vision entièrement différente dans la mesure où il est évoqué comme une sorte de vœu pieux tellement difficile à atteindre, un rêve qu'on désire réaliser et non comme un rituel sacré. Dans le contexte des chants, le croyant est présenté surtout comme quelqu'un qui émet le souhait d'aller visiter les lieux saints faute d'avoir les moyens nécessaires pour accomplir un tel devoir car, n'oublions pas, il s'agit de fidèles (hommes ou femmes) démunis qui ont fait vœu de pauvreté et qui n'ont que leur bonne foi comme seul bien. C'est pour cela aussi que les femmes, ne connaissant d'un tel endroit que ce que racontent les gens, en parlent d'un rêve tellement inaccessible.

Quant à la prière, et même si ces femmes s'en acquittent le plus normalement, et à laquelle, bien entendu, on accorde une importance capitale dans le cercle des *fqarat*, il y est fait peu allusion en tant que pratique, mais surtout sous forme essentiellement des menaces répétées qu'encourt tout individu qui a cessé d'accomplir un tel devoir rituel, marque fondamentale de la véritable foi.

Il est tout à fait évident que les chants *žalālat* des femmes de l'oriental, en tant que produit en arabe marocain, destiné à un public peu averti quand il n'est pas totalement analphabète, ne le prédispose pas à contenir un enseignement du dogme mais à favoriser d'abord une posture et des comportements en conformité avec ce que des usages et des habitudes ont réglementé par voie orale. Il ne faudrait donc pas s'attendre à y trouver des préceptes ou des instructions quant aux pratiques islamiques, ou la déontologie religieuse avec permis et interdits, mais d'abord et surtout la conformité à une doxa qu'elles réduisent à ce que la conjonction de l'analphabétisme de ces femmes et la langue dans laquelle elles exécutent leurs rituels leur permet. Les femmes *fqarat* en récitant ces chants, ces imprécations préétablies qu'elles ont apprises par cœur qu'elles comprennent très mal parfois, croient que c'est suffisant pour montrer leur foi et prouver leurs croyances musulmanes. L'arabe marocain devient alors un handicap qui apporte son lot d'imprécision quand il s'agit de comprendre des mots ou des idées religieuses introduites en arabe classique dans le texte, et presque de manière incongrue, tels certains fragments de versets de coran, dans une suite qui ne les contient que de manière arbitraire.

Ce qu'il faudrait peut-être retenir est que ces chants renseignent plus sur une conduite à tenir qu'à se conformer scrupuleusement aux prescriptions d'une pratique religieuse de laquelle elles se réclament peut-être plus que d'autres mais qui est juste leur façon d'y appartenir : s'impliquer totalement dans une mystique musulmane mais en n'en privilégiant ce qu'elles comprennent (assez mal) des textes (souvent obscures) en réduisant cette mystique à sa plus simple expression.

Du chant de femme de Fès à la chansonnette (du clos à l'ouvert)

Abdelali SABIA

UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH - FÈS

On a souvent, ici et là, invoqué la fermeture de l'espace féminin, à Fès et ailleurs, comme caractéristique définitoire de l'espace de vie des femmes, mais aussi comme un espace doublement interdit : les femmes de Fès, comme de tant d'autres villes, étaient¹ interdites au regard (et pas seulement) de leurs concitoyens ; ensuite, et *a fortiori*, à tout ce qui n'était pas elles. On aurait tort de croire, comme le laissaient à penser d'anciens travaux anthropologiques coloniaux et ceux de leur obédience, qu'elles étaient les victimes expiatoires de je ne sais quelle malédiction ou châtement célestes. Au contraire, beaucoup de travaux ont montré plutôt leur satisfaction de l'ordre établi (sûrement pas établi par des femmes) qui non seulement ne les écartait pas de leur milieu mais en évinçait les hommes, leur permettant ainsi une plus grande liberté de mouvement². Les femmes de Fès ont seulement poussé la fierté d'appartenir à cette société jusqu'à des limites rarement atteintes par d'autres. Être femme de Fès n'était pas seulement «être femme», c'est ne ressembler en rien à une autre, un privilège qui n'échappait qu'à elles. Être femme de Fès est la négation consciente et revendiquée de n'appartenir

1 L'imparfait est ici de rigueur. Le confinement des femmes n'est plus d'actualité sinon de manière vestigiale dans quelques ilots si peu représentatifs ou alors dans les travaux d'une certaine sociologie historiciste. Si j'en parle un peu dans cette introduction c'est seulement pour rappeler le cadre qui a vu sinon la naissance de ces chants, du moins celui de leur occurrence.

2 J'en suis presque à entendre les cris d'indignation des féministes de tout bord. Qu'elles soient rassurées, tout ceci est d'un autre temps, et je ne fais que rapporter ce qui paraissait comme aller de soi dans certains milieux. Par contre, il est incontestable que les femmes étaient maîtresses chez elles et les hommes en étaient souvent écartés si les femmes devaient pour une raison ou une autre se retrouver entre elles.

à aucune autre contrée. L'expression «*bnat l-qae w l-bae w š-šmæe mæn drae*» (filles de bonne famille noble qui ne s'éclaire que de cierges d'une coudée) semble n'avoir été créée que pour elles.

En rappelant ceci, je ne dis rien de bien original ; toutes les femmes des autres villes ont peu ou prou la même vision d'elles-mêmes, la même haute opinion qu'elles se doivent d'avoir de leur personne ; les femmes de Fès ont juste poussé cette bonne idée, et du privilège d'être fassies, aux frontières de la xénophobie.

J'ai eu l'occasion, lors d'un colloque sur les langues du Maroc, de souligner que pour les gens de Fès, ou ce qu'il en reste³, «ne parle fassi qu'un fassi et un fassi ne parle que fassi» ; j'ai dû mettre l'accent sur la fermeture idéale à toute forme d'évolution du parler de Fès⁴, sinon dans la perte de l'identité du parler qui en fait une entité linguistique distincte, différente et identificatoire⁵. L'évolution d'un parler ne se faisant pas seulement par adjonction de paliers ou de pans de langue⁶, des variations et des bouleversements accompagnent nécessairement cette évolution.

Si les choses sont telles, et si, (cet aspect de la chose linguistique et sociolinguistique n'est plus à prouver ni même à souligner), ce sont les femmes qui sont garantes de la pérennité et de la sauvegarde de la langue, du moins celles qui sont le plus tardivement perversées, on devrait s'attendre à ce que l'identité du parler de Fès soit particulièrement préservée.

Ajoutons aussi et surtout que parmi les produits les plus tenaces, ou les moins sujets à évolution ou disparition, à côté des proverbes, comptines et autres contes, on trouve en bonne place certains chants populaires dont la longévité ne manque pas d'étonner.⁷ Si l'on ajoute à cette particularité celle d'être des chants que seules les femmes font circuler entre elles et dans l'intimité de leurs cercles (interdits aux hommes notamment, mais même à des jeunes filles dont l'âge ne permet pas de les faire appartenir à ce cercle), une telle résistance me paraît s'expliquer naturellement.

3 Entendu que l'inévitable et naturel brassage des tribus environnantes finit par entamer le peu de bien autochtone chez les fassis qui résiste aux bouleversements et mutations et aux nécessaires contacts avec les autres.

4 Beaucoup de travaux se sont pourtant élevés contre une telle vision des choses, non sans raison d'ailleurs. La réalité de terrain montre plutôt que ce parler est de loin parmi ceux qui incorporent le plus de termes étrangers et de structures qui ne doivent à Fès qu'un terreau étonnamment propice à une implantation et une survivance durables.

5 Il est tout à fait évident que cette fermeture ne refait désormais surface qu'à l'occasion de rencontres fermées entre fassis. Même la prononciation du «q» en «k» si particulière à Fès n'est guère plus usitée que lors d'usages expressifs ou pour rendre un effet perdu depuis que la standardisation du marocain est une réalité du terrain.

6 Il serait trop facile de réduire la résultante du contact des langues à de simples accollements ou assemblages de tout ou parties de parlers, les déperditions et les transformations font des dégâts autrement plus sérieux sur l'intégrité d'un parler.

7 On remarquera le même phénomène par exemple dans certaines chansons paillardes en France notamment.

Que l'on me permette un petit détour par un événement récent, particulièrement révélateur, s'il fallait vraiment une justification de ce qui suivra et à l'appui de ce qui précède : quelqu'un (probablement une femme ou une jeune fille) a posté sur réseau social la vidéo d'une soirée entre femmes, où les paroles des chants qui accompagnaient des danses on ne peut plus lascives étaient pour le moins assez brutales pour des oreilles et des yeux chastes, et que la morale du marocain (homme et langue) réproouve sans ménagement. Il est de fait que le discours du marocain ne tolère des écarts de langage que dans certains milieux (jeunes ou suffisamment intimes) pour nommer ou qualifier des entités qui ne le seraient pas dans une sphère familiale ou publique. Quoi de plus naturel dans l'aire du tout public et à l'heure des réseaux qui ne laissent rien dans l'ombre ou dans l'intimité des cercles fermés ? Seulement, ce genre de post s'accompagne inévitablement de nombreux commentaires, et celui qui me retient ici est particulièrement symptomatique ; qu'on en juge : «*w ka-ygulu l-eyalat eand-hum šī eqel !*» (trad. Et on dit que les femmes ont du discernement !)⁸. Ce devrait manifestement être la réaction de quelque mâle un brin hypocrite qui ne se serait pas encore rendu compte que le vocabulaire cru (et pas seulement) n'est déjà plus du seul usage des hommes. Les réactions à ce commentaire bien masculin ne se sont pas fait attendre et versent toutes dans un seul sens : la légitimité des femmes de disposer aussi du langage comme bon leur semble, à l'instar des hommes, mais surtout, et c'est ce qu'il faudrait peut-être retenir, que «cela se passe entre femmes» et que s'il y a quelque reproche à faire c'est d'abord d'avoir sorti ce qui se passe entre femmes du cercle restreint qui l'a permis et justifié et de l'avoir donné en pâture à la consommation de tous, même des hommes.

De tout cela, il faudrait peut-être retenir ce que les analystes de la tradition marocaine ont installé depuis longtemps, qu'il y a un espace et un discours réservés aux femmes, malgré l'évolution des mœurs et l'inévitable bouleversement de «l'ordre établi» qui dilue les frontières entre les sexes et les âges, certaines idées continuent de faire leur petit bonhomme de chemin, et un certain refus de l'amalgame persiste insidieusement et refait surfait dès que les conditions le permettent, le justifient ou en exacerbent les antagonismes.

Fort heureux, cette situation, par ailleurs tellement quotidienne à en devenir presque naturelle, n'est aujourd'hui sérieuse que parce que les moyens de sa propagation sont sans commune mesure avec ce qu'elles étaient il n'y a pas si longtemps. Toutefois, ce passage du domaine privé à un domaine plus large ne doit pas qu'aux moyens de diffusion actuels une transgression des frontières. Un phénomène similaire, et c'est ce qui a servi d'alibi à ce papier, a permis à des chants spécifiquement réservés aux cercles de femmes de franchir le pas de leur communauté pour être des chansons ou chansonnettes à large diffusion. C'est l'émergence à un moment donné de chanteurs mâles qui se sont appropriés ces produits pour en faire un usage dans des sphères plus ouvertes

8 Tel quel dans le texte.

comme celles des fêtes d'abord familiales et ensuite plus publiques pour finir dans des supports à large diffusion.

On rangera ces chansons dans deux ou trois classes relativement à leur thématique :

= des chants à forte résonnance mystique, morale ou religieuse ; leur reprise par des hommes ne souffre aucun grief, entendu que c'est généralement des femmes qui ont fait leurs ces chants qui, même si les voix et les contours lexico-grammaticaux sont manifestement féminins, n'ont rien de bien propre à un genre plutôt qu'à un autre ;

= des chants où la relation des sentiments n'a rien de bien cavalier, où les états décrits comme les actions doivent tellement à la bienséance qu'ils en deviennent assez banals. De l'amour maternel à celui bien chaste d'un amoureux transi qu'on attend à défaut de recevoir, de la joie bien contenue d'une rencontre à celle bien légitime d'une union licite, le vocabulaire comme les sens qu'il dégage doivent essentiellement à la réserve et à la décence de rigueur dans pareil discours autorisé. On devinera aisément que ces chansonnettes ne feront pas l'objet d'une ardente convoitise de la gente masculine, et encore moins de ses chansonniers ;

= et enfin des chants où les femmes semblent n'obéir plus à aucune autorité morale (entendons masculine), où les thèmes débridés à volonté tiennent plus du discours délié, discours du corps donné plus à voir qu'à entendre, où les descriptions «éhontées»⁹ prennent le pas sur la sublimation d'états ou sentiments plus nobles.

Constatons d'abord que la libéralisation du discours (et partant, de ce qu'il charrie comme rapports aux choses et aux sens) est à ce point tributaire des discours codifiés, ici des chants qui, eux-mêmes, comme d'autres types de discours marqués¹⁰, entrent dans des moules un peu particuliers, et pour cela même qu'ils sont figés. L'équation est assez simpliste dans l'ensemble : le discours figé exonère le sujet parlant de la responsabilité de sa forme et de son contenu, entendu que, n'étant pas le producteur de ce discours mais seulement son consommateur, il ne peut être tenu coupable que d'en user seulement.

S'il est tout à fait notoire que le recours aux pseudonymes a évité, à travers les âges, à de nombreux auteurs les déboires d'un retour négatif de leurs produits, l'anonymat a été longtemps aussi le prix de l'impertinence et de

9 Je dénonce moi-même ce qualificatif s'il est entendu comme prise de position contre un état. Le grammairien que je suis ne peut impunément se permettre cet écart de conduite, et porter un quelconque jugement de valeur, encore moins moralisateur, sur quelque discours soumis à étude. Il faudrait peut-être plus l'entendre dans le sens qu'aurait l'équivalent en arabe marocain «hšuma» (honte) qu'on devrait taire. Et c'est ce qui correspond le mieux à ce genre de chansons qu'on aurait, selon la morale dominante, dû taire.

10 Il est tout à fait évident que les chants jouissent, un peu comme les contes et autres historiettes, d'une certaine liberté, mais très relative au vu de ce qui est permis et de ce qui est interdit, tant sur le plan des sujets que sur celui des structures grammaticales et lexicales.

l'irrévérence. Mieux encore, c'est surtout l'alibi de tous ceux qui sous ce couvert outrepassent quelque interdit langagier ou de comportement. Ensuite, un discours figé sert généralement de discours d'autorité : c'est le cas des sentences, des maximes, des discours des anciens (j'entends proverbes et autres sagesses) mais aussi, et surtout dans le cas qui m'occupe ici de quatrains connus et de certains chants qui ont désormais pouvoir de décision. Il s'ensuit irrémédiablement que le figement et l'anonymat confèrent des possibilités que ne permettent pas dans les mêmes conditions des discours plus libres.

Les femmes, à qui beaucoup de choses étaient à peine tolérées sinon interdites, ne se privaient pas d'user de ces subterfuges pour aller au-delà de ces limites et particulièrement dans l'intimité de leurs assemblées festives ou autres¹¹.

Par contre, si ce même discours passe du clos des femmes à l'ouvert de la société masculine, il en prend une autre dimension. Le chant des femmes, qui était taxé d'ehonté, redevient presque normal si les hommes se l'approprient. La diffusion dans l'éclatement de l'espace féminin par le passage à l'espace non limité des hommes lui confère, à défaut d'une respectabilité (qui fera toujours défaut puisque ce sont des chants libertins, indécents à frôler la grossièreté¹²), un caractère tellement commun. Les femmes peuvent alors le récupérer mais sans avoir ni à se cacher ni à en rougir.

C'est cela aussi des conditions favorisant l'évolution des parlers et des mœurs ou si l'on préfère «une révolution linguistique» qui aplanit les reliefs discursifs, qui aboutit au rapprochement des parlers des hommes et des femmes qu'une certaine sociologie marocaine confinait dans des espaces linguistiques circonscrits¹³. Cette évolution (entendons sortie de l'espace privé vers un autre plus public ou moins limité) par lissage des aspérités linguistiques telles que les vivent et la femme et l'homme de Fès¹⁴ est un phénomène d'importance, entendu que

11 J'en prends pour témoin l'une des caractéristiques saillantes du chant de femmes (du moins est-ce un trait assez récurrent pour être signalé, cela n'a pas échappé aux analystes qui s'en sont occupé) : l'usage quasi systématique du masculin (et d'autres détours imagés) sur la bouche manifestement d'une femme parlant de son amant, à tel point que le message en est parfois brouillé. M. El Fassi (ainsi que d'autres à sa suite) a relevé ce phénomène à l'occasion de ses quatrains de femmes de Fès : «*Bien que composés et chantés exclusivement par des femmes, certains d'entre eux donnent l'impression qu'ils expriment les sentiments d'un amoureux pour sa belle ; ceci provient uniquement de la tradition arabe qui parle de l'être aimé d'une façon absolue, en employant pour cela le masculin (c'est moi qui souligne)*» «Introduction» *Chants anciens des femmes de Fès*, Coll. Les Introuvables. Tout se fait comme si, faisant parler un homme, le message paraîtrait moins inconvenant que si une femme en était l'auteur.

12 Certains chants sont éloquents à cet effet : j'en citerai à titre d'exemple «*b š-šber*», «*š-šibanin*», «*aš ja ydir*», «*ki bğiti*» etc.

13 Il était jusqu'à une date assez récente tout à fait d'usage de parler de langage féminin, de tournures imagées des femmes, et même de lexique à dominante féminine (particulièrement chez les femmes de Fès).

14 Je devrai dire du marocain en général mais à des degrés divers en ce qui concerne le caractère bédouin ou citadin du

dans cette société, (du moins est-ce ainsi dans l'esprit d'une large tranche de la population marocaine), les hommes donnent assez souvent l'impression de parler comme des femmes¹⁵. Il serait évidemment inutile de souligner que ce n'est qu'une illusion linguistique alimentée par les sempiternels différends régionaux qui trop souvent fixent un caractère à partir d'un détail. Les hommes de Fès n'utilisent pas plus que d'autres des tournures préférentiellement féminines. C'est que le parler de Fès est lui-même globalement plus châtié, avec plus de circonvolutions idiomatiques imagées et un recours plus accentué à des singularités comme l'usage un peu excessif du diminutif ou la confusion dans le genre entre le féminin et le masculin dans certains emplois.

Dans cette même logique de déplacement des intérêts par l'entremise de la chanson des femmes de Fès, d'autres oppositions sont de la même façon inévitablement abolies, contribuant à cet amuisement et du langage et de la société. En effet, en sortant du cercle privé, par chanteur masculin interposé, c'est d'abord le caractère anonyme de la chanson qui est aboli. La chanson a désormais un titre et surtout, sans en être l'auteur, un interprète (un seul dans un premier temps, ensuite plusieurs), qui lui confèrent une identité. La chanson de femme n'est plus ce produit interdit aux oreilles des hommes, sans titre ni auteur, mais désormais, même et surtout hardie ou inconvenante, elle devient «populaire», sans autre forme de procès.

«Populaire» devient alors synonyme de patrimoine et, si pour les puristes de la chose sociale, le mélange des genres est dommageable à plus d'un égard, il n'en demeure pas moins celui là qui permet dans un premier temps de réduire le honteux même au prix de l'effronterie, mais aussi de braver les interdits au profit du permissif. C'est aussi le lieu de rapprocher ce qu'une certaine morale (celle des autres selon l'expression de Ferré¹⁶) a longtemps assigné au privé, et devrait donc le rester, et ce qui aujourd'hui relève du désormais domestique car public.

Il est tout à fait manifeste que ces remarques ne sont pas du seul fait du passage du chant de femme à la chansonnette seulement. Ce n'est à l'évidence qu'un des facteurs favorisant cet état des choses, en complémentarité avec d'autres facteurs sûrement plus déterminants. Encore fallait-il le souligner ! Les nombreuses études d'un patrimoine populaire en effervescence m'y autorisent ; les historiens, les sociologues, les linguistes de tout bord, relèvent cette évolution et des mœurs et des usages

phénomène, des tendances conservatrices de certains milieux face au relâchement des mœurs dans d'autres, des différences de générations ou autres phénomènes assez bien connus dans la littérature linguistique. La société fassie a juste ceci de particulier que les discours semblent plus marqués chez les uns comme chez les autres.

15 Idée répandue mais trompeuse pour qui s'est penché de très près sur les particularités de parler fassi.

16 L. Ferré, Préface : «N'oubliez jamais que ce qu'il y a d'encombrant dans la morale, c'est que c'est toujours la morale des autres».

linguistiques. J'y ai consacré quelques études aussi sans autre prétention que de montrer l'inexorable avancée de certains parlers dont la fermeture à toute forme d'évolution est pourtant largement reconnue dans les sphères des spécialistes de l'arabe marocain ; les chants de femmes y contribuent. Je retrouve ici, à propos de la sortie du chant de femmes de sa sphère privée à celle plus ouverte, certaines des propriétés de la langue et de son lexique. En effet, si l'évolution de la langue se fait d'abord en raison de la capacité de cette dernière à attirer à soi des composants qu'elle ne possède pas ou ne peut en construire, elle se fait aussi dans la perte de ce qui est parfois un trait identificatoire. Les hommes de Fès ne parlent désormais plus comme des femmes, les femmes non plus. Les femmes ne chantent plus «entre elles», les hommes non plus. La langue, comme les produits dans cette langue, sont soumis à cette spirale déperditive qui évince le particulier, le caractéristique, le distinctif, au profit du plus général, consensuel, commun. C'est un peu comme si, dans une certaine sémantique on ne retient pour identifier un terme que son noyau sémique à l'exclusion de tous ses sèmes contextuels. Les chants de femmes ne sont désormais que des chansons, que les femmes peuvent se réapproprier dans l'indifférence du genre. C'est le prix de l'intrusion du regard de l'autre, ou si l'on préfère aussi, la soumission à la règle générale que du clos à l'ouvert, on perd en spécifique pour gagner en ordinaire.

«De quelques représentations des relations sociales dans les proverbes marocains»¹

Abdellah HAMMOUTI

UNIVERSITÉ MOHAMMED PREMIER, FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES – OUJDA

¹ Nous nous limitons ici à l'étude des représentations qu'on se fait de la richesse et de l'enrichissement dans la région orientale du Maroc.

SOMMAIRE

61	Introduction
62	Préambule
62	I- L'enrichissement est le fruit de beaucoup de patience
63	I-1. le jeune doit être prévoyant.
63	I-2. Le jeune doit être autonome
63	I-3. Le jeune doit avoir un esprit entreprenant
64	II- Emplois métaphoriques par excellence
64	III- Enrichissement et appauvrissement
64	IV- Richesse et/ou sobriété ?
65	V- Richesse oui, mais non pas vantardise !
65	Conclusion
66	Bibliographie

INTRODUCTION

Continuer à considérer l'oralité comme étant l'une des caractéristiques principales des communautés africaines ayant oublié ou presque l'écriture et la lecture pendant au moins deux siècles ou n'ayant que tardivement appris à lire et à écrire, et la modernité comme l'une des spécificités des communautés de la rive nord de la Méditerranée depuis l'invention de l'imprimerie et la construction progressive de grands pôles de savoir dans les grandes agglomérations où la formation se faisait d'abord par le livre grâce à la prolifération des bibliothèques et à sa diffusion commerciale, n'est nullement notre intention. Naguère, plus le temps passait, plus la rive nord croyait ferme à sa supériorité par rapport à la rive sud qui intériorise son infériorité à cause du retard et de l'écart qu'elle a souvent accusés. Pour la première, la maîtrise de la nature est cautionnée par la culture savante qui se répand et par les découvertes successives qui la fortifient. Le fossé s'est donc creusé et il a fallu du temps pour s'en rendre compte.

Mais, les pays de la rive nord n'ont jamais, eux non plus, abandonné la culture orale. Leurs écrits l'ont plutôt conservée, renforcée, améliorée. Après Charles Perrault et les Frères Grimm, que de conteurs, de chanteurs ... ! La communication orale a rajeuni et s'est raffermie grâce à l'écrit qui s'y ressource et s'y abreuve. De nombreux écrivains romantiques leur ont emboîté le pas même s'ils sont parfois plus prolixes : Balzac, George Sand et Hugo ont remonté dans le temps, beaucoup plus loin que les auteurs classiques pour assurer leurs arrières : ils sont allés voir les aphorismes, les dictons, les proverbes, les maximes, les chants des épopées d'Homère, la chanson de geste, etc., les livres des grands écrivains dont la Légende de Voragine, les Nouvelles de Boccace, ceux de Rabelais etc.,

pour assurer un équilibre et une harmonie longtemps rêvés, d'abord chez eux, entre eux, en dépit du rythme vertigineux des inventions technologiques qui s'est imposé par la suite.

Maintenant, la diversité culturelle, naguère dérangeante et pour le Nord et pour le Sud, n'est point l'unique source de conflits. Pour nous limiter aux peuples de cette zone du globe terrestre qui s'ingénie depuis presque un siècle à évoluer à la fois ensemble et séparément en acceptant les différences essentiellement géographiques, elle se vit de part et d'autre du bassin, comme ailleurs entre d'autres communautés appartenant à d'autres zones du globe terrestre, en dépit des séquelles historiques, obligée de cohabiter avec celui qui fut très récemment le voisin belliqueux, l'ennemi potentiel. C'est, en effet, comme on le lit dans l'épigraphe de l'argumentaire, un constat : on reconnaît comme le disait Léopold Sédar SENGHOR qu'il est toujours de mise de «vivre le particularisme jusqu'au bout pour y trouver l'aurore de l'universel».

Notre objectif, ici, n'est point de redéfinir le genre, ni d'entreprendre une étude systématique formelle de ce type de discours, mais de mettre en série et d'analyser quelques représentations des relations sociales dans le proverbe marocain (cas d'Oujda et ses régions) en tenant compte des variantes quand c'est le cas.

Pour commencer cet ambitieux projet², ici, c'est essentiellement sur les thèmes de la richesse et de l'enrichissement dans leurs rapports avec d'autres thèmes dont la santé, le commerce au sens économique tout court et au sens classique du terme, c'est-à-dire sur la conception de la manière de se comporter avec autrui, sur les relations qui assurent la sociabilité telles que les évoquent, peignent ou recommandent les proverbes constituant notre corpus.

PRÉAMBULE

Commençons par l'incontournable, mais sans nous y attarder, comme nous l'avons signalé, et sans nous embourber. Ce n'est ici qu'un rappel de ce qui est de tradition. Dans la nouvelle édition du dictionnaire Le Petit Robert³, on apprend que «proverbe» vient du latin *proverbium* et que c'est «une formule présentant des caractères stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social». Il a pour synonymes ou, plutôt, pour parasyonymes les termes adage, aphorisme, dicton, maxime, pensée et sentence. Ce dictionnaire cite, entre autres, Le livre des proverbes, livre de l'Ancien Testament qui est un recueil de proverbes et d'exhortations, attribué en partie au roi Salomon. Il cite également, dans une autre entrée, le sous genre théâtral intitulé Comédies et proverbes du poète et dramaturge romantique Alfred de

2 Nous remercions ceux qui nous ont donné l'occasion de le reprendre.

3 Paul Robert, *Le Petit Robert*, Nouvelle édition, texte remanié et amplifié sous la direction Josette Rey-Debove et Alain Rey, Coll. «Dictionnaires le Robert», Paris, 1993.

Musset qui avoue : «J'aime peu les proverbes en général parce que ce sont des selles à tous chevaux, et il n'en ait pas un qui n'ait son contraire»⁴. C'est sans doute ce qui a donné naissance à l'expression «jouer un proverbe».

Les proverbes, l'une des formes séculaires du patrimoine culturel immatériel, se révèlent en effet universels ; ils sont pour tous les peuples et tous les groupes humains, grands ou petits, non seulement une forme brève où la structure phrastique est variable (tantôt simple, tantôt complexe ou elliptique), mais une expression figée, une forme fixe, souvent intraduisible parce qu'elle est, justement, culturelle et va au-delà des mots qui la composent ; elle est surtout métaphorique, transculturelle ; et SENGHOR dit encore une fois que «le proverbe est poésie dans sa substance. En effet, ajoute-t-il, comme le poème, [il] est composé d'une image-symbole qui exprime une vérité vécue ; une idée-sentiment. Mais pourquoi 'symbole' ? C'est que le signifié n'est pas clairement désigné par le signifiant. D'où le commentaire qui accompagne le proverbe.»⁵

Mais pour nous, ici, quelle place réservent, par exemple, les proverbes aux thèmes de la richesse et de l'enrichissement au Maroc oriental ? Quelles représentations s'y fait-on de ces deux notions ?

I- L'ENRICHISSEMENT EST LE FRUIT DE BEAUCOUP

DE PATIENCE

Comme il peut être fortuit et rapide comme c'est le cas d'un héritage qui surgit, d'un don ou d'une trouvaille ; bref, d'un coup de chance qui se dresse, l'enrichissement est généralement le résultat d'un patient labeur et les gens y croient plus qu'ils ne croient au hasard :

- nuqta nuqta yaħmæl l-wad (Ce n'est que goutte à goutte que l'oued se met en crue.)

L'enrichissement légal et licite a ses propres lois et le riche ne devient riche que parce qu'il respecte les normes du commerce, ses priorités et ses exigences. Les règles de l'échange ignorent les liens familiaux et ne considèrent que les chiffres :

- ħəbb-ni mħəbbət xuk w ħasəb-ni mħasəb Eduk (*littér.*⁶ *Aime-moi comme on aime un frère et sois exigeant à mon égard comme si j'étais ton ennemi*)⁷.

Mieux encore, la valeur d'un objet et les efforts fournis pour l'obtenir sont soigneusement observés :

- zid-ha tbina tzidək ħliyba (*littér.* *Donne-lui (à la vache à lait ou tout autre animal domestique constituant une source de vie et d'enrichissement pour l'éleveur) un peu plus de paille, elle te donnera un peu plus de lait.*)

Ce proverbe d'origine rustique est utilisé par les éleveurs

4 *Ibid.*, p. 1810. C'est nous qui soulignons.

5 S. SENGHOR, Léopold (*préface*) › in Vulliez, H. *Le Tam-tam du Sage*, Poèmes ... Éditeur : Cerf, Paris, 1972.

6 Littér. est l'abréviation d'une traduction littérale.

7 Ce proverbe a son homologue français : *Les bons comptes font les bons amis.*

d'ovins, de bovins, etc. pour dire : En développant les moyens, on améliore les résultats.

Prenons l'exemple suivant :

- xðəm ya suǧr-i l kubr-i (littér. Travaille, ô ma jeunesse pour ma vieillesse !)

Ainsi, puisque les étapes de la vie humaine sont très liées, les jeunes, ambitieux et entreprenants, doivent être prévoyants ; et ce sont les personnes expérimentées, intelligentes ou, du moins, qui prétendent l'être qui sont censées être capables de les guider. Trois autres conditions sont ainsi nécessaires pour y parvenir :

I-1. LE JEUNE DOIT ÊTRE PRÉVOYANT.

- xədm-i ya saħħt-i l qəll-ət saħħt-i⁸ (littér. Travaille, ô ma santé, pour les jours où ma santé fera défaut).

La vie d'un jeune présuppose logiquement sa vieillesse et le lien entre les deux étapes de l'existence de l'être humain aux antipodes l'une de l'autre est évidemment très fort. L'emprise de l'avenir inéluctable, fatal, si tout se passe normalement dans sa vie, ne peut être contournée ni atténuée sans la force physique et sans la richesse. Un auditeur marocain francophone attentif notera certainement que la variante du proverbe en question fait penser à l'expression proverbiale française: «Si jeunesse savait et si vieillesse pouvait !» avec évidemment cette différence due au détail culturel. Autant la variante du proverbe marocain met en exergue la certitude de l'aboutissement des efforts fournis dans la jeunesse, autant le proverbe français souligne l'impossibilité de cet aboutissement, voire son irréalité.

I-2. LE JEUNE DOIT ÊTRE AUTONOME

Comme on exhorte les gens à être actifs, à travailler, à compter sur eux-mêmes, bref, à être autonomes :

- Wəllah w ma qəffəl-t la fəwwər-t (Littér. Si tu ne serres pas bien le couvercle tu n'auras pas de couscous bouilli, qui signifie : Si tu ne fournis aucun effort, tu n'auras rien).

I-3. LE JEUNE DOIT AVOIR UN ESPRIT

ENTREPRENANT

L'esprit entreprenant parvient aisément à «se débrouiller». Pour lui, tout est occasion d'enrichissement. Son sens du commerce et sa perspicacité agissent en sa faveur :

- huwwəd msari w tləE šari (littér. Il arrive au marché en promeneur, il le quitte en acheteur.) pour dire de quelqu'un : Il s'est enrichi sans y avoir réfléchi.

Certes, ce proverbe pourrait avoir aussi une connotation ironique puisqu'on l'évoque pour dire de quelqu'un que c'est un arriviste, un rapace qui ne «rate» aucune occasion.

Mais chez les croyants, la richesse est d'abord un

8 Il s'agit là d'une variante du proverbe précédent.

don divin. Elle est dans notre culture un signe de générosité et de bénédiction que comprennent et pressentent les fidèles. Dans la société musulmane comme dans toutes les sociétés monothéistes, les Maghrébins musulmans, en l'occurrence les Marocains de la région orientale, croient ferme au destin comme ils croient à l'accroissement de leur part ou portion n-našib (part réservée à tout un chacun) en tant que fidèles. Ce mot est le synonyme du mot l-qəsmā (part) dans la darija du Maroc oriental et c'est ce qu'on appelle aussi en arabe classique «r-rizq», nom masculin déterminé qui signifie : «ce que Dieu réserve à chacun de nous comme bien, comme part de richesse, comme «portion» ou «ration» qui peut augmenter ou diminuer.

C'est aussi, dans les représentations de la communauté musulmane, quelque chose qui a été prédestiné. Il a une forte connotation religieuse dans le discours quotidien de la population musulmane :

- l-lah yərzəq-na mən l-bab l-li ma El-ih buwwab (Puisse Allah, le Pourvoyeur, nous ouvrir les portes de ses richesses sans nous demander des comptes !).

Ce vœu ou souhait de Musulman se fait pour prier Allah le Tout Puissant d'ouvrir la porte de sa générosité et de sa largesse, cette porte accessible pour tout le monde et qu'aucun gardien ne surveille.

Le mot «r-rəzq»⁹ qu'on peut traduire en français par «pourvoi» (ici, un nom masculin déterminé), a aussi pour équivalent dans l'arabe dialectal ou darija le mot «l-xir» qui signifie le bien, la richesse, la fortune et tout ce qui évoque l'aisance et se présente grâce à la Bonté divine comme un don, sous forme de divers moyens d'existence que Seul le Créateur offre à ses créatures au moment même où elles ne s'y attendent pas et avec la dose qu'on n'imagine pas :

- l xir mnin yži yži f nuba (Quand le bien vient, il vient d'un seul coup).

S'agissant de la source de l'enrichissement, riche ou pauvre, le Marocain, en l'occurrence l'homme de l'Orient croit qu'elle est unique : c'est Dieu qui vient au secours des gens, quelles que soient leurs conditions :

- l-lah al Eəti w mənñ ġir-u kəddab (Seul Dieu enrichit et toute personne qui dit le contraire est menteuse.).

Dans le domaine du commerce, le déplacement du marchand potentiel, à lui seul, est quelque chose de très positif ; faire ses «emplettes» ou achats au marché ou au souk traditionnel au Maroc oriental n'est pas toujours une obligation ; un tour au marché est en lui-même une action très bénéfique pour les gens qui s'y rendent ; c'est parfois un loisir, une promenade :

- lli ma šra yətnəzz-əh (littér. Si l'on ne fait pas d'achats au marché, on s'y promène au moins).

En effet, dans les souks régionaux, nombreux sont les gens qui s'y rendent par plaisir, surtout les jeunes qui n'ont pas encore de responsabilité conjugale. Le souk

9 «r-rəzq» en arabe marocain, (r-rəzq) en arabe dialectal prononcé par un amazigh.

hebdomadaire est pour eux comme pour les adultes un lieu festif. Ils y rencontrent les amis, ils y nouent de nouvelles relations et ils y font souvent des découvertes. Aller au souk c'est oublier un peu le travail de toute la semaine.

II- EMPLOIS MÉTAPHORIQUES PAR EXCELLENCE

- *yəšr-i l-həmm b d-dərhəm* (littér. Il est prêt à payer - de l'argent- pour se faire des soucis.)
- Autrement dit, c'est un sadomasochiste qui «se complique la vie» et qui reste fidèle à son chagrin.

Le pouvoir de la richesse est légendaire. Les riches oublient souvent que l'argent et les biens qu'ils possèdent ne sont pas éternels et qu'ils peuvent les perdre à tout instant. Ils croient qu'ils peuvent tout acheter, même les consciences. Ils ont horreur de ceux qui leur tiennent tête avec leurs principes :

- *l-flus ydir-u trig f l-bħər* (littér. Avec de l'argent on peut traverser même la mer.), c'est-à-dire qu'avec de l'argent tout est possible.

Dans des situations difficiles, pour échapper à l'emprise de la crise, les riches sans principes n'hésitent pas à recourir aux moyens illégaux dont le vol, la corruption, la menace, etc.

Dans certains proverbes, on recommande le sens de la mesure et de la qualité :

- «*Kubb l-ma w zid d-dgig*» («littér. *En versant de l'eau dans le pétrin, vous êtes obligé(s) d'ajouter de la farine*); autrement dit : «*Pour avoir de la qualité, il faut investir davantage*».

III- ENRICHISSEMENT ET APPAUVRISSEMENT

La quête collective de la richesse est une arme à double tranchant. Le groupe peut facilement atteindre son objectif comme il peut le manquer. Pour que l'enrichissement se fasse, l'objectif doit être effectivement commun. Or, souvent les partenaires, qui, parfois sont très proches, peuvent constituer un véritable obstacle, voire un facteur majeur qui fait «rater» l'objectif visé. Si la parcimonie et la cupidité nous répugnent, la prodigalité n'est évidemment pas conseillée quand elle dépasse les limites. Ces positions extrêmes et comportements outrés et diamétralement opposés sont d'ailleurs universels. Dans *Les Proverbes*, préfacés par Andrée Chedid et traduits de l'hébreu par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, au chapitre X intitulé «Paraboles de Salomon»¹⁰, la parabole 4 dit : «La main relâchée produit l'indigence, la main des forts acquiert les richesses.» et la parabole 16 renforce l'écart qui s'installe entre le riche et le pauvre : «Les richesses du riche sont sa ville forte, l'indigence des pauvres les tient dans la crainte.»

L'ironie comme on vient de le noter n'est pas le parent pauvre des proverbes du Maroc oriental où l'on parle de richesse et d'indigence. Sarcastiques, ils sont parfois

¹⁰ 2000 *Le Serpent à plumes*, Diffusions- distribution/Hachette, Paris, respectivement, p.35 et p.36.

incisifs:

- *gal-u : aš xašš-ək a l-Əəryan gal-u l-xatəm a mulay* (littér. - *Qu'est-ce qui te manque, homme nu? - Une bague, Seigneur!*).

Ceci se dit des pauvres qui oublient leur condition sociale et ne contrôlent pas leur ambition.

- *ṭ-ṭəllab yəṭṭəb w mərtu tšəddəq* (littér. Le pauvre quémante et son épouse fait l'aumône).

L'allusion est faite aux personnes qui n'ont fourni aucun effort pour s'enrichir et qui osent dilapider la richesse d'autrui. Encore une fois, ce proverbe trouve un écho dans son homologue français : A père avare, fils prodigue.

Entre le riche et l'avare, il n'y a qu'une différence minime. Sous l'entrée «avare» du Petit Robert, le mot, au sens vieilli, signifie celui «qui a la passion des richesses et se complait à les amasser sans cesse», celui «qui est avide, cupide», et dans un emploi moderne, celui «qui a de l'argent et refuse de dépenser même quand c'est utile»; et familièrement, c'est quelqu'un de «radin».

Dans l'imaginaire marocain, en l'occurrence chez les habitants du Maroc oriental, le riche n'est pas seulement celui qui possède des biens et beaucoup d'argent, c'est aussi et surtout, celui qui mène une vie décente, aisée et qui est généreux. N'est riche que celui qui donne sans compter, sans attendre le remboursement des petites ou moyennes sommes qu'il a prêtées, qui n'est même pas effleuré par l'idée de recevoir à son tour comme les pauvres; il doit être noble au sens propre du terme; c'est le mécène, et non pas comme dit Balzac pour qui : «L'avarice commence où la pauvreté cesse». Le riche a des qualités que le pauvre ne peut parfois qu'admirer. Quand il parle, on l'écoute; quand il décide, on apprécie, et comme disait Mouloud Feraoun dans *Le Fils du pauvre* : *Un homme riche parle fort à la djemaâ*.

- *baš mma baƏ s-sərrəq rəbəh* (littér. *Quel que soit le prix de l'objet vendu, un voleur est toujours gagnant.*).

C'est une façon de dire que le riche est exigeant quand il s'agit de vente, alors qu'un voleur, accepte tous les prix même le prix modique. Quelle en est la raison? Evidemment, c'est parce qu'il n'a rien investi et ne fait que récolter.

- *lli žabu n-nhar yədd-ih l-lil* (*Ce qu'on gagne le jour, on le gaspille la nuit.*), autrement dit : *Il y a des riches qui dépensent excessivement ce qu'ils ont gagné ou amassé.*

IV- RICHESSE ET/OU SOBRIÉTÉ ?

- *ma Əəndnaš w ma xəššnaš* (*On n'a pas grand chose, on n'est pas dans le besoin.*).

Littéralement, cela veut dire qu'il y a à peine une autosuffisance; mais c'est aussi et surtout une façon de neutraliser l'interlocuteur, de l'empêcher de s'immiscer dans les affaires d'autrui. Un homme d'affaires par exemple, qui est un riche dont l'argent n'est pas

thésaurisé, est à son tour toujours gagnant. Mais riche, pour atteindre son but, on est souvent tenté de manipuler les autres, de corrompre les plus intègres. Ce fléau qu'est la corruption fait partout des ravages dans la société moderne et le Maghreb n'y échappe pas, en ville comme à la campagne. Les valeurs éthiques et les principes se pulvérisent. A cette situation alarmante, évidemment, correspond une métaphore proverbiale propre au Maroc oriental : «*t-ṭmæE ʔæʔun*» : «La convoitise est un fléau ; littér. «comme la peste»; et puisque la peste est une épidémie, elle ne ménage presque personne.

Ainsi, les gens cèdent souvent à la tentation et sont prêts à oublier même ce qui a toujours fait leur raison d'être, la foi : *ḡarb-u l ḡalq-u yənsa ḡetta lli xəlq-u* (*Nourris-le, il oubliera même son créateur*).

Quand l'arrivisme bat son plein, l'argent n'a «plus» d'odeur et les fins justifient les moyens. L'arriviste ne vise que le succès individuel et ne pense jamais aux autres. Démocratie, droits de l'homme, égalité, justice ne sont plus que des mots. On devient l'esclave de ses désirs, de son instinct presque animalier. Le goût du lucre attise le désir et accélère le rythme de l'action. On est pressé de s'enrichir même aux dépens d'autrui ; et comme on n'engage rien, on est prêt à «liquider la marchandise» qu'on s'est arrogée.

Paradoxalement, certains proverbes ont une connotation religieuse et recommandent la sobriété et la foi en la puissance divine.

V- RICHESSE OUI, MAIS NON PAS VANTARDISE !

- *z-zəlt rəhma w l-fiš nəqma* (*La misère est une providence et la vantardise une damnation*). Autrement dit, l'abnégation et l'acceptation de son destin sont une providence pour le pauvre alors que la suffisance n'est que perte de soi.

Pour l'Homme de l'Oriental marocain, il existe trois sources d'enrichissement :

- *ḡerta wəlla wəta wəlla sir ḡetta* (*Le labour, l'héritage ou la patience*)

Et le métier de commerçant est très apprécié :

- *ḡədd šʔara l-biE w s-šra* (*Faire du commerce, c'est prouver sa perspicacité*).

Mais puisque les commerçants et les riches ont tendance à perdre de vue la dimension éthique de leur métier, on a fini par croire que c'est l'ère de l'ascension et de l'anoblissement des arrivistes :

- *b l-mal wəllaw s-šmayət rʔal* (*Riches, même les lâches passent pour nobles*);

Ce proverbe fait penser au proverbe français «*L'argent n'a pas d'odeur*» qui veut dire que généralement on ignore l'origine de la richesse.

En fait, les représentations de la richesse et de l'enrichissement et l'image que l'on se fait du riche changent selon le statut social des personnes. Les paresseux, par exemple, ne pensent jamais à

l'enrichissement et préfèrent la facilité :

- *lli bġa yərbəḡ lʔ-am ʔwil* (*Qui veut faire fortune a tout le temps pour y parvenir*) se dit de celui qui n'est pas motivé pour faire quelque chose et qui remet sans cesse ses projets à plus tard.

Quant aux gens qui ont le sens de la dignité, ils n'acceptent pas d'être taxés d'escrocs. Ils tiennent à s'acquitter de leurs dettes envers les riches.

- *lli xəlləšš dinu šbəʔ* (*Qui s'est acquitté de ses dettes, peut se considérer comme un riche*).

Le sens de la dignité est partagé par certains riches dont la fierté ne s'émousse pas en présence du partenaire ou du client :

- *biE li maši bḡal sri mənn-i* (littér. *Vends-moi ta marchandise et je te vends la mienne sont deux choses différentes*).

La deuxième expression sous-entend, comme on le remarque, que lorsque l'acheteur n'exprime pas lui-même le désir d'acheter et que c'est le vendeur qui l'exhorte expressément à acheter la sienne, cela peut susciter des hésitations chez le premier. Dans la culture commerciale des gens de l'Oriental, un commerçant doit toujours savoir «se tirer d'affaire», mais sans se mettre en position d'infériorité, c'est l'une des exigences de la stratégie d'un vendeur. Exposer sa marchandise est un fait normal, mais dire explicitement au client «Je te vends ma marchandise» est inconcevable. On vend son produit mais dans la dignité.

CONCLUSION

Les proverbes sont atemporels puisqu'ils se présentent à la fois comme le produit d'une expérience «historique» et comme un présent de vérité générale dont l'effet sur l'avenir de la postérité est fort probable. Retenons aussi que les proverbes sont surtout, du fait qu'ils constituent une forme de discours à part entière, la trace d'un dialogue constant qui s'établit entre les différentes générations d'une société. C'est à travers cette trace, ce type de langage, que s'affiche en filigrane la spécificité d'une identité et d'une culture. Les personnes âgées ou ayant une grande expérience y exhortent les jeunes et les moins jeunes, à profiter des potentialités dont ils jouissent pour mieux réussir eux-mêmes leur propre intégration dans le groupe social, de petite ou de grande taille, auquel ils appartiennent (une ethnie, une nation, une communauté).

Les proverbes sont en fait une référence collective, une forme de discours qui fait autorité. Ayant une dimension didactique et pragmatique du fait même qu'ils charrient un savoir et préconisent un savoir-faire qui vise la pérennisation d'une vision du monde, d'une politique à suivre, leur pouvoir persuasif sur l'interlocuteur est incontestable.

Comme ils poussent les riches fougueux et passionnés à s'assagir, ils donnent également aux pauvres et aux moins expérimentés dans la société l'espoir de devenir

autonomes économiquement, d'affronter la vie.

Pour conclure, nous reprenons cette nuance de SENGHOR qui peut s'appliquer à tous les proverbes de tous les coins du monde : «...Parce que image, le proverbe exprime l'expérience d'une civilisation en faisant référence au climat, à l'histoire, aux mythes, aux mœurs, aux institutions. Mais si l'image est analogique, si elle est symbole, ce n'est pas comme à la manière des signes algébriques. L'ambivalence, la multivalence de l'image est l'essence même du proverbe. Il s'agit d'une vérité à découvrir, d'une énigme à résoudre...»¹¹.

L'examen de quelques proverbes du Maroc oriental portant sur la richesse et l'enrichissement nous a ainsi permis de donner une idée de l'imaginaire des habitants de cette région, de leurs représentations de la vie en général et du rôle de l'argent et des richesses dans le façonnement des modèles sociaux à suivre grâce aux discours oraux dont les proverbes demeurent un moyen efficace et fiable.

BIBLIOGRAPHIE

1. *A la croisée des proverbes*, sous la direction de Mimoun Najji et Abdelali SABIA, Publications de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines - Oujda, n° 50, 2001.
2. HAMMOUTI Abdellah, L'image de la femme dans le proverbe marocain, in Représentation de la femme dans l'imaginaire populaire et dans le patrimoine oral marocain, coordination de El Mostafa Chadli, Publications de l'Université de Mohammed V Agdal FLSH Rabat, Série Colloques et Séminaires n° 154, pp., 57-79.
3. HAMMOUTI Abdellah, Le proverbe dans le roman maghrébin d'expression française : place, nature et fonctions, in *A la croisée des proverbes*, sous la direction de Mimoun Najji et Abdelali SABIA, Publications de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines - Oujda, n° 50, pp. 149- 163, 2001.
4. *Les Proverbes*, préfacés par Andrée Chedid et traduits de l'hébreu par Louis-Isaac Lemaître de Sacy, au chapitre X intitulé «Paraboles de Salomon» Le Serpent à plumes, Diffusions-distribution/Hachette, Paris, 2000.
5. ROBERT Paul, *Le Petit Robert*, Nouvelle édition, texte remanié et amplifié sous la direction Josette Rey-Debove et Alain Rey, Coll. «Dictionnaires le Robert», Paris, 1993.
6. S. SENGHOR, Léopold (*Préface*) › in Vulliez, H. *Le Tam-tam du Sage*, Poèmes ... Éditeur : Cerf, Paris, 1972.

¹¹ Léopold Sédar SENGHOR, op. cit., ibid.

La couleur et ses représentations symboliques dans les proverbes marocains

Rahma Barbara

LERIIC, FLSH, BÉNI MELLAL

SOMMAIRE

67	Introduction
67	Les couleurs les plus récurrentes
68	1-la couleur blanche
69	2-L'ambivalence du noir
70	3- Le rouge symbole de vitalité et de mortalité
71	4- Le bleu
71	5- Le vert
72	6-Le jaune
73	Conclusion
73	Bibliographie

INTRODUCTION

Le proverbe se présente comme un des domaines de l'exploitation de la symbolique des noms d'artefacts, des animaux et des couleurs dans toutes les cultures. Dans la nôtre et à travers le proverbe de langue arabe, il est un domaine où le mot dépasse la représentation arbitraire (rapport signifiant/signifié) et une charge significative considérable : la couleur. Cette dernière étant conçue comme un repère ou un « support de pensée » bien déterminé. En effet, elle n'est plus comme une simple notion utilisée pour décrire un aspect visuel ou une image, mais elle dénote, dès lors, un sens symbolique et devient par la suite un code variant selon les cultures, les civilisations, les coutumes, les croyances et les religions et qui se prête à des interprétations diverses par le biais de certains mécanismes linguistiques. A ce sujet, deux interrogations s'imposent :

1- Quelles sont les couleurs les plus récurrentes dans les proverbes marocains et quelles sont leurs représentations symboliques ? 2- Comment, du point de vue linguistique, l'attribution de la couleur fonctionne-t-elle dans les structures imagées ?

LES COULEURS LES PLUS RÉCURRENTES

Quoiqu'ils soient minoritaires (à partir de 2000 proverbes nous avons collecté une cinquantaine réalisant le lexique de la couleur), les proverbes qui font appel à la couleur sont fréquents dans le langage quotidien. Cette fréquence témoigne de l'importance assignée à cette notion immatérielle et à ses représentations symboliques.

Rappelons, de prime abord, que dans notre corpus, les couleurs les plus présentes dans les proverbes marocains sont : le blanc, le noir, le rouge, le vert

et le jaune. Dans ce qui va suivre, nous essayerons de décrire les valeurs représentatives de chacune de ces couleurs ainsi que leur fonctionnement linguistique.

1-LA COULEUR BLANCHE

A la lumière du rôle que joue chacune des couleurs dans l'imaginaire collectif de la communauté marocaine, le blanc est situé au premier rang dans les proverbes. Cette priorité lui est attribuée parce qu'elle a été définie par l'encyclopédie des symboles comme un mélange ou encore une synthèse de toutes les couleurs. En outre, et du moment que le proverbe puise ses origines dans des civilisations anciennes et des textes herméneutiques, il est attesté par la plupart des religions que le blanc est étroitement lié à la divinité : c'est un signe de pureté et de chasteté. A titre d'exemple, les pèlerins portent du blanc à la Mecque ; de même, le mort doit être enveloppé dans un linceul blanc comme signe de purification du mal qu'il aurait commis pour avoir une nouvelle naissance dans l'au-delà.

Le blanc est une couleur de deuil, du moins, au Maroc, dans notre imaginaire culturel, la veuve porte le blanc pendant *al-eedda*, période pendant laquelle elle s'abstient de mettre les autres couleurs et de se maquiller, attestant via ce comportement son chagrin et son amertume, comportement interprété aussi comme signe de fidélité à son mari et aussi pour ne pas attirer l'attention des autres hommes. Ensuite dans le Coran, la blancheur divine dénote la brillance, la bonne conduite voire l'innocence comme dans le verset coranique : « *wa nazaa yada-hu fa i a hiya bayDaa li n- naDirin* » Sourate *al-araaf* verset 108 : (et il sortit sa main et voilà qu'elle était blanche (éclatante) pour ceux qui la regardent)1 (Traduction Google). La religion chrétienne approuve aussi les valeurs purificatoires des vêtements blancs, c'est pourquoi les chrétiens nouvellement baptisés portent le blanc. Dans plusieurs cultures, la mariée porte obligatoirement la robe blanche pour affirmer son entrée dans une nouvelle vie et aussi pour rappeler son état virginal. D'autre part, dans les proverbes, la couleur blanche symbolise la beauté comme dans l'exemple suivant :

1- l-byaD xu z-zin ila ma kan z-zin kull-u

La blancheur est frère de beauté si ce n'est pas la beauté elle-même.

Le SN "l-byaD" placé en tête de phrase est une mise en valeur de la notion qu'il dénomme, à savoir la blancheur. Dans le premier segment de cet exemple, nous avons affaire à une phrase nominale manifestée par la relation prédicative entre le SN inchoatif –mis en prééminence- "l-byaD" (la blancheur) et le SN énonciatif "xu z-zin" (frère de beauté) qui sert à identifier le premier. Cela nous permet de supposer une relation prédicative symétrique qui est désignée par le rapport de réciprocité existant entre la beauté et la blancheur, puisqu'en langue, on dit "z-zin huwa l-byaD" ; ce qui entraîne une permutation au niveau des fonctions : le SN inchoatif devient énonciatif et l'énonciatif devient inchoatif. Il en

résulte que le proverbe institue une relation équative et dépendante entre les deux éléments de cette phrase substantivale en vue de rendre égale la blancheur et la beauté. Etat qui est confirmé dans la deuxième moitié de ce proverbe en disant que la blancheur est toute la beauté. Cependant, l'absence du pronom disjonctif "huwa", qui est une marque de la valeur d'identification au sein d'une relation prédicative nominale, dans la première partie, est due à l'ellipse, phénomène qui atteint la majorité des suites proverbiales.

Le blanc symbolise aussi la bonté comme l'illustre le proverbe qui suit :

2- mul l-qelb l-byeD ka-ybeeed eli-h s-sexT !

Celui qui a bon cœur échappe à la malédiction !

On dit aussi "qelb-u byeD" et "end-u qelb byeD" (il a un bon cœur ou bien littéralement son cœur est blanc). Nous relevons dans le proverbe un SN qualitatif "l-byeD" (le blanc) et dans l'expression figée un prédicat adjectival "byeD" (blanc) constituant un dénominateur commun représenté par la propriété de blancheur attribuée au cœur. Or, la question qui se pose est la suivante : comment concevoir du point de vue linguistique la pertinence de cette relation ? Sachant que les proverbes, les expressions figées et les autres genres de la tradition orale possèdent cette force de réaliser l'abstrait, d'exprimer l'ineffable et aussi de représenter l'imaginaire collectif, moyennant en cela les mécanismes de transfert de sens. Ainsi, le sens compositionnel ou littéral de "qelb-u byeD" ou "l-qelb l-byeD" est inacceptable, car l'entité « cœur » ne peut être qualifiée de blancheur. Cette propriété est, particulièrement, compatible avec d'autres expressions référentielles comme l'œil ou la peau mais pas avec le cœur. « L'acceptabilité de telles combinaisons relève des règles sémantiques entérinées par la langue, celles qui permettent divers transferts de sens par transposition métaphorique ou métonymique. »¹ Autrement dit, dans cet exemple, le transfert du sens du littéral au figuré se fait par le truchement, d'abord, de la métonymie, en l'occurrence, la partie pour le tout exhibée dans son rapport, très fréquent dans les parémies. C'est-à-dire, quand on parle dans le

proverbe de "l-qelb l-byeD", on renvoie à l'être humain et puisque le cœur en est une partie, il est donc l'organe représentatif d'un bon ou d'un mauvais comportement. En plus, le deuxième transfert et qui est le plus adéquat est « la translation sémantique par symbolisation »², phénomène afférent à la culture, car comme nous l'avons dit auparavant, la couleur blanche réfère à une symbolique particulière dans l'imaginaire culturel marocain. Elle signifie la pureté, la bonté, la vertu, l'innocence et la chasteté : avoir le cœur blanc c'est avoir bon cœur.

Parmi le lexique représentant la couleur blanche, nous relevons, en plus des noms et des adjectifs, le verbe

1 Taïfi, M., Sémantique linguistique référence, prédication et modalité, publication de l'UFR : Sciences du langage, FLSH Dhar El Mehraz, Fès, 2000, p.161.

2 Taïfi, op.cit.

“beyyeD”, qui veut dire littéralement rendre blanc ou blanchir. Considéré comme un verbe d'état, il est utilisé dans les proverbes pour symboliser la purification et le passage de l'impropre au propre comme dans l'exemple :

3- lu kan l-hemmam ybeyyeD lu kan beyyeD qbab-u

Si le bain maure blanchissait, il aurait pu blanchir ses pots noirs

Il s'agit de dire que le symbolique du verbe “beyyeD”, qui est transitif et causatif, est conditionné par l'image parlante de la relation existant entre ses deux actants : l-hemmam considéré comme agent et le SN qbab-u (ses pots noirs) ayant le rôle de patient. Cette séquence proverbiale suscite deux interprétations :

a- La première est littérale, c'est-à-dire que le prédicat verbal est employé dans son sens propre qui est le fait de blanchir, notamment si quelqu'un qui n'est pas blanc pensait à le devenir en fréquentant le bain maure, ce serait une opération impossible, car ce dernier est incapable de blanchir ses pots noirs.

b- La seconde est métaphorique dans la mesure où il y a une impossibilité d'un fait

particulier. Cela signifie que si une personne veut absolument faire du bien pour

ses proches qu'elle le fasse pour soi-même ; dans ce même sens un équivalent

français dit “charité bien ordonnée commence par soi-même”.

Ajoutons à ce qui a été dit auparavant, “l-byaD” ou “beyyeD” peuvent acquérir le sens de honorer et honorabilité tel que cela se présente dans les expressions : “beyyeD l-u T- Triq” (lui honorer son chemin), ou bien le sens de l'incompréhension et de l'étonnement comme dans l'expression “beyyeD fi-h ěini-h” faire écarquiller les yeux jusqu'à ce qu'on n'arrive plus à voir la pupille noire. Par ailleurs, il existe l'expression suivante “ěTi-h l- byaD”³ (tu lui as procuré une honorabilité, un don (de l'argent)). Cette dernière expression se dit quand on consulte un « guérisseur » ou un “fqiĥ”, on lui donne “l-byaD” en contrepartie du présumé service de soin qu'il a rendu. Elle se dit également quand on reçoit un nouveau-né pour la première fois pour lui souhaiter une vie prospère et heureuse. “l-byaD” acte appelé aussi « bchara » qui est le nom d'un cadeau qu'on présente à un enfant circoncis en vue de le rendre joyeux et ça lui fait oublier le mal qu'il a ressenti au moment de l'opération. “l-byaD” dénote également le nom d'une maladie qui atteint les yeux, à savoir la cataracte ; l'expression eend'u l-byaD (il a la cataracte) est fréquemment utilisée en arabe marocain.

2-L'AMBIVALENCE DU NOIR

Dans les proverbes marocains, le noir est une couleur

3 En arabe marocain, llah yeeti-k l-byaD (Que dieu te rende aveugle), cette expression est considérée comme une injure ou une insulte.

d'opposition :

S'il est attribué aux yeux et aux cheveux, le noir symbolise la beauté, c'est ainsi le cas des

exemples :

4- “nun” ya khel l-eyun

Beau aux yeux noirs

«Nun» ici, est un appellatif qui désigne un homme beau. Le choix d'un tel terme repose sur des raisons proprement rythmiques, pour créer une assonance au sein du proverbe. Une autre tournure proverbiale renforce cette valeur de la couleur noire,

5- llah ěla zin-u w khel eyun-u

Oh ! Qu'il est beau celui aux yeux noirs

Propre à la culture arabe et comme cela est manifeste dans ce genre de tradition orale, la noirceur des yeux symbolise la beauté divine. Néanmoins, quand la couleur noire est assignée au cœur, elle s'associe à la méchanceté, à la rancune et à la haine. Plusieurs structures parémiques représentent cet état :

6- mula l-qelb l-khel dima wezh-u swed eend n-nas

Celui au cœur noir a toujours un visage noir chez les autres

La noirceur (la méchanceté ou la haine) se reflète sur le visage.

Dans ce sens et dans notre langage quotidien, l'expression “qelb-u khel” (il a le cœur noir) est utilisée fréquemment, et ce, pour parler d'un méchant ou d'un rancunier. Dans ce genre d'exemple, on dépasse le sens littéral ou propre pour atteindre un sens métaphorique ou symbolique qui est afférent au symbolisme culturel, car -comme nous l'avons déjà mentionné, à propos de “qelb-u byeD” (il a le cœur blanc)- un cœur, comme étant une partie du corps tel qu'on le connaît, ne peut pas être noir. L'acceptabilité de l'assignation du prédicat adjectival à l'entité cœur n'est permise, en arabe marocain, en français et bien sur en d'autres langues, que si on passe par « la symbolisation » qui est un phénomène de transfert de sens. Cet état de fait, est affirmé par Miloud Taïfi, en disant que :

« La figuration sémantique émane de la symbolisation. Les conceptions culturelles investissent les choses, les objets, les faits de signification symbolique ; et les mots qui désignent les choses, les objets et les faits acquièrent d'autres sens. Le terme noir, considéré ci-dessus, signifie d'abord la couleur très foncée en opposition à la couleur blanche [...] Mais au-delà du sens littéral, le terme est susceptible de plusieurs emplois qui opacifient le sens littéral et actualisent d'autres significations obtenues par symbolisation : le noir symbolise la méchanceté et la haine, la manifestation du mal. On a donné l'exemple du cœur noir, mais l'âme, le regard, l'ingratitude peuvent être noirs, de même que peuvent l'être un crime, un projet, etc., »⁴

Le noir est doté d'une connotation péjorative dans

4 Taïfi, M., Ibid., p. 170.

plusieurs cultures ; il est considéré comme un symbole de deuil, de colère et de tout état dépressif : en langue française plusieurs expressions telles que « avoir des idées noires », « Être la bête noire », « Humeur noire » manifestent ces représentations. L'encyclopédie des symboles le définit aussi comme : «la couleur de l'inconscient absolu de la descente dans l'obscurité, des ténèbres, du deuil»⁵. Dans les expressions figées, on associe la noirceur au diable, on dit : ž-ženn l-khel (le diable noir) pour quelqu'un qui est malsain et maléfique. Dans les proverbes également, la couleur noire est employée pour renforcer les attributs négatifs de la nuit, car dans notre imaginaire culturel, cette dernière symbolise souvent la tristesse et la mélancolie, par contre dans d'autres cultures la nuit porte conseil. On dit alors :

7- lila kehla zeħla

Une nuit pleine de malheurs et de problèmes

8- l-lil kehl w Tamu kehla

La nuit et Tamou sont noires (Deux malheurs en même temps)

(Un malheur ne vient jamais seul.)

Si la beauté physique comme nous l'avons précisé supra est liée à la blancheur, la couleur noire est indicatrice, par contre, de laideur. Cette dernière propriété, jointe à la nuit, concourt à révéler toute la malchance et le malheur d'une personne.

Notons que la combinaison du blanc et du noir est récurrente dans les proverbes, c'est souvent une union entre deux notions contradictoires, l'intérêt est d'exhiber la valeur de l'un par son antithèse. Cette dualité est empruntée aux multiples formes binaires qui composent le monde : le bien /le mal, la vie/la mort, la joie/la tristesse, le jour/la nuit, la lumière/ le sombre, la beauté / la laideur etc. ; le contraste marquée du noir et du blanc est celui du négatif et du positif. Le blanc et le noir qui sont considérés comme deux couleurs contrastives peuvent se manifester dans un seul proverbe, comme c'est le cas dans l'exemple qui suit :

9- l-fels l-byeD yenfee f n-nhar l-khel

Le centime blanc sert au jour noir

Du point de vue sémantique, les deux prédicats seconds ou adjoints "l-byeD" (le blanc) et "l-khel"(le noir) non seulement réduisent la classe des entités "l-fels"(le centime) et "n-nhar"(le jour) mais déterminent encore leur portée référentielle. Ainsi, nous avons une opposition entre l'attribution de la blancheur à l'argent et l'assignation de la noirceur au jour de crise et de pauvreté. Ceci dit, les deux couleurs sont utilisées pour symboliser la dualité contradictoire, à savoir la richesse et la pauvreté. Cependant, cette opposition des valeurs du blanc et du noir n'est pas toujours conflictuelle, elle peut insinuer une coexistence rimée comme il est noté dans l'exemple suivant :

⁵ CAZENAVE, M., Encyclopédie des symboles, Paris, éd. livre de poche, 1996, p. 443.

10- l-beqra kehla w ka-teeTi l-hlib byeD

La vache est noire, mais elle donne du lait blanc.

Dans cet énoncé proverbial, nous remarquons une sorte de concession, c'est-à-dire que même si la vache est noire, elle donne du lait qui est naturellement blanc. Le coordonnant "w" marque une opposition formelle entre la phrase adjectivale "l-beqra kehla" et la phrase verbale "ka-teeTi l-hlib byeD", mais il désigne aussi une certaine possibilité de coexistence de deux codes culturels différents qui sont le noir et le blanc dans la mesure où elle favorise une sorte de complémentarité. En outre, la vache qui est une source nutritionnelle, voire, une force maternelle génératrice de l'énergie peut être noire.

3- LE ROUGE SYMBOLE DE VITALITÉ ET DE MORTALITÉ

Dans le germe de la symbolique, le rouge représente la référence au sang. Il « renvoie dans l'art traditionnel chrétien, à la couleur du sang du Christ et des martyres à l'amour fervent »⁶ ; quand on parle de martyr, on pense au sacrifice et à la mort qui sont en fait représentés par la couleur rouge. Dans la culture chinoise, le rouge est, par contre, la couleur de la vitalité et de la joie ; la robe de couleur rouge de la mariée le jour de noce annonce qu'elle est apte au mariage et même à établir le passage de l'adolescence à l'âge adulte, c'est-à-dire celui de responsabilité et de maturité. En outre, dans notre culture marocaine et particulièrement dans le proverbe, le rouge revêt des significations différentes, il peut être signe de la bonne santé physique comme dans l'expression "wežh-u hmer b S-Seħħa" (son visage est rouge, il est en bonne santé). Il peut aussi symboliser, par extension, la beauté physique quand il est attribué à la femme, et surtout à la beauté de son visage qui s'embellit et s'éclate sous l'effet du maquillage, comme le souligne le proverbe ci-dessous :

11- ma f bnat l-yum gir l-hmura w qellet r-riħa bahl belleman

Les filles d'aujourd'hui sont connues par le rouge et le manque d'odeur comme le

coquelicot.

La beauté des filles d'aujourd'hui est passagère. Elle ne persiste pas. Le GN "l-hmura" pour dire la couleur rouge se présente dans le proverbe sous forme d'exception (excepté la couleur rouge) est coordonnée à un autre GN "qellet r-riħa"(le manque d'odeur) pour comparer le tout au coquelicot qui est une fleur rouge, et qui a une odeur désagréable et éphémère. Dans ce proverbe, cette beauté caractérisant les filles de nos jours est comparée à celle du coquelicot qui a une connotation péjorative. Elle est signe de beauté passagère et superficielle comme le coquelicot qui est une fleur facilement sujette à la dégradation.

Le rouge symbolise, également, l'indignité et le manque de pudeur c'est le cas du proverbe,

⁶ CAZENAVE, M., Ibid, p. 592.

12- l-wžeh ħmer w r-reqba Twila!

Le visage est rouge et la nuque est longue !

Cela se dit de quelqu'un qui est indigne et orgueilleux. Dans cet exemple, le prédicat adjectival attribue la propriété d'être rouge au visage pour décrire son état et pour interpréter par la même occasion l'état d'une personne qui est trop franche et qui manque de diplomatie. On dit aussi "ta-yqul-ha b wežh-u ħmer" (celui qui n'a pas honte, qui n'a pas froid aux yeux). Cette expression peut avoir deux significations opposées, à savoir, celle qui a été citée supra et l'autre qui exprime l'excès de courage et de mérite. Ainsi, par exemple, pour quelqu'un qui a réussi ses examens malgré plusieurs difficultés, une expression comme "nžeh b wežh-u ħmer" (il a réussi ses examens avec mérite) est compatible avec ce genre de situation. Dans le même ordre d'idées, nous avons l'expression "qul-ha w b wežh-k ħmer", qui signifie tout simplement que la personne doit être fière de ce qu'elle fait ou de ce qu'elle avance, puisque cela constitue l'objet même de la fierté et de l'honnêteté. Cette ambivalence de valeurs de la couleur rouge est apparente dans l'expression "ħemmer li-h l-wžeh" (il lui a fait rougir le visage : il lui a fait honneur). Deux sens en émanent différemment mais leur distinction dépend du complément de moyen : le premier peut être négatif quand on dit "ħemmer li-h l-wžeh b Terša" (il lui a rougi le visage avec une giffe), c'est-à-dire qu'il y a un fait réel reçu par le patient "l-wžeh" (le visage) ; alors que le second sens est positif et figuré "ħemmer li-h l-wžeh b ħuDur-k" (rends-le heureux par ta présence), c'est une tournure métaphorique où l'action subie par le patient est sentimentale.

En revanche, cette expression perd sa binarité sémantique si le COD (visage) est remplacé par (les yeux), il s'agit de "ħemmer fi-ya ħini-h" littéralement : (il a rougi ses yeux en moi : il m'a regardé avec insolence) qui ne possède qu'un seul sens métaphorique (être en colère en me regardant).

La couleur rouge est aussi un signe d'amour fervent, de vie, de mort, de sang, du feu, de l'interdiction, etc. Sa symbolique relative au feu et à la chaleur est représentée fréquemment dans notre usage quotidien de l'arabe marocain, puisque quelqu'un qui a un comportement très difficile et démesuré est identifié par "žehennam l-ħemra" (l'enfer rouge). C'est un SN qui présente une certaine compatibilité entre le substantif et son déterminatif, car le qualificatif "l-ħemra" dénotant la couleur rouge ressemble aux flammes du feu de l'enfer.

4- LE BLEU

Contrairement aux autres cultures où le bleu est conçu comme une couleur spirituelle car elle représente l'espace (le ciel et la mer) ; elle signifie la bonté, le calme, la divinité, l'équilibre, etc. et toute connotation positive, nous relevons qu'en arabe marocain, et notamment dans les proverbes, le bleu incarne le mauvais œil et les mauvais esprits, comme cela est manifeste dans l'exemple :

13- Llah yehfeD-na men l-ein z-zerqa w l-ein l-ğarqa w l-ein lli ma Sellat ela n-nbi

Que Dieu nous éloigne de l'œil bleu, l'œil creux et l'œil qui ne prononce pas le salut et la prière sur le prophète.

Ce proverbe se dit pour montrer que, par superstition, la couleur bleue de l'œil est rejetée et désapprouvée dans la société marocaine puisqu'elle symbolise le mauvais œil et l'apport du mal quand elle est attribuée à l'œil. Le proverbe (13) est employé, en effet, pour chasser tout mal pouvant être causé par celui qui a, particulièrement, les yeux bleus, en sorte qu'il possède une force surnaturelle agissant d'une manière maléfique sur la personne supposée être vue.

Puis, dans certaines expressions, le bleu évoque l'idiotie, la nullité, si on dit : "had l-weld zreg", c'est pour signifier qu'il est nul, qu'il n'est pas intelligent ou même qu'il est non expérimenté. Notons qu'en langue française, et presque dans le même sens, "être un bleu" signifie être débutant ou bien "Se faire avoir comme un bleu" c'est-à-dire comme un débutant. Elle est aussi une couleur de la peur comme dans l'expression "avoir une peur bleue" c'est "avoir énormément peur". Ainsi, en arabe marocain, il s'agit de l'expression "wežh-u zreq b l-xuf" ou "zreq b l-xuf" (celui qui a le visage bleu de peur ou celui qui est bleu de peur. Il paraît que le rapport existant entre la couleur bleue et la peur proviendrait du fait que ce sentiment métamorphose l'état de la personne en agissant sur ses nerfs, d'où la prééminence du bleu qui est la couleur des veines.

5- LE VERT

Le vert se rapproche dans sa valeur symbolique du blanc, dans la mesure où il est considéré comme la couleur emblématique des saints. Il puise ses origines dans le Coran par la description des vêtements de ceux qui sont graciés au Paradis « wa yalbasuna tiyyaban xuDran min sundusin wa istabraq » (Sourate alkahf, verset 31 - (vêtus d'habits verts de soi fine et de brocart). Le choix de cette couleur parmi d'autres est la preuve d'une certaine prédilection. Autrement dit, par extension au vert de paradis, les hommes des zaouïas, les "chérifiens" et les « walis » portent, généralement, des habits verts ; nous remarquons même que les tombes des saints sont couvertes de tissu vert. Cette vénération est attestée dans les proverbes par la description des vêtements, c'est ainsi le cas dans l'exemple ci-dessous :

14- ġir dir rezza xeDra w qul ana wali (derqawi) !

Il suffit de mettre un turban vert et dire que je suis un wali (un saint) (un

descendant du prophète) !

(L'habit ne fait pas le moine)

Le proverbe donne l'exemple des gens qui se laissent séduire par les apparences et qui croient à l'aspect physique, d'après lequel ils fondent des jugements de valeur. Ce qui nous intéresse dans cet exemple est la relation entre la couleur verte du turban et le fait d'être

un saint. Ceci dit, l'identification d'un saint se fait à travers la couleur verte de ses habits. Notons aussi que l'entité "rezza" (type de ruban à mettre sur la tête d'un homme) est un accessoire qui est remarquable de part la place prééminente qu'elle occupe parmi les habits : le dessus. De surcroît, la couleur verte de cet accessoire renforce ainsi son attirance. Il faut préciser que, dans les proverbes, la couleur verte tire son inspiration dans le monde de la nature à travers la verdure et la reproduction immuable et continue, ce qui est bien représenté dans l'énoncé proverbial suivant :

15- l-eneb l-mxeyyer lli xDer eud-u w kbir eenqud-u

Les meilleurs raisins sont ceux qui ont les branches vertes et qui sont sous forme

de grandes grappes.

Le prédicat adjectival "xDer" (vert), antéposé à son inchoatif pour sa mise en valeur, fait allusion à la bonne période de récolte, chose confirmée par la coordination d'une phrase adjectivale "kbir eenqud-u" (sa grappe est grande). Ce dernier SN renvoie à l'âge de la jeunesse et de la production, âge pendant lequel les connaissances s'épanouissent et les expériences mûrissent et évoluent. De même, les proverbes multiplient les avantages de cette couleur, entre autres il s'agit d'un pouvoir de régénération comme le souligne l'exemple (16) :

16- š-šuf f l-xDer ka-yTewwel l-emer

Regarder le vert allonge la durée de la vie d'une personne (procure la longévité).

Dans une variante de ce proverbe on dit :

16'- š-šuf f l-xDer ka-yzeyyen l-qelb w n-nDer

Regarder le vert réjouit le cœur et la vue.

Il en résulte que le vert, dans ces deux exemples, qui est une représentation de la nature, des personnes et de tout ce qui est beau a un impact bénéfique sur la santé et le psychisme de l'être humain. Il est considéré comme un symbole de beauté, de force vitale et d'éveil des sentiments. Par ailleurs, il existe des expressions évoquant le vert décrivent l'épanouissement de la sensation visuelle comme dans "xeDDer eini-k" pour dire à quelqu'un (regarde la splendide) et aussi pour "ein-u xeDra" ou "qelb-u xDer" pour identifier quelqu'un qui est fervent et qui aime la vie. En ce qui concerne la compatibilité sémantique entre l'expression référentielle et l'expression prédicative, ces deux énoncés montrent qu'il y a une relation d'attribution ou de prédication entre les entités "ein-u" (son œil) et "qelb-u" (son cœur) et respectivement les deux propriétés "xeDra" (verte) et "xDer" (vert). Certes l'œil valide la propriété d'être vert, c'est-à-dire que l'attribution de la couleur verte à ce référent est sémantiquement acceptable, mais naturellement l'assignation de la propriété vert est incompatible avec l'entité cœur. Néanmoins, sa présence au niveau de l'usage est garantie par le biais de la symbolisation, phénomène de transfert de sens souvent fréquenté dans les genres de tradition orale. -Il en est ainsi pour les expressions citées supra "qelb-u byeD"

(son cœur est blanc) et "qelb-u khel" (son cœur est noir) entérinées par le langage quotidien. Ces expressions trouvent, entre autres, leur légitimité du fait que, la couleur verte, symbole d'espoir et de désir éternel, agit positivement sur le cœur et la vision.

6-LE JAUNE

Dans les proverbes marocains, le jaune se présente comme un équivalent de la pâleur et de la faiblesse physique comme on le note dans le proverbe ci-dessous :

17- mnin wežh-k Sfer w hwayž-k qSar laš tehder ? bqa f d-dar !

Puisque ton visage est pâle et que tes vêtements sont courts, pourquoi tu es

présent ? Reste à la maison.

Ce proverbe se dit de quelqu'un qui n'est pas présentable dans un contexte particulier. La couleur jaune est attribuée au visage pour désigner le mauvais état de la personne. Un visage pâle est, notamment, un visage de mauvaise mine. Dans les expressions figées, la couleur jaune est employée comme propriété du sourire, on dit "D-Dehka S-Sefra" (le rire jaune) pour parler d'un « rire forcé qui dissimule mal le dépit ou la gêne » selon le petit Robert (1989, p. 1043) et qui montre le comportement hypocrite de la personne. L'origine de cette symbolique réside dans le fait que le jaune est une couleur qui est associée par extension à la maladie et à l'incapacité physique. En fait, ce que nous en déduisons, c'est que, si la couleur jaune est le signe d'un visage malade (comme s'est noté dans le proverbe (17)), elle peut être une propriété du sourire produit par les lèvres qui en font partie, en conséquence, il y a transfert de sens par métonymie dans sa réalisation la plus courante : la partie pour le tout. Le corpus soumis à l'analyse, nous présente un proverbe qui rassemble le jaune, le blanc et le rouge sous forme de qualificatifs de femmes, et ce pour montrer la valeur de chacune des couleurs par rapport à l'autre, on dit alors :

18- S-Sefra ila bğat-k la tebgi-ha

buSeffir ila Taħ f əla l-beqra ka-ySeffi-ha,

w l-biDa ila bğat-k la tebgi-ha, ž-žir ia Taħf l-ein ka-yeemi-ha

amma l-hemra⁷ ila bğat-k bgi-ha l-esel ila Taħ f l-ein ka-ySeffi-ha

La jaune, si elle t'aime ne l'aime pas, car la jaunisse tue la vache et la blanche, si

elle t'aime ne l'aime pas non plus, parce que la chaux rend l'œil aveugle, alors que si

la brune t'aime il faut l'aimer car elle est comme le miel qui purifie l'œil.

Ce proverbe, qui se dit dans la région de Béni Mellal, se

⁷ Dans la région de Béni Mellal on utilise l-hemra au lieu de s-semra (la femme brune) et l'origine du mot vient de hemrawi ou hemrani pour désigner le brun

présente comme un conseil pour un homme à propos de ses relations avec les femmes. Nous remarquons que les couleurs jaune et blanche sont désapprouvées ; le jaune est lié à des maladies et la couleur blanche, qui est préférée dans d'autres régions du Maroc, n'a pas de valeur du fait qu'elle est comparée à la chaux comme produit dangereux au moment de son usage. Tandis qu'il faut aimer la femme brune, vu qu'elle ressemble au miel qui purifie l'œil de toutes maladies.

CONCLUSION

Les proverbes reflètent notre mode de vie, nos pensées, nos émotions, c'est aussi, selon Bologne « collectivement notre langue »⁸, une langue qui serait avant tout un moyen de communication soumis à la convention socioculturelle qui adjuge l'emploi et l'utilisation de tel mot. La couleur dans le proverbe cesse de référer à son état naturel pour embrasser d'autres connotations puisées au cœur des représentations culturelles et théologiques.

En définitive, à travers cette approche descriptive, nous pouvons dire, d'abord, que la couleur dans les proverbes véhicule autant de valeurs que de représentations, car, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, sa perception se différencie d'une culture à une autre et même des distinctions s'imposent à l'intérieur d'une même culture. En plus, le rapprochement linguistique des propriétés et des entités se fait, généralement, par le truchement des outils de transfert de sens et en particulier la symbolisation.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBARA, R., Prédicats et prédication dans les proverbes en arabe marocain, Thèse de doctorat, n.p, Faculté de Lettres, Dhar El Mehraz, Fès, 2000.
- BARBARA, R., « Représentation et imaginaire du corps dans les proverbes arabes marocains », *Approches*, Revue des sciences humaines, Etudes francophones et méditerranéennes, n° 9, Faculté des Lettres Dhar El Mehraz, Fès, 2012.
- BOLOGNE, J.Cl., *Voyage autour de ma langue*, Les Belles Lettres, 2001.
- CAZENAVE, M., *Encyclopédie des symboles*, Paris, livre de poche, 1996
- CHEVALIER, J., et GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- CHMAOU, M., *mia wa alf matal mina l-amtal l-megribiyya*, Rabat, Al Maarif Al Jadida, 1ère, 2ème et 3ème series, 1984, 1986, 1991.
- El ATTAR, B., *les proverbes marocains*, Casablanca, Najah El Jadida, 1992.
- GALISSON, R., *De la langue à la culture par les mots*, Paris, CLE International, 1991.
- IDRISSI AYDI, O., *La construction du sens parémique : Référence, prédication et symbolique*, Thèse de

⁸ BOLOGNE, J.Cl., *Voyage autour de ma langue*, Les Belles Lettres, 2001, p. 9

Doctorat, FLSH, Dhar El Mehraz, Fès, 2003.

LE GUERN, M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, PUF, 1974.

QUITOUT, M., *Proverbes du Maroc : études parémiologiques*, Toulouse, Etudes universitaires du Sud, 1995.

ROBERT, P., *Le petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1988.

SABIA, A., «Le syntagme nominal arabe en construction qualitative» *Des noms et des noms*, Publication de la faculté des lettres d'Oujda, n° 26, Série : Etudes et séminaires, n°9, 1999.

SABIA, A., NAJJI, M., *Dictionnaire arabe-français de langue et de cultures marocaines (Maroc Oriental)*, Publication de la Faculté des Lettres n°32, Oujda, 2000.

TAMBA-MECS, I., *le sens figuré*, Paris, PUF.

TAIFI, M., «Etude sémantique comparative du terme «cœur» en arabe dialectal (qelb) et en berbère (ull)», *Linguistique comparées et langues au Maroc*, n° 51, Publication de la Faculté des Lettres de Rabat, 1996.

TAIFI, M., *Sémantique linguistique référence, prédication et modalité*, publication de l'UFR : Sciences du langage, FLSH, Dhar El Mehraz, Fès, 2000.

TAIFI, M., «La parole proverbiale : notion universelle et forme différentielle», *À la croisée des proverbes*, Publication de la Faculté des Lettres n°50, Série : Etudes et Séminaires n°14, Oujda, 2001.

Williams, G., *La linguistique de corpus*, Rennes, PUR, 2005.

YOUSSI, A., *Grammaire et lexique de l'arabe marocain moderne*, Casablanca, Wallada, 1992.

Article-Rahma (la couleur et ses rep ... ns les proverbes marocains) A.J.docx

Affichage de Article-Rahma (la couleur et ses représentations symboliques dans les proverbes marocains) A.J.docx en cours...

Conte entre Renouveau et Recréation au Maroc

Ouafae Nciri & Mohamed Bahi

ASSOCIATION OCADD BENI-MELLAL, MAROC

SOMMAIRE

- 75 Essai de définition
- 76 Aperçu historique
- 76 Origines et débuts du conte
- 76 Le conte en occident
- 77 Le conte dans la littérature arabo-musulmane
- 78 Le conte au Maroc entre récréation et renouveau
- 79 Renouveau du conte ou phénomène de surface
- 80 Bibliographie

Transmis autrefois par des conteurs dans les halqas ou par des personnes âgées dans le cercle familial, le conte populaire marocain constituait un élément vital du patrimoine immatériel. S'il continue de revivre aujourd'hui, c'est en suivant de nouveaux itinéraires, en empruntant d'autres chemins. Des artistes, des chercheurs, des universitaires, des romanciers, des nouvellistes ont ouvert et relu les registres du patrimoine en explorant, analysant, jouant et récréant le conte. La télévision, le cinéma, le théâtre, les maisons d'édition se sont, à leur tour, appropriés le conte en mettant en scène, en éditant en publiant et en diffusant cet art de la tradition orale. De même, les instituts culturels, des associations, des ateliers dans les facultés organisent périodiquement des événements célébrant le conte. Il s'agit alors de se poser la question de savoir où en est le conte aujourd'hui. S'il commence à mieux se porter, à revivre, de quelle manière se font ce renouveau et cette récréation? Cet intérêt pour le conte est-il suffisant pour sauver de l'oubli cet art majeur et en garantir la pérennité ?

ESSAI DE DÉFINITION

Il est difficile de définir le conte tant ses origines sont lointaines. Son champ lexical vaste et les concepts qui lui sont associés nombreux. Le verbe « conter » viendrait de l'ancien français « compter » du latin « computare » ; calculer, compter, prendre en compte, énumérer ; d'où par glissement de sens le verbe conter. D'ailleurs le terme « comptine » rappelle par son orthographe que le verbe compter (calculer) et conter (raconter/narrer) appartiennent à la même famille. Pendant longtemps, calcul et narration ne s'opposaient pas et ce n'est que plus tard que le mot conter a pris le sens d'énumérer des faits, de relater les événements d'une histoire.

Le conte - le terme est apparu entre 1100 (Lexis) et 1190 (Petit Robert)- est une narration ayant pour sujet des récits imaginaires ou fantastiques. Il s'inscrit dans le vaste champ de la littérature orale. Le conte, s'il est un récit hérité de la tradition, ne se transmet pas de façon immuable. Le conteur puise dans un répertoire connu depuis longtemps la trame de son récit et lui imprime sa marque propre qui se conçoit en fonction de l'heure, du lieu, du public et du talent du conteur. Le conte est donc le fruit d'une création anonyme (généralement pas d'auteur connu) et celle d'un conteur qui actualise le récit. Le conte participe ainsi de ce que Arnold Van Gennep appelle la « littérature mouvante¹ » Mais le conte n'est pas que cela ; Christophe Carlier écrit, lui, dans son livre : *Clefs des contes* : « Comme tout genre littéraire, le conte est bien plus que sa définition. C'est une forme ouverte à d'innombrables métamorphoses. Pour cerner ce qui le caractérise, il faut donc aller plus loin et dépasser la simplicité factice des définitions². »

A partir du terme « conte », d'autres mots sont forgés tels que « contage », « conterie » : contage est à l'origine un terme médical signifiant contagion, contamination, transmission d'un virus. Tout porte à croire que l'idée de transmission (ici un savoir, un message, une morale) est maintenue. De même, le terme « conterie », terme commercial qui signifie échanges commerciaux, désigne aujourd'hui plutôt la diffusion de la parole, des séances de contes, des spectacles, des événements.

Par ailleurs, nous retrouvons le terme conte chez les théoriciens, chercheurs et spécialistes, associé à des concepts, des outils conceptuels : écotype, conte-type, anti-conte. Le concept d'écotype inventé en 1927 par Carl Wilhelm Von Sydow, grand folkloriste qui a passé la moitié de sa vie à étudier les processus de diffusion des mythes et des contes populaires : « Cela veut dire que parmi les types de contes qui se ressemblent, il y a des variations systématiques liées à des aires culturelles. ». Autrement dit, c'est : « une variation culturelle systématique, qui s'applique en l'occurrence à un même schéma narratif et le modifie³. » De même, le conte ne peut être conçu comme un ensemble clos, isolé, mais s'inscrit au contraire dans un vaste réseau de correspondances. Nicole Belmont définit la notion du conte-type « comme un espace narratif, à l'intérieur duquel les conteurs jouissaient d'une certaine liberté de vagabondage : liberté cependant surveillée, sous peine de voir disparaître cette réalisation particulière, trop éloignée du modèle intégré par la communauté. Espace narratif, le conte type est aussi un espace sémantique. Chacun pose les données d'un problème, en rapport avec le passage de l'enfance à l'âge adulte, la constitution de l'identité, ses accidents, ses avatars⁴. » Enfin, que

1 Arnold Van Gennep cité par Thierry Goguel d'Allondans in Rites de passage, rites d'initiation: lecture d'Arnold van, Les presses de l' université de Laval, 2002, p.20.

2 Christophe Carlier, Les clefs du conte, Editions Ellipses, 1998, p11.

3 Carl Wilhelm Von Sydow, Les grands mythes Les Grands Dossiers, Sciences humaines, les grands mythes, décembre 2014. N°37, p7-8.

4 Belmont Nicole, Poétique du conte, Gallimard, 1999, p17.

signifie l'anti-conte ? Selon Muriel Bloch que l'on a interrogée sur la signification du concept, c'est : « un conte détourné. C'est un jeu avec le sens du conte, tout se passe comme si un conte en cachait un autre, comme si l'on détruisait le conte initial (connu du public) au profit d'une réécriture, une parodie, par exemple. »

On ne peut définir le conte sans s'interroger sur son histoire, sa genèse. D'où vient-il ? Pourquoi raconte-t-on des contes

APERÇU HISTORIQUE

ORIGINES ET DÉBUTS DU CONTE

Vladimir Propp avance que le conte merveilleux trouve ses origines dans les rites accomplis pour conjurer les forces naturelles. Ces rites sont transposés dans le conte. Avec la perfection des moyens de lutte contre ces forces, les rites n'ont pas disparu, mais reçoivent une autre signification dans le conte. Vladimir Propp précise que l'unité de composition du conte ne réside pas dans le psychisme humain mais dans la réalité historique du passé. Ce qui, à présent, se raconte à l'initié, était autrefois agi, joué ou représenté. Le rite disparaît, alors que la conception continue à se développer, à se modifier. Pour lui, le conte est une production préhistorique antérieure à la division des sociétés en classes. Privés du régime social qui les a engendrés, les contes deviennent des récits purement esthétiques⁵.

L'histoire du conte nous apprend aussi que les premières traces connues des contes remontent au 13^e siècle avant J.C. Le conte des « Deux frères », récit égyptien écrit sur papyrus répertorié dans la typologie d'Arne et Thompson (conte AT303). La plus ancienne trace écrite de récit oral connu est l'épopée de Gilgamesh rédigée dans la Babylone des 18 et 17 siècles avant J.C, écrit figé dans l'écrit et qui signe l'acte de naissance dans la littérature.

LE CONTE EN OCCIDENT

Le moyen-âge puis la renaissance ont connu le début de la réécriture de l'oralité avec G.Boccace, Giovanni Francesco Straparole et Giambattista Basile. Ce dernier a fortement inspiré Charles Perrault, et plus tard les frères Grimm.

Mais c'est le 17^e siècle qui va offrir ses lettres de noblesses au conte : en 1690, Madame d'Aulnoy a inséré le conte *L'île de la félicité* dans son roman *Histoire d'hypolite, comte de Douglas*⁶. C'est la date de naissance proprement dite du conte de fée en Occident.

Au 18^e siècle, en Europe, on découvre grâce à la traduction, *Les Mille et Une Nuits* par Antoine Galland (1704-1717). Au 19^e siècle, on assiste à un début de travail scientifique, grâce aux frères Grimm : collecte des contes, réécriture assez fidèle (on conserve la 5 Vladimir Propp, Racines historiques du conte merveilleux, Editions Gallimard, 1946 (voir introduction et conclusion)

6 Jean Paul Sermain, Le Conte de fées du classicisme aux Lumières, Desjonquères, Paris, 2005.

structure de conte populaire). Antti Aarne et Stith Thompson procèdent à une classification des contes. Ces deux derniers ont rendu possible les monographies des contes par la comparaison de toutes les variantes et l'établissement de catalogues nationaux. Le travail se poursuit avec Paul Delarue, Geneviève Massignon et Marie Luise Ténèze. Claude Brémont retrace l'évolution historique du conte en écrivant :

« Le XIX siècle a pensé le problème du conte dans une perspective essentiellement historique [...] On peut considérer que cette période débute avec les collectes, et commentaire des frères Grimm, vers 1800, qu'elle est au zénith avec la parution, en 1910, du catalogue international des contes types d'Arne, et que le bilan, proche du déclin, sonne avec l'élaboration, entre 1932 et 1936, du Motif-Index de Stith Thompson[...] La naissance de l'ethnologie, dès la seconde moitié du XIX siècle, la révolution psychanalytique, dans la première moitié du XX siècle, l'avènement du structuralisme, dans la seconde moitié, ont progressivement entraîné un renversement de la perspective : le pôle pertinent n'y est plus le conte, saisi dans son devenir historique et sa diffusion géographique, mais le groupe social, le moi conscient ou inconscient, le système sémiotique qui fournit une structure au récit d'accueil et lui confère une raison d'être⁷. »

Depuis 1970 et jusqu'à nos jours, nous assistons à un renouveau du conte en tant qu'art du spectacle. Ce mouvement mené entre autres par Bruno de la Salle s'approprie le résultat des recherches ethnographiques en matière de contes pour rénover l'art de raconter des histoires. Le conte a aussi interpellé et suscité l'intérêt des chercheurs de tout bord.

LE CONTE DANS LA LITTÉRATURE ARABO-MUSULMANE

L'Orient et le bassin méditerranéen ont été toujours un grand réservoir de l'oralité. Abdelwahab Bouhdiba dans une étude sur le conte, intitulée *L'Imaginaire Maghrébin, étude de dix contes pour enfants*, cite à ce propos Aly Mazahéri : « Nulle civilisation n'a cultivé avec plus de passion que les musulmans du Moyen-âge l'art de conter et de rapporter des anecdotes⁸. » A. Bouhdiba, après Charles Pellet qui a tenté de clarifier les rapports entre *maqama* (séance) et *hikaya*, étudie la distinction entre *la nadira*, *la hikaya*, *la quissa* *la khurafa*. Pour lui *la hikaya* dérive du mot arabe qui veut dire tissage, broderie et par extension « tissu narratif⁹. »

A. Bouhdiba en essayant de percer le sens de *Khurafa*, fait le lien avec le substantif arabe « *Kharif* » qui signifie « Automne » : « Les longues veillées arrivent, il faut bien les meubler. Creux sont les jours et les travaux n'épuisent pas toujours le temps familial¹⁰. » Un autre écrivain

7 Claude Brémont, « Avant-propos », in *Communication, Les Avatars du conte*, 1984, N° 39, p.3.

8 Abdelwahab Bouhdiba, *L'Imaginaire Maghrébin, étude de dix contes pour enfants*, Editions Cérès, 1994, p.7

9 Ibid, p.7

10 Ibid, p.17

Mohamed Âajina dans son livre en arabe *Encyclopédie des mythes arabes* écrit que « la *Khourafa* » dérive des trois lettres (Kh, R, F) et signifie corruption de l'esprit, et que *Khourafa* est un nom propre qui renvoie à un homme de la tribu Bani Ôudra ou de la tribu Jahina ; enlevé par Les djinns, il raconte à son retour dans sa communauté ce qu'il a vu, mais personne ne le croit. Par ailleurs, Mohamed Âajina rapporte que le prophète Mohamed avait demandé à Aïcha, son épouse, de lui raconter des choses, elle lui répondit : « Que veux-tu que je te raconte, des radotages de *Khourafa* ?¹¹. Ce même auteur rapporte un vers où le personnage de *Khourafa* est cité :

حياة ثم موت ثم حشر
حديث خرافة يا أم عمرو
 Vie, puis mort, puis résurrection

Radotage de *Khourafa*, O mère d'Âmro¹²

Comme nous pouvons le constater, le conte était lié dans l'imaginaire arabo-musulman au délire, à la fantaisie, à l'imagination débridée, voire à la futilité.

Les Mille et Une Nuits (traduit entre 1704 et 1717 par Antoine Galland), *les maqamat* (de Badiâ Zaman El Hamadani et de celles de Al-Harir), *les Fables* (de Bidpai, traduite du persan en arabe, sous le nom de Kalila et Dimna, par Ibn al-Muqaffa, vers 750), *Les livres des animaux* (d'al-Jahiz, vers 847), constituent les grands récits de la littérature arabe classique orale, et écrite. La première trace des Nuits Des Mille et Une Nuits remonte selon Eric Biétry-Rivierre à 879. Le manuscrit est conservé à l'Oriental institute de l'université de Chicago¹³.

Mais ce n'est qu'après la traduction des *Mille et Une Nuits* que le monde arabo-musulman, connu surtout pour son intérêt pour la poésie, découvre la richesse narrative de ses propres contes. Abdelfattah Kilito note avec humour dans *Les Arabes et l'art du récit* : « Ironie du sort : les Arabes estimaient être les maîtres du poème, les voilà élevés à leur insu au rang de meilleurs conteurs du monde¹⁴. »

Les chercheurs occidentaux établissent un rapport étroit entre mythe et conte : Claude Lévy Strauss voit dans le conte un mythe en miniature. Pour Vladimir Propp : « le mythe serait l'une des origines possible du conte¹⁵. » Greimas considère certains contes comme des mythes dégradés¹⁶. Georges Dumézil ne fait pas de distinction entre les deux. Dans le monde arabo-musulman, on a séparé très tôt mythe et conte. Le chercheur marocain El Mostafa Chadli justifie ce clivage par l'avènement de l'islam d'abord en Egypte, puis dans les pays du

11 Mohamed Âajina, *Encyclopédie des mythes arabes* (livre en arabe), Dar Al Farabi, 2005, p.22.

12 Ibid

13 Eric Biétry-Rivierre, « L'aventure du texte », *L'Orient fabuleux des mille et une nuits*, in *Le Figaroscope*, 28 novembre 2012, p.2.

14 Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l'art du récit*, Editions Sindbad, 2009, p.12.

15 Vladimir Propp, *Racines historiques du conte merveilleux*, op.cit., p.27.

16 cité par Belmont Nicole, *Poétique du conte*, op.cit., p.35.

Maghreb¹⁷. Dans *l'Imaginaire maghrébin*, Abewahab Bouhdiba confirme cette thèse :

« Exclue de la belle et noble langue [...] celle du coran [...] les contes n'en ont été que plus à même de coller à la culture du peuple. Jugés, à cause même de leur caractère populaire, indignes d'être exprimés dans la langue liturgique et sacrée, ils ont été littéralement refoulés. Voilà qui est significatif. Car ce refoulé s'avère à l'analyse ô combien expressif. Il rend et dit à sa manière tout ce qu'un groupe estime consciemment n'être que futilité dérisoire ou fanfreluche farfelue. On n'en mesure pas moins combien ils constituent la trame même de la vie. Refoulés hors du champ de la conscience intellectuelle et même hardiment intellectualiste, nos contes n'en ont pas suivi une existence propre. Leur statut amoindri les a finalement servis. Loin de se figer en formules pieuses et définitives, en textes-modèles pour élèves-modèles, propres à exciter la verve de professeurs-modèles, ils disent une vivacité millénaire mais renouvelée et témoigne d'une force populaire exemplairement créatrice¹⁸. »

LE CONTE AU MAROC ENTRE RECRÉATION ET RENOUVEAU

Au Maghreb, des chercheurs occidentaux sur la culture amazighe ont collecté des contes et procédé à leur classement : merveilleux, satiriques, moralisateurs. René Basset (*Contes populaires berbères*, 1887), Hans Stumme (*Chants des Bédouins de Tripoli et de la Tunisie*, 1894), Arsène Roux (*Récits, contes et légendes en Tachelhit*, 1942), Emile Laoust (*Contes berbères du Maroc* 1949), Doctoresse Légey (*Contes et légendes du Maroc*, 1926).

C'est au cours des années 70-80 que le conte entre, de manière effective, dans les universités et devient un objet de recherche avec des penseurs et universitaires comme Abdellah Bounfour, Ahmed Boukous, El Mostafa Chadli, Khadija Mouhssine, Abdelfatah Kilito, Miloud Taïfi, Ali Sabiâ, Abdellah Hammouti, Abdelkader Bezzazi. Le conte populaire en arabe a été aussi exploré et étudié par des chercheurs comme Malika Assimi qui a consacré sa thèse, soutenue en 1986-1987, au « conte populaire de Marrakech »

Sur le plan académique, c'est à la faculté à Rabat qu'est née une véritable recherche sur le conte. Abdelfatah Kilito et El Mostafa Chadli ont largement développé l'analyse dans ce domaine. Le premier a mené une réflexion sur les *Mille et Une Nuits* et les arts du récit chez les arabes. Le second, linguiste, est un spécialiste du conte. Ses travaux portent sur le conte merveilleux marocain et l'oralité dans le pourtour méditerranéen en particulier

Depuis les années 90-2000, un véritable intérêt pour le conte et la tradition orale est apparu dans les universités

¹⁷ Chadli EL Mostafa, le conte oral au Maroc et dans le pourtour méditerranéen, p.67.

¹⁸ Abewahab Bouhdiba, *L'Imaginaire Maghrébin*, étude de dix contes pour enfants, op.cit, p.18.

marocaines : des thèses, des mémoires sont consacrés au conte. De même des ateliers de conte sont créés dans différentes Faculté des Lettres : Oujda (Abdellah Hammouti), Kenitra (Leila Massoudi ; Khnata Lahrichi), Agadir (Najima Taytay), Mohamadia (Sadi Aziz), de Fès (Khadija Hassala), Beni-Mellal (Fatima Zahra Salih, Mohamed Bahi). L'expérience de cette dernière faculté est édifiante à bien des égards. En effet dès 2002 le festival des 1001 contes est tenu et le travail s'est poursuivi grâce à l'association Ocadd (oralité, conte pour l'amitié, le dialogue et le développement) dont le travail dans ce domaine est remarquable (collecte, formation, recherche). Le Centre des arts de la parole de Beni-Mellal a organisé des festivals consacrés au conte (2008-2010-2012) ; avec la présence des conteurs de renommée internationale dans ces deux expériences (Muriel Bloch, Jihad darwiche, Mohamed Bariz, Hamadi, Ômar Douâmi...). A Zagora, le Festival international du conte, sous la direction Abdelaziz Errachidi, est à sa quatrième édition (2013-2016). Des pôles de réflexion et de recherche sont spontanément nés à Oujda, à Fès, Kénitra, Rabat, Agadir, Marrakech.

C'est dans cette mouvance que l'académie du Royaume a organisé en 2005 un colloque sur le conte auquel ont été invités tous les chercheurs marocains travaillant sur le conte. L'IRCAM (L'Institut royal pour la culture amazighe), de son côté, s'est efforcé depuis sa création de collecter, d'archiver et de publier des contes amazighs.

Des associations participent de cette renaissance. Shehrazade, menée par Latéfa L'Iraqi, œuvre aussi pour la sauvegarde, la sensibilisation, la collecte, le contage dans les écoles et les prisons de Casablanca. L'association OCADD travaille dans le même esprit : collecte des contes, organisation de festivals et caravanes du conte, productions de supports didactiques basés sur le conte, et ce, dans le cadre d'un partenariat avec des organismes nationaux ou étrangers. Un projet qui s'articule autour du conte a été réalisé dans le cadre d'un partenariat avec l'agence hydraulique du bassin Oum Errabiâ : il avait pour objectif la sensibilisation des élèves au problème de l'eau à travers le conte. Avec le conseil général de l'Isère, ladite association a organisé un concours littéraire autour du conte impliquant les élèves de Grésivaudan et ceux de Beni-Mellal. Un autre projet sur la collecte et l'enregistrement des contes marocains et leur expérimentation didactique en classe a été réalisé en collaboration avec l'association parisienne « Deci-dela » Ce projet a été couronné par la production d'un livre/DVD : *Le Garçon aux grandes oreilles*, (Editions Les barques 2012.).

Par ailleurs, à Rabat, le festival de Témara, dédié au conte se tient chaque année. Dans la même ville, Une maison du conte animée par Amale Khizioua est créée. Dans les espaces publics (instituts, maison de la culture, bibliothèques, villas des arts), des conteurs sont régulièrement invités, des ateliers y sont animés. Dans la sphère littéraire, on assiste à un véritable engouement littéraire pour le conte. Des auteurs confirmés s'y mettent : Abdellatif Lâabi, Jocelyne Lâabi, Habib Mazini, Abdelhak Serhane. Tahar Ben Jelloun, dans *Mes*

contes de Perrault, s'exprime à ce sujet et justifie le choix du conte pour transmettre un message à ses lecteurs :

« J'ai pris la liberté d'orientaliser [les] contes, c'est-à-dire d'y mêler des épiques et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires. Et si j'ai choisi de les situer dans des pays arabes et musulmans, c'est aussi parce qu'il est temps de dire ces pays autrement que sous le signe du drame et de la tragédie, autrement que dans un contexte de fanatisme et d'amalgames. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, la critique de la société et la mise à l'index de ses incohérences¹⁹. »

Mourad Alami, universitaire et chercheur marocain vivant en Allemagne, a lui, choisi de remettre à jour les contes des frères Grimm en dialecte marocain (Contes internationaux en arabe dialectal marocain – Darija-2009)

Des maisons d'édition consacrées au conte, et à la littérature de jeunesse en général ont vu le jour : Yanbouâ Al Kitab (dirigée par Amina Alaoui) « travaille à la valorisation du patrimoine culturel marocain à travers les livres », Marsam (dirigée par Rachid Chraïbi), Yomad (dirigée par Nadia Essalmi),

Déjà au cours des années 70, Mohamed Hassan Al Joundi s'est illustré par ses feuilletons « Madinatou Nouhass, Al Azaliya » qui avaient le don de tenir l'auditeur en haleine et de ne le libérer qu'une fois le conte fini. De leur côté, des artistes comme Tayeb Saddiki et Ahmed Tayeb Laâlej ont théâtralisé le conte. Plus tard la télévision inondera les foyers avec des feuilletons consacrés au conte : « Hdidane », « Rammana ou Brtal » avec le succès qu'on leur connaît. L'émission « la halqa » passée sur la chaîne Midi1.TV a permis au public de (re)découvrir le conte et les conteurs de différentes villes et contrées marocaines. De plus, une importante production cinématographique amazighe s'est développée dans la région de Souss, essentiellement œuvres d'amateurs. Ce cinéma qui revisite, entre autres, le conte est très prisé par le public.

Sur la toile le conte - en arabe, amazigh, français - est vivant à travers des sites qui lui sont dédiés : e-taqafa, Baba Achour, la maison des contes, Ocadd.... Le cinéma met en scène des contes populaires : *Douïba*, *Kid N'ssa* sont deux exemples. L'Internet est devenu un espace où le conte marocain est largement diffusé (Contes du Maroc - Baba Aichour site de l'enfant marocain, e-taqafa.ma, La Maison du Conte du Maroc, Association Ocadd)

A côté de la place Jamaâ El fna, espace mythique des arts de l'oralité, d'autres lieux renaissent au conte et contage : la place Boujloud à Fès, la place Lahdim à Meknès ... sans compter les cafés cloks (cafés interculturels) où des maîtres conteurs viennent animer des séances de conte au profit de jeunes apprentis et de touristes, animés par des conteurs de renommée.

19 Ben Jelloun Tahar, Mes contes de Perrault, Editions Seuil, 2014, p.11-12.

RENOUVEAU DU CONTE OU PHÉNOMÈNE DE SURFACE

L'effervescence que vit le conte au Maroc connaît toutefois certaines limites. Les recherches liées au conte sont en général le fruit d'un effort individuel, d'un chercheur universitaire, d'un étudiant, d'un écrivain et non d'un groupe ou d'un collectif de chercheurs, d'enquêteurs, encore moins d'une politique officielle pour recenser ce patrimoine oral.

L'intérêt des chercheurs est souvent sous-tendu par les nécessités de l'analyse : quelques contes suffisent à développer tel ou tel aspect de l'étude. Aucun recensement, aucune collecte exhaustive n'ont été entrepris à ce jour. Donc, un recensement du conte marocain de façon méthodique et systématique reste à faire. Les mémoires de fin d'étude des étudiants sont souvent mal classés, sinon non classés, voire détruits. Aucun recensement des contes qui y figurent n'est entrepris. La fiabilité des contes collectés par des étudiants souvent avec des moyens rudimentaires n'est pas assurée. En outre, la collecte et la publication des contes sont aujourd'hui réalisées, comme sous le protectorat par des chercheurs étrangers. Certes, ce travail louable a pu sauvegarder une très grande partie de cette veine du patrimoine marocain, mais certains aspects culturels ne peuvent pas être traduits et relèverait de la compétence des chercheurs nationaux.

D'autre part, sur le plan universitaire, un réseau entre chercheurs unissant les Facultés des Lettres de Fès, Beni-Mellal, Kenitra, Oujda, Marrakech a été créé à Fès en 2004. Mais cette initiative a été de courte durée. L'absence de coordination des organisateurs d'événements autour du conte et l'inexistence de référentiel permettant de cataloguer les différentes manifestations relatives au conte, le manque de synergie entre les acteurs, tout cela dessert et fragilise le conte. Cette fragilité est vécue ailleurs. Il s'agit dès lors d'être vigilant pour éviter certains écueils que signalent aussi bien Olivier Poubelle que Nacer Khémir. Le premier écrit à ce propos :

Le renouveau du conte est très fragile car il est dû pour une bonne part à une forte demande, ce qui fait que beaucoup s'y sont engouffrés sans qu'il y ait foisonnement de créativité [...] Le conte est devenu un outil, maintenant il faut le faire reconnaître comme une pratique artistique [...] Nacer Khémir renchérit [...] il y a ceux qui se servent du conte et ceux qui le servent. La première catégorie est la plus nombreuse²⁰.

Où trouver le conte aujourd'hui ? Cette question ne se posait pas il y a un siècle, car le conte qui avait une fonction sociale répondait à un besoin. C'est grâce à lui que l'enfant entrait dans la collectivité. Aujourd'hui, la famille traditionnelle a cédé la place à la famille nucléaire. Celle-ci offre plus d'espace au conte et à la transmission. Aujourd'hui, le conte s'est déplacé de son

20 Poubelle Olivier et Nacer Khémir, « Le Renouveau du conte », Dossier coordonné par Macha Séry, In Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation, juin 1994, p.57-58.

milieu naturel, qu'incarnaient la famille traditionnelle, les places publiques et les campagnes aussi bien arabophones qu'amazighophones, vers la ville.

Après s'être coupé de ses racines naturelles -famille traditionnelle, médina, monde rural -, le conte renaît, mais ailleurs, à l'université. Le conte, comme le montre l'évolution historique, est devenu, un objet de recherche scientifique et d'animation culturelle. Très longtemps, la collecte, aussi bien sous le protectorat que de nos jours, a été l'œuvre des chercheurs occidentaux et a bien servi la recherche. Certes, le conte connaît au Maroc un renouveau grâce à des structures qui se mettent en place – ateliers du conte, festivals, création et recréation des espaces de contage -places publiques, cafés klok, villas des arts. Les nouvelles technologies d'information et de communication, la littérature, et l'édition de la bande dessinée encore à ses débuts ont permis au conte de rejaillir sous des formes nouvelles. Une recréation permanente et un renouveau du conte s'associent désormais. Néanmoins, ce foisonnement est entravé par certaines contraintes : la collecte toujours faible, des traductions peu fiables en l'absence d'une équipe de spécialistes. Au cinéma la mise en scène des contes, grossière et sans nuance, vise la spectacularité et l'audience. De surcroît, certains films reproduisent des représentations négatives (misogynes, racistes...).

Mais surtout, l'absence d'une politique culturelle en la matière de la part des instances culturelles, freine l'élan que connaît le conte au Maroc depuis presque quelques décennies. D'où la question : s'agit-il d'un renouveau profond ou plutôt d'un phénomène de surface?

BIBLIOGRAPHIE

- Âajina Mohamed, *Encyclopédie des mythes arabes* (livre en arabe), Dar Al Farabi, 2005.
- Belmont Nicole, *Poétique du conte*, Gallimard, 1999.
- Biétry-Rivierre Eric, le Figaroscope, L'aventure du texte, L'Orient fabuleux des mille et une nuits, 28 novembre 2012.
- Bouhdib Abdelwahab a, *L'Imaginaire Maghrébin, étude de dix contes pour enfants*, Editions Cérès, 1994.
- Brémond Claude, Avant-propos, in *Communication, Les Avatars du conte*, 1984, N° 39.
- Carlier Christophe, *Les clefs du conte*, Editions Ellipses, 1998.
- Chadli EL Mostafa, *le conte oral au Maroc et dans le pourtour méditerranéen*. (version arabe)
- Kilito Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit*, Editions Sindbad, 2009.
- Propp Vladimir, *Racines historiques du conte merveilleux*, Editions Gallimard, 1946.
- Sermain Jean Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Desjonquères, Paris 2005.
- Séry Macha « Le Renouveau du conte », in *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, juin 1994, p.57-58.
- Van Gennep Arnold cité par Thierry Goguel d'Allondans in *Rites de passage, rites d'initiation: lecture d'Arnold van*, Les presses de l'université de Laval, 2002.
- Carl Wilhelm Von Sydow, Les grands mythes *Les Grands Dossiers, Sciences humaines, les grands mythes*, décembre 2014. N°37.

Le conte, outil pédagogique dans un contexte plurilingue : Enseignements d'une expérience menée dans quelques Écoles

Khadija Hassala

FLSH-DM Fès

SOMMAIRE

81	Introduction
82	Définitions
82	Le conte et la didactique
82	Démarche
82	Déroulement
82	A la maternelle
83	Le conte à l'école primaire
83	A Bhalil
84	A Taounate
85	Enseignements
85	Conclusion
86	Bibliographie

INTRODUCTION

L'objet de cet article est de mener une réflexion sur l'utilisation du conte comme support dans l'enseignement du français en tant que langue étrangère dans un contexte multilingue. La question à laquelle il répond plus particulièrement est la suivante : Que peut apporter le conte dans l'apprentissage de la langue française à des élèves marocains dans un contexte non francophone ? Il s'agit de partager les enseignements tirés d'une expérience pratique de l'usage du conte populaire raconté dans la langue maternelle des élèves comme outil didactique pour améliorer l'apprentissage du français.

La réflexion que nous avons menée pour répondre à cette question est de nature expérimentale. Confrontée aux difficultés éprouvées par les enseignants et par les élèves dans l'enseignement et l'apprentissage du français, nous avons cherché et expérimenté une solution basée sur l'usage du conte. Nous avons donc expérimenté quelques stratégies d'exploitation du conte populaire en langues maternelles (la darija et l'amazigh) dans l'apprentissage d'une langue étrangère, en l'occurrence le français.

Dans un contexte plurilingue comme le nôtre où les « professionnels » se plaignent du fait que les élèves ont beaucoup de mal à apprendre et à maîtriser le français, ne serait-il pas pertinent de prendre appui sur la langue maternelle dans le cas présent la darija ou l'amazighe pour apprendre le français ? Tel était notre postulat de départ. Notre expérience est ainsi partie de l'hypothèse que le conte peut servir d'outil pour faciliter l'acquisition de la langue française.

Cette hypothèse a été testée dans trois contextes différents, avec trois catégories d'élèves ; ceux de la

maternelle (3-5 ans) dans le contexte d'une grande ville, Fès ; ceux du primaire (de 10-12 ans) et ceux du collège (12- 15 ans) dans le contexte rural, respectivement à Bhalil (province de Sefrou, Région de Fès-Méknès) et à Taounate (Province de Taounate, Région de Fès-Méknès).

DÉFINITIONS

Sans faire l'étal des définitions du conte, nous retiendrons que c'est un récit simple, court, imaginaire et merveilleux. Il se distingue de la légende qui prend appui sur l'Histoire et de la fable où la morale est explicite. Le fait qu'il soit simple permet à l'élève de développer certaines compétences langagières à savoir comprendre et re-produire, par le biais d'une expression, à la fois orale et écrite. La faculté de compréhension (Popet et Herman-Bredel 2002) fait appel elle-même à d'autres capacités telles que l'interrogation, l'anticipation, la mémorisation et la comparaison.

LE CONTE ET LA DIDACTIQUE

D'un point de vue didactique, nous estimons que l'acte de l'apprentissage doit intégrer l'apprenant et faire de lui un acteur au centre de cet apprentissage. Pour donner à cette opération le maximum de chances de réussite, il faut qu'il y soit partie prenante. Partant de ce postulat, nous avons proposé aux enseignants de demander aux élèves de collecter des contes auprès de leurs parents, tâche qu'ils ont exécutée avec ingéniosité. Ces contes feront l'objet d'une exploitation didactique. Ce n'est plus l'enseignant qui «impose» un texte, mais c'est l'élève qui apporte un conte de chez lui, un conte dans sa langue d'origine qu'on va traduire et ensuite exploiter en classe de langue. Cette opération a été menée conjointement par les étudiants de l'atelier «conte et contage» de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université SMBA de Fès, l'association Lamalif pour la promotion du livre dans le rural et les enseignants des écoles concernées.

En tant que chercheur en traditions populaires orales et conteuse, nous allions collecter et raconter des contes dans les écoles. Lors de ces périples, nous avons remarqué que les élèves affichent un intérêt particulier pour le conte.

Au préalable, deux postulats de base retiennent notre attention, le premier est que l'oral est fondamental dans tout apprentissage, mais il demeure, en dépit de cela le parent pauvre de l'enseignement ; le deuxième étant la définition même du conte lequel est une forme simple et courte et adaptable à une situation didactique. Dans tout enseignement, l'enjeu majeur est le langage en tant que véhicule des contenus de tous les apprentissages. Or, le conte de par sa définition contribue à la construction, à l'acquisition et à l'enrichissement du langage. Nous avons choisi aussi ce genre parce qu'il est oral et imaginaire et d'un point de vue didactique, il sert à acquérir des apprentissages variés en langue. Ce côté imaginaire a le mérite d'être source de plaisir pour

les enfants. En effet, comme le souligne pertinemment le spécialiste Thomassaint (1991) : « pour favoriser l'entrée des enfants dans les apprentissages, les activités proposées devraient être source de plaisir ». Nous avons remarqué que le conte exerce effectivement une grande fascination sur les apprenants.

Le point de départ de cette expérience est un constat partagé par une bonne partie des professionnels de l'enseignement, professeurs, chercheurs et responsables pédagogiques : la difficulté de plus en plus grande qu'éprouvent les enfants à apprendre le français. En effet, bien que, dans le milieu urbain, l'enseignement préscolaire soit dispensé quasi exclusivement en français, les élèves ont du mal à progresser dans l'apprentissage de cette langue au primaire comme au secondaire.

DÉMARCHE

Notre démarche s'inspire des travaux de Jorro (2002). Cependant, et bien qu'elle soit classique, elle a dû faire appel à une bonne dose d'innovation et de créativité car nous avons planifié sans être cantonné dans un schéma prescrit, nous avons procédé avec souplesse ce qui a permis aux enfants de la maternelle et aux élèves du primaire et du collège d'être libres et donc plus impliqués et participatifs. Notre objectif était dès le départ de mettre en place une démarche qui part du plaisir partagé au niveau de l'imaginaire pour aboutir à une forme d'expression orale à la maternelle (Fès), et une expression orale et écrite au primaire et au secondaire (rural) produites par les élèves. Pour mesurer la progression des élèves dans l'atteinte de l'objectif visé, nous avons utilisé trois indicateurs :

- la compréhension orale et écrite ;
- l'expression orale et écrite ;
- la production orale et écrite.

DÉROULEMENT

Dans une école privée en milieu urbain (Fès)

A LA MATERNELLE

A la maternelle, où s'est déroulée notre première expérience, nous avons constaté que le conte est fréquemment utilisé comme outil ludique pour divertir les enfants, d'un usage presque « décoratif » selon l'expression d'une enseignante, mais jamais comme moyen d'apprentissage de la langue française.

Nous nous sommes donc posée la question suivante : une utilisation plus poussée, du conte n'améliorerait-elle pas l'apprentissage de la langue française ?

Cette exploitation impliquerait de raconter un conte en langue maternelle (étape à laquelle nous accordons une grande importance, les apprenants aussi), ensuite de proposer toute une série d'activités autour du conte raconté. Pour ce faire, nous avons proposé aux enseignantes de prendre un conte traditionnel oral collecté par un enfant auprès de sa famille et raconté par lui-même dans sa langue d'origine : arabe dialectal

ou amazigh en vue de le réutiliser comme support didactique, c'est à dire comme point de départ pour toutes les autres activités pédagogiques dispensées en langue française ou ayant pour objectif l'apprentissage de cette langue. Après un exercice sommaire de traduction, de la langue d'origine vers le français auquel participent tous les élèves, la maîtresse leur donne la parole dans le but d'évaluer le degré de leur compréhension en les laissant s'exprimer librement, tout en les incitant le plus possible à le faire en français. Le conte sert ainsi de support à un double exercice: un exercice de compréhension orale et un exercice d'expression orale. La phase de l'exécution ou le travail didactique a commencé d'abord par raconter le conte de mémoire par l'enfant et dans la langue maternelle en donnant la consigne aux enfants qu'ils doivent le retenir pour qu'il fasse l'objet, après sa traduction en français, d'une exploitation dans les autres activités notamment en lexique, pré maths, graphisme, développement artistique. Nous avons constaté lors de cette expérience, que les contes racontés dans la langue maternelle sont mieux assimilés et donc plus « faciles » à traduire, ce qui rend l'exploitation didactique ultérieure plus aisée.

Un enfant a raconté le conte intitulé « mrimech » (le nom du chat, héros de l'histoire) en arabe dialectal. Les autres enfants ont fait un essai de traduction en français. Le lendemain, la maîtresse a fait appel, dans un premier temps, à la mémoire des enfants pour qu'ils restituent le conte. Le premier constat est que les enfants se rappellent les séquences qui les avaient émus : le chat à la queue coupée (douleur), la réaction de l'entourage du chat (solidarité) la fille qui pleure car elle a peur d'être punie (violence), le garçon qui aide la fille (soutien, protection et amour). Le deuxième est que cette activité met en œuvre des compétences langagières basées sur la composante verbale et cognitive que mobilisent ces enfants de la maternelle lors de la compréhension et de la production orale, il s'agit de la mémorisation et du classement.

Dans un deuxième temps, pour l'activité pré mathématiques, la maîtresse a demandé aux enfants de citer en français les objets rencontrés dans le conte en les comptant et en montrant les chiffres collés au mur, ensuite les mettre dans l'ordre ; ainsi les enfants ont réussi à produire oralement la suite des objets et des personnages : vieux, vieille, viande, chat, mur, oiseau, arbre, vache, source, cruche et les ont comptés.

Cette activité a fait appel à la capacité de mémorisation que permet le conte grâce à l'énumération qu'offrent les contes randonnées et que les enfants apprécient énormément car dans les phrases simples et répétées il y a un rythme, un souffle et une certaine musicalité qui favorisent la mémorisation.

La planification a posé une autre question de grande importance d'un point de vue didactique : faut-il lire ou raconter le conte ? Nous avons noté que les maîtresses préfèrent lire le conte. Or, Selon B. Bettelheim : « il est préférable de raconter des contes... au lieu de les lire, car cela permet au conteur d'accentuer l'émotion provoquée

par le conte et d'entrer en meilleure communication avec les enfants en se donnant la possibilité de modifier l'histoire selon leurs réactions. ». En effet, l'émotion est un élément qu'il faut prendre en considération en didactique, chose que nous avons didactiquement expérimentée et que nous confirmons.

Dans toutes ces activités, étant dépendants dans leur apprentissage, les enfants ont besoin de quelqu'un qui écoute et comprend leurs désirs, leurs émotions, leurs sentiments. Rôle joué par les enseignantes qui, sur la base des activités proposées, les ont laissés s'exprimer librement dans leur propre langage, ce qui a donné lieu à des situations quelquefois amusantes : « Réda est un la lumière » (au lieu de : « Réda est un garçon »).

Au niveau de l'activité lexicale, les élèves ont réussi, à partir du même conte, à reproduire le vocabulaire relatif aux verbes d'actions utilisés dans le conte : manger, couper, tomber, plumer, feuilleter, casser, sécher, ... etc. Tout en conduisant cette activité, l'enseignante a pu centrer son attention sur les erreurs d'articulation et les corriger : elle/ il (les enfants ont tendance à utiliser elle pour le masculin) et U (utiliser, juin : les élèves ont du mal à prononcer le U, particule qui n'existe pas dans la langue arabe).

Le travail sur le conte s'est prolongé par des exercices relatifs aux actes de relations : établir des relations logiques (avant/après ; cause/conséquence) associer : le vieux à la vieille (les deux au tajine), le chat à sa queue, la femme au tajine, l'arbre aux feuilles, l'oiseau aux plumes, la cruche à l'eau, la vache aux cornes, le jeune garçon à la jeune fille et les deux à l'amour et/ou mariage et enfin aller vers le culturel. Ainsi, dans leur jeu d'associations, les enfants sont allés loin dans la compréhension et ont associé le vieux à l'extérieur parce qu'il est un homme et la vieille à l'intérieur (cuisine, maison) parce qu'elle est une femme.

LE CONTE À L'ÉCOLE PRIMAIRE

Nous avons procédé de la même manière qu'à la maternelle pour la planification des activités. Quant à l'exécution, la démarche a changé pour permettre aux élèves la plus grande participation que leur permet leur âge.

A BHALIL

Situé à 25 km de Fès, Bhalil est un petit village caractérisé par la présence de deux communautés linguistiques l'une arabophone, l'autre amazighophone. C'est dans les écoles du village, Alwahda et Oued Eddahab, que nous avons réalisé notre projet avec une classe de 5ème et une classe de 6ème année. Nous avons demandé aux élèves de collecter des contes auprès de leurs familles, puis de les raconter en classe dans leur langue d'origine.

A cette occasion, les élèves amazighs vont, pour la première fois, prendre la parole « en public » dans leur langue maternelle à savoir l'amazighe, ce qui a causé une vague de grande détente voire d'hilarité parmi les

élèves, il a fallu un moment pour les ramener au calme. C'est une fille qui a raconté un conte du répertoire traditionnel amazighe. Il s'agit du couple « insi d ouchen » : le hérisson et le loup, très populaire au Maroc. Aïcha tighidit (cendrillon) a été conté par une deuxième élève en amazigh.

Il faut souligner un aspect très important à nos yeux, à la différence d'autres établissements scolaires, dans ces deux écoles le corps professoral a montré une sérieuse implication en s'inscrivant, depuis le début de l'expérience, dans sa dynamique ce qui nous a facilité la tâche. Ici, nous avons demandé aux élèves ce qu'ils souhaiteraient faire de ces contes, sachant qu'il s'agit d'une activité qui s'appelle : « apprendre le français par le conte » la réponse fut : le théâtraliser en français. C'est ainsi que suite à la séance de contage, les élèves amazighophones ont fait un essai de traduction, l'exercice n'était pas facile mais n'était pas non plus impossible grâce à la présence de quelques mamans qui ont aidé leurs enfants à traduire de l'amazigh vers l'arabe, ce qui a facilité la traduction vers le français. Les élèves se sont retrouvés car ce sont des contes à la fois courts et porteurs de valeurs et de thèmes qui les interpellent : l'amitié, l'effort, la solidarité, la vantardise, l'honnêteté...etc.

Quand la compréhension orale a été réalisée, nous avons noté que les élèves étaient pleinement impliqués ; les élèves ayant préparé le jeu de rôle se sont sentis chargés d'une mission vis à vis de leurs camarades, ils ont fait l'effort nécessaire en faisant appel à leurs compétences langagières et lexicales. Dans cette activité, ils étaient accompagnés de leurs professeurs, parfois trop interventionnistes par ailleurs, et les étudiants de l'atelier formés à ce genre d'animation. Une fois la compréhension orale acquise, nous avons proposé un exercice écrit : choisir un élément du conte : personnage, lieu ou événement et en faire la description, sans prêter attention aux erreurs. La référence est toujours faite au conte raconté dans la langue mère. Tout en décrivant par exemple un événement, il faut qu'ils comprennent comment ces événements sont interconnectés. Il fallait donc les encourager à construire une représentation de leur histoire en établissant des liens de causalité entre les événements.

Au terme de cette activité, les élèves ont proposé de mettre en scène ces contes, chose qui a été réalisée et qui a donné lieu à une journée d'animation à la fin de l'année au sein de l'école. Inutile de dire la joie et la fierté de ces élèves fortement et pleinement impliqués dans cette réalisation.

A TAOUNATE

Au collège Lalla Meryem, dans deux classes de 2ème et 3ème années nous avons dû faire face à une contrainte relative à l'institution ; il fallait travailler sur le manuel scolaire car les professeurs redoutaient la réaction de l'inspecteur. Nous avons réussi à les convaincre de laisser les élèves raconter dans leur langue maternelle en leur promettant que les activités pédagogiques prendront

appui sur le manuel scolaire.

Une fois le conte raconté en langue maternelle, c'est l'arabe dialectal avec ses variétés : les parlers Jebli, les élèves, avec l'aide des étudiants de l'atelier ainsi que de leurs parents, procèdent dans un premier temps à la traduction, relativement difficile car les contes choisis contenaient un vocabulaire aussi bien ancien que propre à la région. Ici, le sentiment d'appropriation est d'autant plus fortement ressenti que les élèves étaient maîtres du jeu. Notamment quand les parents ont investi l'espace scolaire. Les élèves sont fiers d'avoir avec leurs parents pris part à l'opération de l'apprentissage dans l'institution du savoir.

Pour les activités pédagogiques, nous nous sommes référés à celles du manuel scolaire tout en les adaptant à nos objectifs. Sous la supervision des étudiants de l'atelier et de la responsable des bibliothèques scolaires itinérantes, les élèves ont raconté des contes sur la gourmandise (Jeha et les invités, le malade gourmand).

Après l'exercice de traduction, nous avons laissé aux élèves la liberté de produire des textes aussi bien oraux qu'écrits autour des cuisines française et marocaine, suite à quoi ils devaient réaliser un répertoire de mots de leur choix qu'ils devraient utiliser pour produire un conte court en français. Ensuite, nous avons suggéré aux élèves de chaque classe de réaliser une activité différente à partir des deux contes référence. Les élèves de la 2ème ont choisi le théâtre alors que ceux de la 3ème ont opté pour la bande dessinée.

Sur le plan pratique, nous avons divisé la classe qui a choisi le théâtre en trois groupes et avons remis à chaque groupe une liste de dix phrases courtes et découpées en leur demandant de constituer cette partie du conte à partir de ces phrases dans le but de produire un synopsis pour une pièce de théâtre.

Quant aux élèves de la classe qui voulait créer une bande dessinée, nous leur avons demandé de ramener les objets qui les ont interpellés dans les contes, de les exposer, de les décrire et à partir de cette description de produire une bande dessinée. Pour cela, nous avons divisé la classe en deux groupes, un groupe prend en charge les illustrations et l'autre écrit, les textes.

Ce travail a eu pour conséquence la création d'une dynamique de participation enthousiaste inédite pour les élèves, du fait qu'ils étaient libres dans le choix du vocabulaire, du thème et de l'activité. Laquelle dynamique n'était pas restreinte à la classe mais se déployant tout aussi bien ailleurs dans l'école, à la bibliothèque, dans la cour de récréation et à la maison. Suite à ces deux activités, nous avons noté que les élèves se sont appropriés les discours à travers des notions de cohérence et des formes du mélioratif et du péjoratif : moins- plus- meilleur. Nous avons relevé également que les élèves ont mobilisé la compétence sociolinguistique qui concerne les registres de langue. Cependant, ils avaient quelques difficultés, du mal par exemple, à utiliser correctement la variation des pronoms (le-leur).

Les élèves ont créé une sorte de glossaire arabe / français, qu'ils ont appelé le « dictionnaire » relatif à la thématique de la nourriture. Ils en étaient aussi bien fiers qu'heureux.

ENSEIGNEMENTS

- Quelles sont les leçons tirées de cette expérience ? Les leçons, confirment-elles ou infirment-elles notre hypothèse du départ ?

L'un des constats est que notre système éducatif exclut l'élève de l'opération de la recherche et de la construction du savoir. Par contre, dès qu'il a l'occasion de participer, il fait preuve d'imagination, d'innovation et de créativité. « En classe, il faut parler bien, dire la bonne réponse, sinon se taire, On n'a pas le droit de faire des erreurs, ici c'est différent, c'est mieux comme ça » Dalal, élève 14 ans collège Lalla Meryem, Taounate. L'enfant a accès au contenu du conte à travers la langue qu'il comprend, cette démarche nous a paru particulièrement intéressante dans la mesure où on ne peut pas aller vers d'autres langues si on ne valorise pas la langue maternelle. L'élève se reconnaît dans sa langue qu'il transmet dans une autre.

Dans un contexte où le français a toujours été valorisé au détriment de l'arabe, avec cette expérience, l'élève retrouve le conte et avec lui la valeur de sa propre langue. Le conte devient source de savoir et par là outil didactique et pédagogique et l'élève porteur de ce savoir. D'autre part, il assure la continuité entre la famille où on parle arabe ou amazigh et l'école où on parle français. C'est lui le « passeur » !

Cette valorisation fait de lui un apprenant actif, partie prenante du jeu et partant investi d'une mission.

Nous avons relevé l'évolution des élèves par rapport à l'expression orale dans d'autres exercices et activités en prenant des exemples dans les contes et ont fait valoir leurs compétences et savoirs acquis dans d'autres domaines d'enseignement tels que l'éducation à la citoyenneté, la géographie, l'histoire, les sciences...etc.

- Dans l'exploitation du conte, les élèves se sentent libres et dans cette liberté, certains prennent l'initiative de corriger les autres. Cet exercice permet l'évaluation de la compréhension ;
- Le conte permet à l'élève de faire le lien avec son expérience en dehors de l'école (ils ont tous apprécié les contes où les enfants sont des héros) ;
- L'exploitation du conte dans les activités familiarise les enfants avec l'histoire et permet l'expression orale de manière plus spontanée parce qu'ils parlent de quelque chose qu'ils connaissent bien : « aller chercher l'eau dans des cruches » ;
- Le fait de favoriser l'autonomie et la liberté chez l'élève, il se sent à l'issue d'une séance de travail, créateur. Création d'un climat favorisant l'échange et l'acquisition des savoirs au sein d'un même groupe.

- Les élèves se familiarisent avec les connecteurs temporels et logiques, et les verbes au passé. Nous avons noté une nette amélioration dans l'emploi des verbes aux temps passés ;
- La capacité du conte à exprimer l'identité collective du groupe en particulier quand il s'agit des amazighs et des parlers locaux ;
- Les élèves préfèrent les contes courts, riches en vocabulaire et qui ont une musicalité.

CONCLUSION

Une question a guidé cette recherche : comment le conte peut-il être un outil didactique dans l'apprentissage du français dans un contexte pluri et multilingue ?

La démarche étant de faire raconter les élèves dans leur langue mère, à l'école, cette institution où le savoir, qui y est dispensé se fait quasi exclusivement dans des langues étrangères. Cette démarche, dictée par notre hypothèse favorise l'implication et la participation massive des élèves dans l'opération de l'apprentissage. Ce qui a été confirmé dans les différents établissements où s'est opérée notre expérience.

Nous pensons qu'il est temps de mettre en œuvre une approche pédagogique qui prône un minimum de liberté, avec une responsabilité partagée entre les acteurs et qui met l'intérêt de l'élève au centre de ses préoccupations.

Ce qui se traduira par la mise en place d'une part, d'un programme ou d'une politique d'intégration de l'élève dans l'opération de l'apprentissage des langues et d'autre part, de mécanismes qui sont à même de faire de l'élève non seulement une partie prenante mais acteur central apte à prendre l'initiative et à la rendre effective.

Nous avons constaté un fait aussi bien important que significatif, c'est que la langue mère qui est dialectale, sert pour les élèves, de support, de pont pour accéder au français, car dès qu'ils s'approprient le contenu, ils ne veulent parler qu'en français : « j'envisage faire des études supérieures en sciences maths, j'ai donc intérêt à apprendre le français maintenant » Salma 15 ans, collègue Lalla Meryem, Taounate.

Cette expérience a permis d'influencer la représentation des acteurs de l'enseignement, dans les écoles ayant servi de terrain à notre expérience (élèves et professeurs), qu'ils ont de leur patrimoine oral. « Je viens voir comment vous faites, nous a dit un professeur, c'est que vous avez réussi à « débloquer » le dernier de ma classe ». « Il (le conte) vit avec moi (j'en suis imprégné) chaque fois que j'oublie un mot étudié en français, J'essaie de me rappeler comment nous l'avons dit dans le conte et ça me revient, c'est extraordinaire. », nous a dit Mustapha, un élève de 10 ans à l'école Oued Eddahab, Bhalil.

La pluralité a façonné les imaginaires et les affects des marocains, c'est là donc un atout qu'il faut investir pour continuer à reconsidérer les langues maternelles : « Je

suis heureux d'apprendre le français de cette manière, à travers le conte les choses deviennent faciles : je parle comme ça vient et vous me corrigez (Issam 14 ans). « J'ai découvert que le français n'est pas si difficile que ça, il faut juste nous expliquer ce qu'il faut faire, nous laisser un peu de temps et ça vient... nous parlons (racontons) darija nous cherchons des équivalents des mots et nous dessinons, cette liberté nous manque » ensemble d'élèves de l'école primaire Alwahda, Bhalil.

Notre démarche aux yeux des élèves est un acte citoyen. Nous avons également réussi à créer des ateliers sur place pris en charge par les professeurs. Les élèves sont fiers de se voir prendre part à l'activité de l'enseignement en ramenant un conte et en le traduisant ; ils se servent d'un outil qui leur appartient et qui leur sert en même temps d'améliorer leur apprentissage de la langue.

Aujourd'hui, les établissements avec lesquels nous avons travaillé nous proposent un partenariat pour pouvoir continuer ce que nous avons commencé ; nous sommes également sollicités par les responsables des autres établissements pas encore visités, c'est dire l'impact positif de cette petite expérience. Le chemin à parcourir reste encore long, mais l'enjeu en vaut la chandelle.

BIBLIOGRAPHIE

Bettelheim B.,

Psychanalyse des contes de fées. Pocket, 1999 ;

EL Fassy-Bitoun S.

«Enjeux d'une recherche ethnographique sur le patrimoine oral des Aït Bou Oulli, Haut Atlas central, Maroc.», In. De l'immatérialité du patrimoine culturel. Sous la direction de A. Skoutni et O. Tebbaa. Marrakech 2011

Georges J.,

Le pouvoir des contes. Casterman, 1981 ;

Gillig J.-M.,

Le conte en pédagogie et en rééducation. Dunod, Paris 2005 ;

Jorro A.,

Professionaliser le métier d'enseignant. Edt : ESF, 2002 ;

Popet A. et Herman-Bredel J.,

Le conte et l'apprentissage de la langue : maternelle-CP. Edt. Retz 2002 ;

Thomassaint J.,

Conte et (ré) éducation. Collection «L'essentiel ». Edt.Chronique sociale. Lyon, 1991.

Les aléas de la libération dans les contes Libanais

De la Mémoire orale au patrimoine écrit, il était une fois le conte¹

Badia Mazboudi

UNIVERSITÉ LIBANAISE. BEYROUTH

1 Communication au Colloque de l'Université de Tunis, Les 25,26 et 27 avril 2013

SOMMAIRE

88	I- La fille aux cendres, contes du Liban. 20 contes
88	1- Séparation et éloignement
88	1-1- Violence et persécution
89	1-2- Voyage et errance
90	2 -Initiation et apprentissage
91	3-Premières synthèses de la libération
91	II- <i>Au temps de l'Emir</i>
91	1-Structure des contes et schéma actantiel
92	2-La personnalité de l'Emir
92	2-1- Un justicier
93	2-2- Force, noblesse et héroïsme
93	(Endnotes)
94	BIBLIOGRAPHIE

Le conte oriental populaire a été transmis de génération en génération grâce aux Hakawati, conteurs qui prenaient place dans les cafés ou autres emplacements publics et racontaient les histoires des héros comme Antar, El Chater Hassan, aux hommes venus les écouter. Ces derniers les transmettaient à leur famille et enfants réunis autour d'eux – père ou grand-père. Avec la modernisation de la vie, le hakawati a progressivement disparu, si ce n'est l'entreprise individuelle de certains comme Jihad Darwich, au Liban, de sauvegarder un tel héritage riche de toute une culture orale. A vrai dire, ce qui a réellement disparu ce sont les principes véhiculés par le conte et qui magnifiaient la bravoure, la sagesse, le respect, la patience, la noblesse du cœur, etc... La morale, devenue un reproche que l'on peut adresser à l'autre, est gangrénée par une modernité poussée vers le matérialisme en tout genre. Les contes libanais que nous avons choisis se divisent en deux catégories : les premiers, collectés par Nathalie Zghaib aux fins fonds du Liban ont été traduits en français par elle sous le titre : *La fille aux cendres, contes du Liban*. Les seconds sont des contes qui relatent le règne de l'émir Béchir II, réunis par F. E. El Boustany sous le titre : *Au temps de l'Emir, contes et nouvelles de l'histoire du Liban*. Ils sont issus des biographies écrites sur l'émir mais que les gens se les racontaient. La différence entre les deux recueils est de taille : si dans le premier, nous avons différents types de personnages : princes, rois, pauvres, sorcières, enfants perdus, dans le second il n'est question que du Mir dans sa relation avec ses sujets, où ses exploits guerriers s'ajoutent à ses grandes qualités humaines. Alors que dans le 1^{er}, le fantastique et le merveilleux sont matière des contes, dans le second, il s'agit de faits réels que l'imagination populaire a pétris, donnant à ce fait l'apparence d'un conte avec exagération,

exploits, morale. Dans les deux œuvres, il s'agit de contes libanais mais rien n'est moins sûr surtout en ce qui concerne les contes merveilleux, car l'origine du conte est mystérieuse, nous pouvons reconnaître dans cette tradition orale beaucoup de variantes de contes mondiaux. Pourtant, la structure profonde de ces deux recueils ne diffère pas outre mesure. Dans les deux cas, le héros de l'histoire doit faire allégeance à une autorité supérieure à la sienne, père, prince, roi ou l'Emir lui-même. De plus, la fonction du conte est de relater cette mise à l'épreuve du personnage, qui se fait la plupart du temps dans la douleur mais qui doit l'amener à assumer seul son destin et de laquelle il sort grandi et mûre. Il s'agit bien d'une libération, puisque le personnage parvient toujours à se dégager des pièges qui lui ont été tendus par les différentes complications. Notre étude tend à étudier le sens de cette libération, les différentes étapes qui la jalonnent, à savoir les défis et les affronts. Cependant, la spécificité des contes libanais nous amène à poser le problème de la libération en d'autres termes, sachant que ce conte reste tributaire du système féodal propre au Liban. Pourquoi le héros qui prouve sa compétence et sa performance reste tributaire de cette instance familiale et royale qui, dans plusieurs exemples, lui porte préjudice ? Deuxième problème que pose *Au temps de l'Emir*, la vassalité caractéristique du système mis en place entrave l'accès à une libération du peuple et de l'Emir lui-même qui se trouvent pris entre deux lance-fer ? Quelles fonctions occupe l'Emir réellement ? Quel pouvoir exerce-t-il ?

I- LA FILLE AUX CENDRES, CONTES DU LIBAN. 20 CONTES

Mis à part les quelques noms et prénoms chrétiens, Hanné, violette, Eliès par exemple, ou musulmans, Ali, les quelques plats typiques du Liban, *moujadara*¹, les contes ne diffèrent pas de leurs variantes arabes ou mondiales, comme le dit Carmen Boustani, « ces contes se singularisent par des particularités sociopolitiques, qui répondent aux exigences conscientes et inconscientes du plus grand nombre »². La même structure les caractérise : Une situation initiale avant le manque, présentation du héros, ensuite le développement et le nœud à la fin duquel survit le héros et échouent les opposants, enfin la situation finale où le manque est comblé et la mission accomplie. Cela se traduit concrètement par une situation conflictuelle qui survient à la suite de la perte de la mère et le remariage du père (« La fille aux cendres », « Quorei », « Zalabya ou les sept sœurs et les beignets »), la pauvreté d'une famille nombreuse (« Le Treizième »), la désobéissance des enfants (« Zahi et Zahia, Les grenades enchantées »), le mariage contrarié (« La ruse du prince », « La princesse Jamilé », « Hanné et le bourreau », « Le poisson magique »), la jalousie des sœurs (« Yasmine, la fille de l'ogre »), les enfants orphelins et sans travail (« Jiha et son frère Eliès ») etc... autant de situations dans lesquelles les jeunes vont assumer leur destin et sortir du gîte parental

pour prouver leur compétence et leur possibilité à compter sur eux-mêmes. Il va sans dire que le conte initie l'enfant, lui apprend que les situations les plus difficiles peuvent être résolues grâce à son savoir-faire et à son vouloir-faire. La séparation avec sa famille est inéluctable, dans les contes elle est vécue la plupart des cas dans la douleur. Et comme le dit Bruno Bettelheim :

-« Tel est exactement le message que les contes de fée, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que la lutte contre les graves difficultés de la vie est inévitable et fait partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves attendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire. »³

1- SÉPARATION ET ÉLOIGNEMENT

Pour mûrir, il faut sans aucun doute sortir du giron. Tous les jeunes vivent cette étape, certains avec leurs frères et sœurs, d'autres seuls. La sœur ou le frère aîné est le protecteur de ses frères et sœurs, il est le plus expérimenté parmi eux, celui qui prend les initiatives lorsqu'ils se retrouvent tous « à la rue ». Telle la fille aux cendres qui, une fois chassée par son père, parvient à retrouver la maison grâce aux cendres qu'elle a éparpillées sur le chemin, rappel du petit poucet, ou une fois jetés dans le puits, c'est elle qui en creusant, retrouva la maison de l'ogresse. Le cadet suscite en général la jalousie voire la convoitise de ses frères. Il est parfois le plus beau, celui qui sait profiter des erreurs de ses aînés en parvenant à réaliser l'exploit : Dans « La ruse du prince », c'est le cadet qui parvient à faire parler la princesse et finit par l'épouser. Rappelons que dans beaucoup de contes, les enfants/jeunes n'ont pas de noms qui les identifient, ils le sont par leur âge, leur sexe, leur beauté, etc... Sans doute pour faciliter l'identification avec les enfants qui lisent le conte. Ainsi les jeunes frères et sœurs sont soit soudés entre eux lorsqu'une belle-mère les maltraite, ou en compétition lorsqu'une jeune fille ou un jeune homme les attire. En d'autres termes, la famille les soude et l'amour les sépare.

1-1-VIOLENCE ET PERSÉCUTION

A vrai dire, le monde extérieur est semé d'embûches que le jeune doit apprendre à éviter. Le conte apparaît en fait comme un jeu – échec, de Dames, le serpent-- dans lequel le pion doit pouvoir contourner les pièges et les coups, en essayant de ne pas y être éjecté. C'est ainsi qu'il faut sans doute interpréter la violence et les sévices qu'on lui inflige, par un côté non-sérieux. Toujours est-il que le héros se retrouve à ce niveau de l'action en proie à plusieurs défis qu'il doit relever et maîtriser, phase de manipulation qui précède l'acquisition des compétences nécessaires à sa libération.

Nous avons répertoriés ces défis comme suit :

- Exploitation et esclavage : Le jeune tombe dans le piège d'être fabuleux ou mesquins qui vont l'exploiter : Dans « Jéha et son frère Eliès », celui-

ci n'écouta pas les conseils de son frère et alla travailler chez « le curé imberbe »⁴ qui va lui poser des conditions irréalisables-- faire « rentrer les bœufs par là où le chien sera rentré », pour ne pas le rémunérer. Eliès s'exécute, « il laboura et sema comme le lui avait demandé son patron. Le soir, fatigué, il prit le chemin du retour⁵ ». Plutôt que de le récompenser, il lui retira « sept petits morceaux de peau d'entre les yeux¹ » parce qu'il est parvenu à le fâcher. Tous ces détails loufoques montrent la candeur du jeune berné par la ruse d'un homme censé représenter pourtant une instance religieuse fiable, le curé, mais qui dès le départ est vu négativement par Jéha, surtout qu'il est repérable par un détail physique : « imberbe », manque de virilité de par le fait qu'il trompe basement le jeune Eliès. Lorsqu'ils se retrouvent chez l'ogresse, les enfants sont soit gavés pour être mangés soit exploités. Zahia « passait ses journées à ranger les matelas, à balayer et nettoyer la maison »⁶, alors que son frère était enfermé le temps de l'engraisser pour le manger. Le treizième, issu d'une famille pauvre et nombreuse trouve du travail chez le roi où différentes tâches ménagères lui sont imposées : « s'occuper du jardin, nettoyer le palais, faire, en somme, toutes sortes de travaux⁸ ». Il est envoyé par le vizir chez l'ogre et l'ogresse pour se débarrasser de lui. Exploités par leurs nouveaux maîtres, les jeunes ne peuvent qu'obéir, ils sont faibles et ignorants devant des êtres qui symbolisent la force et la loi comme le roi et le vizir, la méchanceté, le danger comme l'ogre. Le recours au mythe ne fait qu'aggraver une situation posée comme exagérée et saugrenue. Mais il permet aussi d'opérer une distanciation entre le fictif et le réel. (il peut tomber sur des êtres qui l'aident, les adjuvants)

- Violence et enfermement: Le héros est également violenté : Yasmine, dans « Yasmine la fille de l'ogre », est quasiment jetée par ses sœurs dans la maison de l'ogre, « l'effrayant voisin »⁹ d'où elle ne peut plus sortir. Dans « La fille du Vizir et le jeune paysan », celle-ci, bien qu'elle appartienne à une classe élevée, refuse d'épouser un autre que son beau paysan. Or, au moment où elle décide de s'enfuir avec lui, elle est enlevée par un autre homme, « un esclave, un très méchant criminel¹⁰ », l'anti-héros ou le faux-héros qui « voulut la croquer tellement sa beauté était extraordinaire »¹¹. La violence sous-entendue est sexuelle puisque la jeune fille a failli se faire violer, mais le texte emploie l'euphémisme, « croquer », pour la bienséance et pour ne pas éveiller l'attention de l'enfant. Dans « Hanné et le bourreau », c'est un jeune gentilhomme du nom de Youssef Bey, le diminutif Bey, relatif à Beik, titre ottoman de noblesse, qui situe en fait ces contes dans leur contexte géographique oriental et temporel. Youssef Bey épouse Hanné, que ses parents méprisent. Pour se débarrasser d'elle, ils l'accusent des pires sacrilèges, poussant Youssef à la répudier et à la condamner à mort. Sans l'aide du bourreau lui-même, véritable adjuvant, Hanné

serait morte. En fait, nous remarquons que ce sont surtout les femmes qui subissent les violences, conjugales, sexuelles, violences entre femmes à cause de la jalousie, violence de l'homme, qui soit veut profiter d'elle soit la martyrise une fois qu'elle est devenue sienne. C'est pourquoi, dans ces contes, l'enfermement survient après la violence : Hanné s'enferme dans une grotte avec son fils avec pour seul adjuvant la gazelle. C'est le fils, Youssef, image du mari qui permet la reconsidération de la mère, la fin de son isolement. La princesse Jamilé s'enferma dans une chambre en or, pour échapper au mariage forcé, chambre qui sera jetée à la mer. Cet enfermement signifie l'abstinence au mariage. Un autre type d'enfermement est évoqué : Violette, qui était tombée enceinte en buvant l'eau des fleurs de lys, enferma son fils dans une chambre pour ne pas le montrer à son frère. Les non-dits dans ce conte sont assez révélateurs d'une situation sacrilège : la femme qui tombe enceinte sans mariage, est obligée de cacher son enfant à sa famille. Un autre enfermement est également intéressant à relever : Dans « La fille-courgette », une femme d'origine modeste invoque Dieu de lui donner un enfant, même si c'est une courgette. La femme tombe enceinte et accouche d'une courgette.

- Grand Dieu, dit-elle très étonnée, je t'avais demandé une courgette et tu m'as prise au mot ? Mais je te remercie, j'accepte tout de toi.¹²

Or il s'avère que cette courgette, une fois que ses parents partent au champ, se transforme en une très belle fille qui fait le ménage et prépare les repas puis se cache enfin dans sa pelure avant que ses parents ne reviennent. Par delà l'humour que crée cette situation, c'est l'idée d'avoir une fille qui transparait à travers ce conte, raison pour laquelle celle-ci va prouver son utilité, sa tendresse à l'égard de ses parents. L'enfermement caractérise un corps défendu à l'autre. Enfin, même si l'on n'arrive pas à transpercer la visée pédagogique du conte, qui n'est pas toujours évidente, il suffit de revoir les différentes compétences acquises pour comprendre le message. Ici aussi son statut ne sera pleinement reconnu qu'une fois le prince charmant l'aura imposé comme être humain.

1-2- VOYAGE ET ERRANCE

Etant incapable de survenir à ses besoins ou à ceux de ses parents, ou prince ayant perdu le contrôle de ses terres, le jeune homme décide de voyager, de s'éloigner de son pays, pour acquérir le savoir et les compétences nécessaires à la succession de son père. C'est le cas de Sayf el Massih (l'épée du Christ) qui va entreprendre la reconquête du royaume paternel, annexé par une armée ennemie. C'est le cas du cadet des fils du roi dans « L'épée de l'ogre », qui va traverser des pays avant de parvenir à la maison de l'ogre et s'emparer de l'épée magique. D'abord, ces deux contes posent le problème de la succession politique et militaire qu'il doit désormais conquérir. Ensuite, plus le poste qu'il va occuper est élevé, plus la traversée est longue et périlleuse. En cours

de route, il trouve la femme de ses rêves et se marie. Donc le mariage survient après l'acquisition d'un statut professionnel et social. Le jeune homme quitte aussi son pays pour améliorer son statut social et pouvoir épouser la femme de ses rêves. C'est le cas de Mohammed le chevrier dans « Le poisson magique », qui, démuni au départ et ne pouvant être un bon parti pris pour épouser la fille du prince, dut quitter son pays :

- Mère, je te confie mes chèvres. Je m'en vais à l'aventure, espérant parvenir à mon but.¹³

En fait, le voyage prend l'aspect d'une quête initiatique à travers laquelle le jeune va apprendre à maîtriser le monde et son destin, comme nous allons le voir. Par contre, pour la jeune femme, il s'apparente à une errance car elle n'a pas de destination prédéfinie, de but, elle est en état de fuite à cause des conditions posées par les parents ou de l'acharnement du sort. La princesse Jamilé qui « vogua au gré des flots et voyagea loin de son pays »¹⁴, est recueillie par un vieil homme qui sera son adjurant et ira à la recherche de Salloum, son cousin aimé. La femme reste prisonnière de sa « féminité », elle ne peut réellement entreprendre librement ses projets sans être sur le champ captive d'hommes mal intentionnés, comme c'est le cas de Jamilé avec les pirates, de la fille du vizir avec l'esclave, etc.

La femme se perd lorsqu'elle voyage alors que le jeune se retrouve et devient un homme. Destinée à rester à la maison, elle risque de perdre sa réputation, sa dignité si elle s'aventure au loin. Si elle se retrouve dans une situation analogue, elle doit faire appel à un adjurant, un auxiliaire pour l'aider à retourner chez elle, le vieil homme avec Jamilé, le prince avec la fille du vizir, et le fils de Henné. Elle ne le fait jamais seule. Elle se retrouve dans un état statique, demandant à l'adjurant de bouger à sa place.

2 - INITIATION ET APPRENTISSAGE

Phase qui équivaut à celle de la performance : le jeune réussit dans sa mission, il acquiert l'expérience, la connaissance, la sagesse qui lui font changer de statut. Il peut se marier, prendre les rennes du pouvoir, etc... Il est initié à la vie : il a prouvé sa capacité à braver les défis, sa liberté équivaut à la responsabilité : c'est lui qui désormais décide de son sort, de celui de sa famille, de celui de son pays.

Les différents acquis se répartissent de la manière suivante :

- Le jeune acquiert tout d'abord la patience comme le treizième : après les différentes tâches qui lui sont incombées par le vizir jaloux, tâches aussi difficiles et impossibles les unes que les autres et qui ont pour principal objectif de se débarrasser de lui, de le faire dévorer par l'ogre—à chaque fois le vizir l'envoie chercher le tapis, le cheval, le carillon de chez la maison de l'ogre, le jeune parvient à réaliser ses exploits grâce à son intelligence, sa ruse. Il attend le moment propice et se débarrasse des trois être encombrants : le roi, le vizir et l'ogre,

les trois opposants à son ascension sociale. La candeur et l'innocence du départ se transforment en sagacité, il a compris les ficelles du jeu, la nature humaine, les bassesses, les trahisons, etc... Mais il reste bon, il ne devient pas aigri par la vie. Zahia, grâce à son ingéniosité se débarrasse de l'ogresse et libère son frère, mais elle dut patienter des mois avant de porter son coup fatal à l'ogresse. Tous les jeunes passent par plusieurs étapes avant de réussir leur ascension et prouver leurs compétences. L'apprentissage a besoin de temps pour s'affermir. Plus l'apprentissage est difficile, plus le jeune gravira les échelons sociaux : il faut qu'il soit digne du titre qu'il va désormais porter : prince, roi... Il doit effectuer des actions extraordinaires pour mériter cette fonction comme le dit le roi au pauvre chevrier venu demander la main de sa fille :

- Le jour où tu feras quelque chose d'extraordinaire, quelque chose que je n'ai jamais vu, tu reviendras : je te donnerai alors ma fille.¹⁵

C'est pourquoi le jeune doit chercher des objets éloignés et dont l'accès est dangereux : dans « Les grenades enchantées », le jeune prince doit aller chercher les grenades inaccessibles pour sauver son père, le roi, de la cécité. En cours de route, il apprend à obéir à la maman Rock, à ne pas se précipiter, à ne pas faiblir devant les tentations (« Ne touche à rien d'autre » lui dit-elle¹⁶) : plus il désobéit et plus sa mission se complique. Il est initié par un actant, personnage humain ou animal, plus âgé que lui qui formera sa personnalité : dans le cas précis, il s'agit de la maman Rock, un oiseau, dont le héros a sauvé les enfants. Parmi les trois frères/princes, c'est lui qui mérite d'être sacré roi. Il apprend à obéir aux adjutants et désobéir aux opposants. Il fait la distinction entre ceux qui lui veulent du bien et ceux qui lui veulent du mal.

Les exploits qu'ils réalisent sont guerriers comme Qorei qui prouve son mérite d'être le gendre du roi, puisqu'il est marié à sa fille. Il maîtrise désormais ses pulsions, sait investir sa force, il induit en erreur ceux qui veulent lui usurper ses exploits comme les deux officiers. Alors qu'au départ, il cachait ses exploits : il montait sur son âne pour aller les faire (apporter la chair de gazelle pour soigner le roi, faire la guerre à des ennemis imbattables), une fois éloigné, il se hissait sur son cheval et massacrait l'armée ennemie. A la fin, il est reconnu comme étant le héros. Conte proche de Zorro.

Le jeune parvient à résoudre les énigmes les plus mystérieuses, les devinettes que les princesses ont posées comme condition sine qua non à leur mariage, et à travers lesquelles il risque sa vie et sa tête. C'est l'exploit intellectuel. C'est le cas de Sayf el Massif qui résolut toutes les énigmes de la princesse et lui en posa une à son tour pour qu'elle mérite de l'épouser. En l'épousant, il peut désormais compter sur l'appui de l'armée de son beau-père pour vaincre les ennemis qui ont renversé son père. Ce sont les alliances par le mariage qui ajoutent à la force du jeune, le jeune donne son intelligence, son courage, sa témérité, en échange, il reçoit la main de

la fille du roi en récompense avec le trône. En fait, le héros/prétendant n'est pas nécessairement un prince, il peut être du commun des mortels, mais il doit avoir un trait distinctif qui le différencie des autres et qui est la témérité, la bravoure, l'intelligence, etc... Donc le prétendant est recherché selon ses performances et non pas d'après ses origines sociales. Peut-être parce que le conte, dont les origines remontaient loin dans le temps, voulait prouver que ceux qui pouvaient aspirer aux trônes étaient ceux qui le méritaient qui d'erechef, devenaient les princes du pays. Donc qu'on ne naît pas princes mais qu'on le devient. Ce sont les exploits guerriers qui font qu'il devient prince. Avouons cependant que ce sont des mini-royaumes qui sont évoqués, donc les rois sont surtout des chefs féodaux, comme il en existait beaucoup dans cette région du monde comme ailleurs.

3-PREMIÈRES SYNTHÈSES DE LA LIBÉRATION

A vrai dire, qu'ils soient princes ou pauvres, tous les jeunes doivent passer par ce stade initiatique car personne n'est à l'abri du sort. Tous sont égaux devant les périples à affronter. Comme tous les contes, la fin vient dénouer la situation vers une sortie heureuse, c'est le bien qui triomphe du mal. Plusieurs remarques sont à tirer dans cette phase de sanction, dans laquelle la force est désormais entre les mains du héros :

- C'est d'abord l'argent ou la richesse qui permet aux enfants bannis du gîte familial de retrouver leurs parents, en particulier le père. C'est le cas de la fille aux cendres qui demandera à celui-ci de punir la belle-mère, chose qu'il fit. C'est lui qui revient vivre avec eux. C'est le cas de Zalabya et ses sept sœurs aussi dont le père va construire à chacune une maison. Donc l'enfant accède à l'indépendance matérielle et pardonne au père. Il s'est libéré de la tutelle parentale mais la famille est sauvegardée bien qu'elle ait nui au jeune, car elle reste le garant de son statut social et familial. Elle est surtout garante de l'ordre moral. Aucun père n'est tué à la fin des contes, alors que mère (« Hanné et le bourreau »), sœurs (« Yasmina, la fille de l'ogre »), demi-sœurs, belle-mère subissent parfois une fin tragique : dans « La princesse Jamilé », celle-ci demande à son prince charmant, Salloum, de pardonner aux parents. Qorei ne retrouve pas son père, il est substitué par son beau-père.
- Le mariage permet au jeune homme comme à la jeune femme de vivre pleinement leur amour. Toute libération sexuelle hors mariage est sévèrement sanctionnée, comme nous l'avons vu. La société patriarcale reste reliée au code religieux.
- La jeune femme, aussi intelligente que le jeune homme manque cependant de force, elle a besoin d'un garant, d'un tuteur, pour revendiquer ses droits, son fils, son mari, une fois que le père est écarté.

Comme dans « La fille-courgette », c'est le prince qui lui

a donné son statut d'être humain devant ses parents. En se mariant, elle accède à un statut qui la valorise auprès des siens.

Bien que le jeune se libère des obstacles qui ont enchevêtré son parcours initiatique, il ne peut cependant tout dénigrer. Il doit sauvegarder ses repères car la famille est toujours un refuge.

- Le jeune homme parvient à libérer son pays, preuve que cette région du monde était-et est-- le théâtre sanglant d'invasions de toutes sortes. Le conte apprend les valeurs nationales, patriotiques.

II- AU TEMPS DE L'EMIR

Au temps de l'Emir est un recueil de contes qui relate le règne de Béchir II, de la famille de Chéhab, famille noble originairement musulmane mais dont certaines branches se convertirent au christianisme. Il gouverna le Mont-Liban de 1789 à 1840 . Le Liban faisait partie du vaste empire Ottoman mais jouissait d'une certaine indépendance, autonomie qu'avait accordée la Sublime porte aux différentes familles féodales régnant sur la montagne libanaise: Les Chéhab, les Joumblatt, les Yazbaki, etc... Béchir II eut le privilège de renforcer la structure de l'état libanais, en imposant son autonomie, de garder la neutralité dans les différends qui opposèrent les Français, sous Napoléon aux Turcs, avec El Jassar lors du siège de Haifa (Saint-Jean d'Acre). La fin de son règne et son exil survinrent avec l'insurrection populaire, encouragée par l'Angleterre et par le wali de l'Egypte Mohamed Ali Pacha. Ce recueil va surtout raconter une partie de son règne, de 1807 à 1832, l'âge d'or du règne de Béchir II, période durant laquelle, il « assura dans tout le Liban une sécurité devenue proverbiale »¹⁷. C'est une compilation de contes et de faits réels historiques et chronologiques qui vont de la mort d'El Jassar, l'affermissement du pouvoir de Béchir II jusqu'à son exil forcé à Malte où il mourut¹⁸. Le conteur, Boustany, va mettre sur papiers les récits entendus depuis son âge tendre sur l'Emir, aidé par les biographies écrites principalement par Nicolas al-Turk¹⁹.

Bien entendu, notre intérêt avantage les contes plus que les faits historiques. Chaque conte relate une histoire ou une anecdote qui s'attache à montrer les différentes facettes de la personnalité d'un grand homme : sa bravoure, sa sévérité, sa justice, son honneur, son intelligence, etc... A aucun moment il n'est critiqué, à aucun moment sa justice n'est remise en question : il est le père de cette nation toute petite qu'était le Mont-Liban.

1-STRUCTURE DES CONTES ET SCHÉMA ACTANTIEL

A la différence du premier recueil, celui-ci est entièrement consacré au prince. Il en est le destinataire et l'actant sujet. Le destinataire est également immuable : la sécurité du Mont-Liban, la patrie. Son objet est de punir les meurtriers, d'aider les pauvres, les femmes , de sauvegarder la morale, de gratifier les courageux, les fidèles, etc... Ses opposants peuvent être

les membres des autres familles féodales libanaises, comme les Joumblatt, mais qui peuvent être aussi ses adjuvants, montrant par là une situation géo-politique précaire dans laquelle vivait le Liban, où les différentes principautés ne cessaient de se combattre que pour mieux se réconcilier, sous l'impulsion de la sublime Porte, de la France et de l'Angleterre. Ses adjuvants sont ses cavaliers ainsi que le peuple et ses sujets qui le respectent, et lui vouent un culte, d'autant qu'il a su imposer la paix, et surtout alléger les impôts qu'El Jazzar avait allourdis, à coup de matraques. Donc le système féodal en place était miné par une vassalité qui devait rendre des comptes au seigneur de l'époque, grâce à une bureaucratie omnipotente.

La structure du conte obéit au schéma narratif habituel : chaque conte raconte l'exploit de l'émir, il n'y a pas de situation initiale, car le sujet est toujours le même, l'introduction est in medias res avec la complication, la performance de l'Emir qui vient résoudre tout litige. Certains contes se terminent au style direct par une citation de ses propos, et d'autres par un aphorisme :

- « Dans chaque paysan satisfait, se cache un sultan »²⁰.
- « Mort à celui qui trahit son peuple »²¹.

Cependant, les contes rapportent des faits anodins, simples ; il s'agit surtout de son administration de la montagne, de sa relation avec ses sujets, les invités de sa cour, les parties de chasse, les fêtes au palais, les joutes des poètes, etc... L'Emir est le juge, le père, le maître, l'ami, il a plusieurs qualificatifs mélioratifs qui font de lui un être exceptionnel.

2-LA PERSONNALITÉ DE L'EMIR

Contrairement au recueil précédent, celui-ci traite donc de faits réels, l'Emir est une personne qui a bel et bien existé, les dates sont vraies ainsi que les personnalités politiques et féodales. Les lieux sont réels, ils se rapportent à la région que gouverna l'Emir. Beaucoup de personnages sont plusieurs fois cités dans différents contes, comme son courtisan Boutros, son aigle Kasseb, ce qui donne davantage de véracité au conte. Il n'y a pas de merveilleux dans ces contes, ce qui aurait pour tendance fâcheuse de porter préjudice à la personnalité de l'Emir. Cependant, hyperboles et exagérations se relaient pour tisser l'image d'un homme hors du commun. En effet, l'Emir apparaît comme le libérateur de la montagne, du fait qu'il soit parvenu à unifier cette région sous sa bannière et à réduire considérablement les discussions entre Chrétiens et Druzes, discussions alimentées par les Turcs, les Français et les Anglais.

Les caractéristiques de sa personnalité sont :

2-1- UN JUSTICIER

L'émir va asseoir son emprise sur la montagne en réduisant la marge de manœuvre des seigneurs féodaux. Il ne permet pas, par exemple, au sheikh Béchir Joumblatt de tuer ou liquider à sa guise, comme dans « La mort de Ain El Jaouzé » :

- -...tellement jaloux de son autorité, qu'il avait réussi à conforter au prix de grands sacrifices²².

C'est à lui de juger, d'emprisonner, personne n'avait le droit à la montagne d'enfreindre la loi, en particulier les grands seigneurs féodaux. L'émir a eu cette particularité singulière, à l'époque, d'imposer un état libanais, obligeant les familles féodales à y prêter serment.

Il en est ainsi dans « La mort du Patriarche », il alla chercher les enfants d'Abou Kchek, assassins du patriarche jusqu'à Chypre où ils s'étaient cachés, croyant échapper à sa justice, les ramena et les pendit. C'est également le cas dans « L'enlèvement de la mariée », lorsque Nicolas enleva Zahia, dont les parents refusaient le mariage. Celui-ci alla se cacher chez Sheikh Geagea à Bécharré, qui les maria. L'émir lui envoya alors ses cavaliers, le sommant de payer en échange d'une telle infraction²³.

A vrai dire, ce sont surtout les petits seigneurs qui refusent d'obéir à l'émir, ayant vu leur pouvoir reculer, leurs profits aussi. Ils ont considérablement perdu de leurs prérogatives.

L'émir est également la grande instance juridique à laquelle se réfèrent ses concitoyens. Outre qu'il a des oreilles partout, au point de dérouter Sheikh Geagea, il impose ses sentences loyales, justes, au détriment parfois de ses propres directives. Ainsi, « Dans la gueule du serpent », il avait interdit la chasse à la perdrix, au grand dam des chasseurs. Cependant, l'un d'eux, El Boustany, décida d'enfreindre la loi mais blessa à mort un étranger qu'il avait pris pour une hyène. Après l'avoir soigné durant quarante jours, celui-ci le dénonça auprès de l'émir ; or la sentence de Béchir ne fut pas comme il l'attendait :

- « Après tout ce qu'il a fait pour toi, tu viens demander dix bourses... »²⁴

Il le fouetta. Ainsi il juge d'après la situation et les circonstances dans lesquelles se trouvent ses sujets, ce qui lui importe, c'est de rester noble de cœur, bienfaiteur, équitable.

Ses jugements sont sévères à l'égard des voleurs comme dans « Cain et Abel » où il demanda au frère d'Abou Rafé d'aller lui chercher la tête de son frère, Ali, chose qu'il fit. Même cas de figure dans « Le Chêne de Kfarnabrakh », à l'égard de la femme qui fit assassiner son mari par son amant Mahmoud. Les sentences de l'émir sont rapides :

- L'émir ordonna de dresser la potence pour Mahmoud au pied du chêne²⁵.

Alors que la femme est jetée du haut de la montagne. Celui qui tue doit périr. Car il n'y a pas de circonstances atténuantes ni long jugement, surtout que l'insécurité pesait de tout son poids sur la montagne libanaise et qu'il se devait donc de dissuader les brigands et autres malfrats. Ce que le texte ne dit cependant pas, mais qui peut transpercer d'après les prénoms et noms des personnages, c'est que les dissensions entre Druzes et Chrétiens avaient bel et bien commencé, rendant le

travail des voleurs et autres hors-la-loi plus facile.

2-2- FORCE, NOBLESSE ET HÉROÏSME

A vrai dire, l'image de l'émir est celle d'un homme fort : personnalité, action, décision. L'émir est un véritable prince auprès des siens. On l'appelle « Altesse »²⁶, on se courbe devant lui²⁷ ; il a une cour avec courtisans, cuisiniers, gardes, etc...

Tout ce qui touche de près ou de loin à l'émir est magnifié. Le conte rappelle Antar à plus d'un égard. Ses cavaliers sont les plus vaillants, courageux :

- «Les cavaliers de l'Emir étaient connus pour leur courage, leur esprit d'initiative et leur aptitude à traquer les fauteurs de troubles. Ils étaient les piliers de la politique sage et sévère de l'Emir, respectés de tous et craints par chacun ». (« Le mulet et le quintal »)²⁸

Leur nombre était de 101 cavaliers et l'élite était constituée de 40, nombre relativement réduit pour une armée. Après la fin d'une journée chargée, l'émir écoutait les « histoires des cavaliers et de leurs prouesses, leurs fameux coups de poignards et leurs fabuleux actes de courage. » (« Le pugilat »)²⁹

Les termes élogieux ne manquent pas pour les qualifier, les rendant à l'image de leur prince et à son service.

L'émir ne supporte pas non plus la rivalité venant des régions avoisinantes, l'esprit de compétition dans les manifestations sportives et autres concours de bravade est quasiment nul. Ce sont toujours ses hommes qui gagnent dans les combats de main à main (« Le pugilat »), ou de corps à corps. Battre Al Ghazal était le battre lui-même.

Même son faucon Kasseb était le meilleur des chasseurs de perdrix :

- «Kasseb avait dans chaque journée de chasse, sa part de hauts faits et d'exploits qui prouvaient son acuité visuelle, sa légèreté et sa rapidité d'attaque. (« La journée de Kasseb »)³⁰

Le faucon a un nom, qui signifie celui qui gagne, il a un maître qui s'occupe de lui, il est à l'image de l'émir aussi.

A vrai dire, ses cavaliers, son faucon et même ses sujets sont une copie conforme à la sienne. L'émir n'accepte pas les bassesses, l'hypocrisie. Il est également le gardien de la bienséance : dans « A la source de Maaser », il interdit au poète Boutros Karamé de déclamer quelques vers écrits lors du passage d'une belle jeune fille, car « il était aussi réservé dans ses moments de joie qu'il l'était sévère dans ses jugements. »³¹

Il n'accepte pas que l'on outre passe les règles de la galanterie. Même un femmes en pleine nuit pouvait circuler librement (« A wadi Al Qorn ») dans une forêt, se sentant protégée par lui.

L'émir est partout présent dans la vie de ses concitoyens, dans leurs peines comme dans leurs joies, il punit celui qui enfreint la loi, aide celui qui est dans le besoin. Sa

sévérité ne diminue en rien sa noblesse d'esprit. On le craint mais on l'estime. En fait, ces contes relatent l'un des grands hommes du petit Liban, le premier à avoir pensé sans doute à briser les chaînes des petites féodalités pour unir la montagne sous sa bannière. Il a également su se dégager de la maimise de la Sublime porte qui voyait d'un mauvais œil les rêves d'indépendance du prince. Cependant, il ne faut pas oublier que l'émir ne pouvait jouer dans la cour des grands sans se brûler les ailes (chose qui lui arriva d'ailleurs à la fin), que son champ de manœuvre était restreint, dans la montagne libanaise, que ses cavaliers ne faisaient pas le poids devant les grandes armées stationnées dans la région. Et comme le dit Amine El Rihani :

« Le drame politique des petits pays est tout simplement le drame de la petitesse... Les petites patries ne sont que de gros mensonges ».

En fait, si le premier recueil est surtout un conte de fée avec son côté merveilleux et ses espaces lointains, le second rappelle les exploits de Antar à propos d'un homme qui a donné espoir aux Libanais de pouvoir créer un état indépendant. Or les faits historiques viennent mettre à mal les contes. Nous oublions le temps d'une lecture que son royaume ne s'étend que sur quelques kilomètres et qu'il ne fait pas le poids devant toutes les armées étrangères. Il n'est qu'une carte que les puissances de l'époque tentent de jouer pour affaiblir l'empire ottoman, le miner de l'intérieur et le disloquer. Il est interdit à ces petits états de revendiquer leur liberté et de se croire tout puissants. Cependant, le conte donne une leçon d'espoir pour ce petit état de sortir de l'état de chaos dans lequel on tentait de l'introduire : il suffit d'unifier les différentes féodalités et d'imposer par la force et par la discipline l'ordre pour que le peuple mette sa confiance en son gouverneur et obtempère aux ordres. La publication de ces contes nous rappelle en fait combien le passé du Liban se renouvelle dans son présent et que si l'émir avait réussi à changer le destin de son pays, nous ne serions pas arrivés à subir toutes les guerres civiles du XXème siècle. Une leçon de sagesse dans une époque trouble. En fin de compte, Le conte merveilleux nous transporte dans un monde irréel mais réalisable alors que les contes de l'émir sont issus de la réalité mais impossibles à réaliser : autrement dit, que la liberté n'existe, en ce qui concerne ces petits états que dans les contes de fée.

(ENDNOTES)

1 - ZGHEIB Nathalie, *Le fille aux cendres, contes du Liban*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 65.

2 -BOUSTANI Carmen, « Contes du Liban », in *Revue des lettres et de traduction*. N° 5, 1999, p. 298.

3 -BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, collection pluriel, 1976, p. 56.

4 - ZGHEIB N., *La fille aux cendres, op. cit.*, p. 13

5 - *Id.*

6 - *Ibid.*, p.14.

7 - *Ibid.*, p 23.

-
- 8 - *Ibid.*, 107.
 9 - *Ibid.*, p. 103
 10 - *Ibid.*, p. 50
 11 - *Id.*
 12 - *Ibid.*, p.99
 13 - *Ibid.*, p.65
 14 - *Ibid.*, p.53.
 15 - *Ibid.*, p.65.
 16 - *Ibid.*, p. 92.
 17 - Préface de F.E. Boustany, *Au temps de L'Emir, contes et nouvelles de l'histoire du Liban*, Beyrouth, Aleph/Ad-da'irat, 2006, p. 23.
 18 - Sa dépouille ne fut ramenée qu'en 1947 au Liban, sous le règne de Fouad Chéhab, président de la république libanaise et membre de sa famille.
 19 - *Au temps de l'Emir, op.cit.*, p.93.
 20 - *Ibid.*, p. 67.
 21 - *Ibid.*, p.77.
 22 - *Ibid.*, p. 160.
 23 - *Ibid.*, p. 125.
 24 - *Ibid.*, p. 157.
 25 - *Ibid.*, p.136.
 26 - *Ibid.*, p. 71.
 27 - *Ibid.*, p.95.
 28 - *Ibid.*, p. 127.
 29 - *Ibid.*, p. 79.
 30 - *Ibid.*, p. 103.
 31 - *Ibid.*, p. 139.

BIBLIOGRAPHIE

- ZGHEIB Nathalie, *Le fille aux cendres, contes du Liban*, Paris, L'Harmattan, 2010.
 -BOUSTANY AL Fouad Ephrem, *Au temps de L'Emir, contes et nouvelles de l'histoire du Liban*, Beyrouth, Aleph/Ad-da'irat, 2006.
 -BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, collection Pluriel, 1976.
 -BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
 -BOUSTANI Carmen, « Contes du Liban », in *Revue des lettres et de traduction*. N° 5, 1999, pp. 297-310.
 -GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002.
 -HERNANDEZ Soazig, *Le monde du conte, contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, l'Harmattan, 2006.
 -PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1990.

Le conte maghrébin et ses enjeux socioculturels

Leila SARI MOHAMMED

SOMMAIRE

- 96 Le conte pour dire une réalité socioculturelle
- 96 Le statut de la femme dans la culture maghrébine.
- 97 L'éducation des enfants : Croyance ou culture ?
- 99 Les pratiques éducatives maghrébines : Habitus ou habitudes
- 100 Corpus d'analyse
- 100 Bibliographie

Le patrimoine culturel des pays du Maghreb, qu'il soit matériel ou immatériel est un héritage dont les racines remontent à l'histoire de cette région et à toutes les civilisations qui s'y trouvaient. De la Libye à la Mauritanie, en passant par la Tunisie, l'Algérie et le Maroc, les traits culturels rythment la vie des habitants du Maghreb et rassemblent les communautés de cette partie du monde. Malgré la diversité politique, les pays du Maghreb, notamment l'Algérie, la Tunisie, le Maroc représentent des liens très solides qui les unifient géographiquement, historiquement et humainement, construisant ainsi la base de leur unité culturelle. Cette dernière puise ses fonds dans le contraste des modèles culturels populaires, car le modèle culturel engage les individus à appréhender toute chose à travers un sens qui va avec sa logique, ce qui garantit à toute culture son dynamisme social. Sur le plan géographique, les pays du Maghreb se situent dans une continuité de relief ayant les mêmes contours méditerranéens, le même désert, le même Atlas, c'est pourquoi ses peuples ont la même origine qui est arabo-berbère.

Vu les diverses conquêtes qui ont traversé le Maghreb, les Berbères qui étaient les premiers habitants de cette région ont d'abord lutté contre les conquérants étrangers (Phéniciens, Romains) pour faire face ensuite aux Arabes venus avec l'expression sacrée du Coran et la religion islamique. Par ailleurs, Ce sont les deux grandes dynasties Berbères, les Almoravides et les Almohades qui ont attribué au Maghreb son statut culturel arabo-islamique. En effet, les Berbères qui étaient les premiers habitants du Maghreb gardent leurs traditions, leur culture qui a été pendant des siècles une culture d'oralité se pratique à travers des histoires racontées à l'oasis, des contes narrés à la veillée familiale, des chansons

de désert, des proverbes et des devinettes. En fonction de ce qui se passe au village, le Berbère chante la vie quotidienne. En somme, les traditions au Maghreb sont toujours suivies et se vivent différemment d'un pays à l'autre. La culture maghrébine est présente, elle est reflétée par des pratiques sociales qui portent sur une diversité de rites

LE CONTE POUR DIRE UNE RÉALITÉ SOCIOCULTURELLE

Qu'il s'agisse d'une grande ville ou d'une petite ville, les traditions se vivent quotidiennement, sauf pour quelques unes qui tendent à disparaître. Elles sont transmises oralement par les membres d'un groupe au fil des générations. Ainsi, le conte est défini comme une tradition orale qui se perpétue à travers le temps, étant un patrimoine culturel, il est aussi un patrimoine linguistique dont l'enjeu est important. En conséquence, la lecture des contes et des récits (fables, légendes, mythes...) nous conduit à : « Une véritable sémantique du conte merveilleux qui s'appuyant au départ sur notre connaissance de l'organisation syntaxique du récit pourra éclairer et justifier, de son point de vue, la richesse et la densité de nos traditions populaires » (J. Courtés, 1986, p.10). En ce sens, Courtés s'éloigne de l'analyse structurelle du conte, et tente d'approcher ce dernier en analysant sa matière, ce dont il est fait, tout en insistant sur la compréhension de certains facteurs culturels qui participent à la signification. Avant d'être un texte, le conte est d'abord une suite de paroles dites et entendues, c'est pourquoi, le lecteur doit considérer ces récits non pas comme des textes mais comme des supports relatifs à un temps vécu. Dans ce même ordre d'idées, Courtés présente ses travaux, il se base sur le rapprochement entre les contes et les pratiques rituelles, les habitudes et les croyances culturelles des peuples. Sa théorie est de s'intéresser au récit en action et en situation, ce qui nous amène vers le contexte de réception et de la lecture qui place le récit dans une situation de communication où le narrateur/conteur et le rôle du contexte social sont des facteurs inhérents au sens.

D'après la définition de P. Ricoeur : « La lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur » (P. Ricoeur, 1984, p.147-148). Quant à H. Weinrich, il définit le « monde » comme « ...l'ensemble des objets possibles de communication » (H. Weinrich, 1973, p. 26.). En ce sens la lecture dynamique que nous appliquons aux contes est une opération de décodage variable d'un sujet à l'autre. En ce qui concerne l'interprétation, U. Eco distingue deux types de visée pour une lecture : d'abord l'interprétation sémantique qui renvoie aux outils par lesquels le lecteur donne un sens à ce qu'il lit. Ensuite, l'interprétation critique qui analyse, restructure le texte, établit des connexions et des hypothèses vérifiables par le retour au texte, en insistant sur le « Comment » et le « Pourquoi ».

Ainsi, la lecture dynamique des contes est basée sur un savoir et un ensemble d'informations, mais aussi sur des motivations d'ordre psychologique acquises par le lecteur.

En outre, l'opération de lecture/décodage se réalise à un moment précis de la vie, ce qui nous amène à déduire que chaque lecture est potentiellement perfectible dans le temps. Donc, chaque réception est appelée à s'enrichir au fur et à mesure que les connaissances du lecteur sont développées. Effectivement, notre lecture se fera en étroite relation avec le texte et en établissant tous les liens utiles avec d'autres textes et le contexte en général. N'oublions pas que le conte en tant que matière textuelle est un discours qui permet à un groupe de s'identifier et de s'affirmer. La tradition est transmise par nos ancêtres sous la forme orale, elle nous transmet les valeurs, les règles, les normes qui régissent la vie des individus et contrôlent leurs comportements et leurs attitudes au sein d'une société.

LE STATUT DE LA FEMME DANS LA CULTURE MAGHRÉBINE.

Avant l'avènement de l'Islam, la femme vivait dans des conditions critiques, son sort était fatal, voire mortel. Bien qu'elle soit membre actif au sein d'une famille, elle n'était pas reconnue à sa juste valeur. Cependant, les contes auxquels nous nous intéressons reflètent une autre personnalité de la femme, et redressent son statut social alourdi par des traditions patriarcales, causées par une ignorance qui dure depuis longtemps au point qu'elle est devenue pérenne. L'imaginaire maghrébin ne met pas la situation de la femme en relief, mais, il la présente en tant qu'un être admis par la société. Dans le conte algérien, le personnage féminin est aimé par son entourage ; les surnoms : « Lumière des yeux, chérie par son père » (S. Bouali, 1983, p.1) ; « Badr az-zin », « Rayon de soleil » (M. Galley, 1971), montrent combien est grande l'affection des parents, des frères et des proches à leur égard. La naissance d'une fille était célébrée pendant plusieurs jours : « C'est une petite fille – « Qu'elle soit bénie ! », On fit sept jours et sept nuits de réjouissances » (Badr az-zin, p.31). Ce rite périodique se trouve dans tout le Maghreb, appelé « Akika », il est d'une grande importance dans la vie sociale et familiale, sa célébration se fait différemment d'une région à l'autre, et c'est cette différenciation qui participe à la genèse de ces récits imaginaires. Car, le conte en tant que discours s'inscrit dans son contexte d'énonciation à partir duquel il construit ses effets de sens. Ainsi, cette perspective discursive nous oriente vers une analyse des faits socioculturels circulant dans un groupe, en liaison avec leurs contextes énonciatifs, leurs formes langagières et textuelles spécifiques.

Dans notre corpus, les contes se lisent différemment, bien qu'ils soient issus du même terroir, ils représentent la plupart du temps une différence culturelle apparente sur le plan social, religieux, éducatif, ... En effet, après la venue de l'Islam, la naissance d'un enfant avait une portée socioculturelle particulière, au point où cette fête dure sept jours. Le rituel du baptême musulman veut qu'à la naissance, le nouveau-né soit initié à la religion par son père, en prononçant l'appel à la prière à son oreille droite. Au Maghreb, cette tradition se tient toujours,

notamment chez les marocains qui considèrent le rite du baptême comme un cérémonial riche en évocations symboliques traduisant un mélange de coutumes héritées des populations installées dans cette contrée. Le jour de la fête, tous les membres de la famille sont présents et assistent à l'immolation du mouton pour nommer le nouveau-né et dresser un voile de protection dont le but est de protéger l'enfant et sa mère du mauvais œil. « Craignant de perdre cette enfant si longtemps attendue, et pour la préserver du mauvais œil, il (le roi) la fit enfermer dans un palais souterrain luxueusement aménagé, où une vieille négresse s'occupait d'elle » (Contes Fasis, 1926, p.48). Ainsi est la tradition dans la plupart des villes maghrébines, la future maman appelée Nfissa doit se nourrir de mets spécifiques et énergétiques pour préserver sa santé et celle du nourrisson, « [...] On soignait tout particulièrement sa nourriture ; on ne lui donnait à manger que la mie du pain et de la chair des viandes sans les os » (*Ibid.*, p.48). Cette tendance nous montre la valeur que nos ancêtres accordaient à la mère et à son enfant qu'il soit mâle ou femelle, car la petite fille grandit et deviendra une future maman à son tour.

Or, dans quelques contes de notre corpus, la naissance d'une fille est mal accueillie, « Si un jour nos souhaits étaient exaucés par la venue d'un enfant, mais que ce soit une fille, mieux vaudrait qu'elle soit tuée sur le champ » (Traditions algériennes, 1979, p.15). Nous remarquons le rejet total du sexe féminin, la fille si elle n'était pas décimée comme au temps de la « Jahilia », elle vivrait exclue de la société ou en exil quelque part. Cette tradition se trouvait dans les civilisations arabo-musulmanes, voire dans toutes les sociétés de l'aire méditerranéenne, vu la prédominance que les hommes avaient sur la femme et ce, dès leur jeune âge.

L'ÉDUCATION DES ENFANTS : CROYANCE OU CULTURE ?

Le discours des contes reste vivant et actuel, il ne cesse de révéler à travers sa trame narrative d'ordre politique, religieux, sociologique, éducatif... les règles et les usages qui régissent la vie des membres d'une communauté. Il offre par sa simplicité et son impact la possibilité d'affirmer une vérité à propos d'une société dite par elle et sur elle-même. Au fil de notre lecture-analyse des récits de notre corpus, nous avons noté un désir passionné du narrateur/conteur de résoudre les manques, les frustrations, les inégalités sociales et sexuelles de ses personnages. Les rapports entre les hommes et les femmes sont basés sur des jugements de valeurs, les rôles qui leur sont attribués sont fixés dès la naissance. Ils grandissent avec une culture transmise de génération en génération où chacun d'entre eux doit se soumettre à ses habitudes qui deviennent innées chez eux. Dans nos contes, l'image de la fille renvoie à la vulnérabilité, la docilité et l'obéissance, bien qu'elle soit adulée et bien aimée par ses parents, elle doit se plier à l'autorité paternelle et tout écart la condamne et l'isole de son entourage et de son groupe.

Dans les sociétés maghrébines, la femme assimile dès

son jeune âge les règles et les normes qu'elle doit adopter pour être reconnue en tant que membre d'une société. D'après Pierre Bourdieu, ces valeurs appelées aussi « habitus » (P. Bourdieu, 2000), inculquées très tôt aux petites filles contribuent à la bonne éducation de ces dernières et dont le seul but est la préservation de l'honneur de la famille. En effet, Camille Lacoste Dujardin affirme que ces habitus prédisposent la petite fille à accepter sa place et son rôle dans la communauté sans discuter, du moment que tout autour d'elle : « contribue à marquer ses structures subjectives, symboliques et imaginaires, comme ses habitus, de la conviction de son infériorité, de sa fragilité, et des périls qu'elle fait encourir à sa famille. » (C. Lacoste-Dujardin, 1995, p.73). Effectivement, cet aspect socioculturel se dégage de la majorité de nos récits où la jeune fille doit se tenir à l'écart de tous les méfaits qui peuvent la conduire vers le « harâm », concept antithétique à celui du « halâl ».

Selon l'éducation traditionnelle maghrébine, la petite fille doit se voiler avant d'atteindre l'âge de la puberté pour préserver sa pudeur et son innocence qui sont à la base de la « hachma ». Cette vertu est issue d'une culture arabo-berbéro-islamique, sa raison et son expression en sont le Coran, livre saint porteur d'une parole divine qui gouverne la vie quotidienne de tout musulman. Dans son analyse psychologique de l'enfant en matière d'éducation traditionnelle, Nefissa Zerdouni montre la complexité des principes de la hachma qui sont : « [...], à la fois d'ordre religieux, racial et sociologique ; religieux parce que la hachouma traduit l'idéal humaniste de l'Islam codifié dans la sunna ; racial, car elle exprime les idées particulières des arabo-berbères sur l'honneur, la pureté du sang et l'orgueil familial ; sociologique enfin, parce que la société maghrébine est monolithique et favorise conformisme et pression social » (N. Zerdouni, 1982, p.261)

En revanche, si dans la plupart des récits, la femme est reléguée au second plan et s'adonne uniquement aux tâches domestiques et à la fécondité pour assurer la stabilité et la perpétuation dans l'avenir, il en est où les rôles sont inversés, la jeune fille fuit le domicile patrilocal, déguisée en homme, traduisant de la sorte un bouleversement des valeurs traditionnelles. Il s'agit des contes, « La princesse et l'oiseau » (Bouali, 1983), « Caftan d'amour tacheté de passion » (Contes Fasi, 1926), « Moulay Hammam », « Cheval persan » (Legey, 1928), où des jeunes filles de bonne famille se comportent en homme après être confrontées à un sort contraire les poussant hors de chez-elles. Est-ce le fait d'appartenir à une famille royale permet la transgression des rites ? Ou est-ce que c'est la religion qui délivre la femme de la dépendance masculine et lui octroie tous ses droits ?

Dans le conte « La princesse et l'oiseau », l'héroïne se déguise en mendiant et part à la recherche de son amour, « Sous son déguisement, la princesse Lumière-des-Yeux s'en alla battre les durs chemins de l'infortune, en criant à tue-tête : Marchand de sel ! Qui veut du sel ? » (Bouali, 1983, p.11). Elevée dans un somptueux palais sous la

protection de son père, la princesse était entourée de domestiques qui vauquaient à ses moindres désirs. Ainsi, était la tradition dans les grandes familles maghrébines, une « dada » nom familial donné aux négresses esclaves qui élèvent les enfants, s'occupait des bébés et surtout des petites filles jusqu'à l'âge adulte avec l'assistance de la mère. En effet, l'existence des filles au sein d'une famille nécessite une grande responsabilité des parents. Ces derniers vivent avec l'angoisse qu'ils ne puissent donner une bonne éducation à leurs petites filles et accomplir leur devoir jusqu'au bout. La relation éducative qui unit les parents à leurs enfants ne s'achève que par le mariage, ce dernier, en tant qu'événement socioculturel, est aussi la preuve d'une éducation rigoureuse. Dans le cas contraire, c'est-à-dire en présence d'une transgression des valeurs traditionnelles, ce sont les parents qui subissent les conséquences car ils sont seuls responsables de la destinée de leurs enfants.

Dans nos contes, l'importance de l'enjeu est dans la désobéissance des enfants aux parents, l'histoire de la princesse dans le conte tlemcenien ou celle des contes marocains « Et- tadj Ahmed Benamar » et « Caftan d'amour », nous révèle un processus éducatif très sévère au début, mais qui s'achève par un écart obligeant les filles à se marginaliser et à être exclues de la société. Les contes de notre corpus nous dévoilent des modèles éducatifs avec des aspects socioculturels appartenant à des sociétés croyantes où la religion a pris de l'ampleur et gère la vie quotidienne des musulmans. La femme reçoit une bonne éducation dont le principal souci est la transmission des bonnes manières comme la « hachma » qui signifie pudeur, chasteté et discrétion. Ces valeurs apparaissent dans le comportement des petites filles dès leur jeune âge, elles doivent donner preuve de leur hachma en se voilant pour se soustraire aux regards des hommes. Dans le conte « La princesse et l'oiseau », le voile se manifeste par l'apparition des rideaux « Devant la chambre de sa fille malade, le roi avait fait tendre sept rideaux. Les gens, arrivés dans le vestibule [...] n'allaient pas au-delà. De derrière les rideaux, ils devaient élever la voix pour conter leur histoire. » (Bouali, 1983, p.3.). Dans le conte marocain, le voile se manifeste dans le passage suivant: « Le mur de verre se cassa aussitôt, et se penchant par le trou, la jeune fille constata que son palais donnait sur un beau jardin dont le séparait un oued » (Contes Fasis, 1926, p.49.).

Par ailleurs, le port de ce voile n'est autre qu'une protection de la femme de la dépravation et du vice, elle l'accepte avec une conviction et une grande foi. Par conséquent, tout dévoilement renvoie d'emblée à l'impudence et aux interdits religieux. Après l'arrivée de l'Islam, le voile a pris plusieurs modèles, selon la culture et les traditions de la communauté dans laquelle, il est en usage. En Algérie, les femmes se couvraient par le « hayek » un morceau de tissu blanc sans forme de couture, servant à envelopper le corps de la femme de la tête aux pieds, seule une petite ouverture au niveau du visage dévoile l'œil gauche ou droit. Cet aspect vestimentaire et socioculturel (se trouve aussi à Tlemcen), symbole de pudeur et de pureté. Ce vêtement se porte différemment

dans cette ville que dans les autres villes, sa matière varie selon le climat et les occasions, il peut être en soie ou en laine, parfois incrusté de fils d'or indiquant le rang social de la personne qui le porte. (En effet), Tlemcen, (en l'occurrence) est une ville connue pour ses traditions et ses rituels, nombreux sont les adages, les berceuses, les poèmes qui reflètent les aspects historiques et culturelles de cette ville d'art et d'histoire.

À travers un parcours des proverbes populaires tlemceniens, nous avons noté un qui a attiré notre attention : « Tlemcen mliha fehwaha wmaha we telhifet nsaha. »¹ Ce qui veut dire Tlemcen est belle par ses eaux de source et son air et le voile que portent les femmes tlemceniennes. Il est important de signaler que la tradition tlemcenienne connaît une autre version de ce dicton, version dans laquelle il est question non pas de talhif (« la façon dont ses femmes se voilent ») mais de tahwif (« la façon dont ses femmes chantent avec un air de tahwif »). Ces proverbes sont des valeurs consacrées, ils sont considérés comme une ligne de force collective qui sert les grands mythes de notre temps. Ils témoignent d'une réalité socioculturelle durable et confirmée par la qualité et la variété des productions littéraires dans la vieille ville historique. Prenons l'exemple des berceuses ; en quoi ce genre de « broderie » poétique est-il emblématique de la mémoire culturelle tlemcenienne ? Nous avons affaire ici à un répertoire ancien et très populaire, transmis de générations en générations sur le mode oral et qui s'inspire très largement mais très librement de l'art poétique maghrébin. Spécialement réservé aux femmes, il consiste en un court poème de quatre à cinq vers que les mères ou les grand-mères chantaient souvent aux enfants pour les border.

Ma fille est belle et ils disent ô ! L'heureux sera celui à
qui elle est destinée

Et qui la comblera de sa fortune, et la recevra dans sa
demeure

Ma fille est belle ô ! Gens et la beauté n'a pas de prix
ô ! toi qui expose les anciens bijoux dans des
pendentifs

Ma fille est belle et la beauté n'a pas de prix
ô ! Dieu bienfaiteur sans retour

ô ! Seigneur tout puissant exauce mes vœux.²

La transcription de cette berceuse était accomplie par une vieille femme qui se souvient encore de cette mélodie avec nostalgie, c'est un langage musicalisé qui donne à entendre, à imaginer, il est agréable à l'oreille car il est rythmé. Les paroles de cette berceuse ressemblent au discours de nos récits, dans le conte « La princesse et l'oiseau », le roi n'avait-il pas chanté la beauté de sa fille ? « Celle-ci lui fut aussitôt non moins chère que la prune de ses yeux. Aussi lui donna-t-il, au milieu des bénédictions, au cours d'une fête d'un grand faste, le prénom de Lumière-des-Yeux. » (1983, p.1.) Cette

1 Proverbe collecté auprès des membres de notre famille

2 Berceuse chantée par les familles tlemceniennes.

appellation est très courante dans le dialecte tlemcenien, « moumou aynia », (prunelle des yeux), elle caractérise un aspect socioculturel qui marque cette ville et lui donne sa spécificité.

Les femmes de cette région étaient très connues par leur éducation qui leur donnait un air d'atlesse, leur beauté était fredonnée dans des récits poétiques : « Tlemcen ô cité altièrè! Que ton séjour est doux ! On y trouve les filles de Hadars et les filles de Kouloughlis On y trouve de belles filles qui flamboient comme du cristal »³ Pour cette raison, les femmes devaient porter le voile pour cacher leur beauté qui attirait les regards. Dans ses études, Rachida Rostane, anthropologue et linguiste a montré que le hayek est lié instinctivement à la formation de la cité dès l'Antiquité pour protéger la gente féminine du regard de l'étranger et cet aspect vestimentaire et culturel se trouvait dans tout le bassin méditerranéen. De la sorte, la femme porteuse d'une solide culture arabo-musulmane, joue un rôle important dans la transmission d'un savoir religieux inséparable de l'éducatif. C'est pourquoi son absence crée un déséquilibre au sein de la famille et de la société, car dès sa naissance, une éducation normative la prépare à un mode de vie qui contribue à la protection et à la conservation des traditions fortement ancrées dans la société. Les mères sont présentes pour veiller à ce que leurs enfants n'aient pas la moindre inconduite, en particulier les filles qui doivent être soumises et pudiques, car un long parcours les attend où un sentiment d'insécurité les pénètre face aux dangers qui les guettent surtout en présence du sexe opposé.

LES PRATIQUES ÉDUCATIVES MAGHRÉBINES :

HABITUS OU HABITUDES

Cette image de la fille désemparée, craintive, est illustrée par nos contes maghrébines, où l'absence de la mère dont le rôle est de mettre en place un système de méfiance et d'appréhension pour préserver l'honneur de ses filles, est traduite par la transgression de ces dernières. En effet, dans la plupart de nos récits, « La princesse et l'oiseau », « Caftan d'amour », « La fille du serpent borgne », « Histoire du pèlerin et de ses sept filles », « Moulay hammam », la mère ne figure pas dans l'histoire, c'est le père qui assume toute la responsabilité et se charge de l'éducation des enfants et de la gérance du foyer. En outre, l'éducation administrée par le père était fatale, notamment pour les filles, ceci est confirmé dans les contes déjà cités par la violation de l'interdit et le mal accompagné de la conscience du péché des héroïnes. Dans cette perspective, nous remarquons que la présence de la mère est très importante, son implication dans l'éducation des enfants ne peut être négligée, son premier rôle est de surveiller constamment la conformité des comportements de son entourage. En ce sens, en tant qu'un agent social, la mère dépend des conditions sociales de son éducation et de sa formation. Dans les sociétés maghrébines, la notion de groupe est

représentée par la famille qui recoupe les grands parents, les parents et les enfants. Par conséquent, l'éducation de ces derniers se déroule en fonction et en référence à ce groupe marqué par des valeurs sociales et culturelles qui lui sont spécifiques.

Le processus éducatif au Maghreb est uniforme suite à un héritage culturel arabo-berbéro-islamique, que ce soit au Maroc, en Algérie ou en Tunisie, les pratiques éducatives sont liées à un système parental où la distinction entre l'éducation des filles et des garçons est apparente dès la naissance. Il en découle ainsi, des rôles et des codes socioculturels différents, autant les filles recevront une formation sévère et dogmatique, autant celle des garçons se révèle clémente et compréhensive. Le dressage des filles au Maghreb tourne pratiquement autour de la notion d'honneur, l'honneur de la famille, de la tribu, du groupe. La petite fille dès son jeune âge est préparée à un système d'élevage appartenant à son groupe social et culturel, par l'intermédiaire de sa mère. Lorsqu'elle devient mère, elle doit transmettre ces mêmes valeurs à son tour à ses enfants. Selon Bourdieu, ces valeurs transmises de la mère à la fille, de génération en génération se présentent comme un habitus qui est : « **un système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations.** » (Bourdieu, 200, p.88-89) donc, à partir d'une manière de percevoir le monde social, d'agir dans ce monde et de se comporter, les agents sociaux produisent des jugements de valeurs dont la transmission se fait inconsciemment à travers le temps par ces groupes.

L'étude des contes de notre corpus nous confirme la notion de cet habitus qui est transmis par les parents à leurs enfants dès le bas-âge. C'est dans le rapport avec les parents que l'enfant assimile les traits culturels propres à la société dans laquelle il vit et dans laquelle se fait sa sociabilité. Ceci étant dit, le rôle de la femme est d'assurer la transmission des normes hégémoniques, dans l'espace maghrébin, elle est par excellence l'agent du dressage des filles puis des futures épouses, elle doit leur apprendre la soumission et le respect total de l'autorité masculine. Nos contes révèlent parfaitement les structures de ces sociétés patriarcales, mais dans quelques récits cités supra, l'absence de la mère entraîne un déséquilibre familial avec un renversement des rôles. Le père n'étant pas l'agent approprié à l'éducation de ses filles, conduit ces dernières aux marges de la société ou bien en fuyant le domicile paternel, ou bien en accomplissant un impair. C'est le cas de la princesse : « Sous son déguisement, la princesse Lumière-des-Yeux s'en alla battre les durs chemins de l'infortune, en criant à tue-tête : « Marchand de sel! Qui veut du sel » (Bouali, 1983, p. 11).

Un autre sort est réservé aux héroïnes des contes qui s'ouvrent sur l'histoire du père en voyage, laissant derrière lui sept filles livrées à elles-mêmes. Dans

³ Transcription d'un chant poétique récité par une vieille femme native de Tlemcen.

le conte « Rayons de soleil » (1971, p.183.) l'œuf est symbole de virginité, sa coquille est fragile semblable à la vertu de la jeune fille : « Ma fille, j'ai vraiment le désir d'accomplir le pèlerinage. Mais j'ai sept œufs : si je les emporte, ils se casseront ; et si je les laisse à la maison, ils se gâteront... » (1971, p.183). Ici, la métaphore de l'œuf est annoncée par l'emploi du verbe se gâter qui veut dire « qu'elles ne se laisse corrompre ». Au Maghreb, en particulier au Maroc, la coutume est de casser sur la tête de la mariée un œuf d'un coup sec pour symboliser une défloration facile et féconde.

L'idée de la fécondation symbolisée par l'œuf est associée au rite qui consistait à étaler cet œuf sur les cheveux de la mariée pendant ses préparatifs au grand jour. Une chanson accompagnait ce geste dont les paroles exprimaient le bonheur et la satisfaction pour la mariée : « Je te peigne avec le bonheur, je te peigne avec la pommade du bonheur. Tu sera la maitresse de la maison ». (D, Légey, 2009, p.135). Par conséquent, la tradition au Maghreb demande que le dressage des filles soit accompli parfaitement pour faire honneur à la famille notamment à la mère.

Le recours à l'histoire nous apprend que l'éducation des filles en Kabylie est rigoureuse, plus les filles sont mariées à un âge précoce, plus les mères sont enviées parce qu'elles sont arrivées à inculquer très tôt à leurs petites les valeurs ancestrales : « jusqu'à il y a moins d'un siècle encore, la plupart des femmes berbères de Kabylie ont vécu dans de rudes conditions : assignées, dès une puberté rapidement suivie du mariage, à des naissances nombreuses » (C.L. Dujardin, 2008, p.99). Dans ce même ordre d'idées se présentent les contes kabyles de notre corpus, ils ne font que transmettre les procédés traditionnels qui se manifestent dans les rapports entre les hommes et les femmes. Dans « L'oiseau de l'orage », un couple vivait au milieu de leurs nombreux enfants : « ...La mère, pour habiller son monde, filait et tissait tout le jour et même une partie de la nuit » (Amrouche, 2009, p.223). Cette situation est vécue par la plus part des femmes kabyles, leur infortune commence le jour du mariage, quand la jeune mariée quitte sa famille pour vivre avec un inconnu dont elle n'espère guère d'affection.

Lacoste Dujardin l'affirme en disant : « Dans une société où l'identité ne se conçoit que collective [...], celle des femmes est ainsi fort malmenée » (Dujardin, 2008, p.46), puisqu'elles doivent être soumises et obéissantes à toute décision prise par leur entourage. «[...] déracinée de sa famille d'origine pour intégrer cette nouvelle communauté familiale que sa fécondité attendue doit enrichir, on exige de cette très jeune mariée, dès son arrivée, une immédiate assimilation, afin qu'elle serve désormais tous les intérêts de cette nouvelle maisonnée, où elle ne trouve qu'une place d'auxiliaire de la maîtresse de maison.» (Dujardin, 2008, p.46). Ainsi, les filles sont éduquées à la maternité avec le mariage comme condition, dans la coutume kabyle, pour signifier au père que sa fille est nubile, un morceau de pastèque dont les pépins représentent les graines de fertilité, est

déposé devant lui pour sous entendre la fécondité de sa fille. En ce sens, les représentations collectives, sont très complexes et s'inscrivent dans un système de croyances ancrées dans des rites, des traditions et dans une vision de l'homme et du monde.

Par le discours des contes, les sociétés arrivent à dire et à échanger des idées, d'autre part, le conte nous offre de larges possibilités pour étudier des composantes socioculturelles relatives à la vie quotidienne, en particulier aux comportements rituels qui fixent les relations entre les membres d'une communauté, voire d'une famille. Par ailleurs, ces représentations répondent à une double exigence des individus et des collectivités, d'une part se construire une identité et un patrimoine culturel leur permettant de conserver un lien social, d'autre part, s'ouvrir à l'interculturel, voire au phénomène de mondialisation pour maintenir la communication.

CORPUS D'ANALYSE

-Amrouche, Taos. 1966. *Le Grain magique. Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*. Paris : Maspero

-Bouali, Sid-Ahmed. 1983. *La Princesse et l'Oiseau*, Alger : éd, Enal.

- El Fasi, Mohammed et Emile, Dermenghem. 1926. *Contes Fassis*, Paris, F. Rieder et C^{ie}, Editeurs

- Galley, Micheline. 1971. *Badr az-zin et six contes algériens*. Armand Colin.

- Légey, Doctoresse. 1926. *Contes et Légendes du Maroc*. Éd, Ernest Leroux.- Scelles-Millie, J. 1979. *Traditions Algériennes*. Paris, G-P. Maisonneuve et Lrose.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre. 2000. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris, éd du Seuil, (Essais, 405)

- Courtés, Joseph. 1986. *Le conte populaire : poétique et mythologie*. Paris, PUF.

- Lacoste-Dujardin, Camille. 2008. *La Vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*. La Découverte, coll. « textes à l'appui ».

- Lacoste-Dujardin, Camille. 1995. *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcal au Maghreb*. 2^{ème} éd. Tunis : Cérès.

- Légey, Doctoresse. 2009. *Essais de folklores marocain*. Éd, Du Sirocco.

- Ricœur, Paul. 1984. *Temps et récit*. T. II, Paris, Seuil.

- Weinrich, Harald. 1973. *Le Temps*. Paris, Seuil.

- Zerdouni, Nefissa. 1982. *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*. Paris, François Maspero.

Les enjeux de l'oralité dans *Saison de la migration vers le Nord*¹ de Tayeb Salih

Farah ALLOUSH

DOCTORANTE EN LITTÉRATURE FRANÇAISE, UNIVERSITÉ LIBANAISE - BEYROUTH

¹ Les indications de pages renvoient à l'édition Babel de *Saison de la migration vers le Nord*, traduit par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun, Paris : Sindbad, 1996.

SOMMAIRE

- 101 L'oralité comme revendication identitaire
- 103 L'oralité, ressort de l'énigme
- 104 Bibliographie
- 105 Sitographie

La dialectique de l'acculturation a longtemps fourni aux romanciers du monde arabo-africain une matière assez riche pour leurs ouvrages. Le romancier soudanais Tayeb Salih en demeure l'exemple le plus emblématique avec son chef-d'œuvre *Saison de la migration vers le Nord* (*Mawssim Alhidjra ila ashamal*), publié en arabe en 1969, où la « pseudo-émancipation » de l'homme du Sud ne s'opère qu'au prix du renoncement douloureux - sinon tragique - à la terre et à la langue-mère. Pour surmonter ce double exil, un renouement devrait s'opérer avec la culture et les traditions du pays. Or, le mode de l'oralité, privilégié dans le roman, est l'une des caractéristiques de cette culture et du discours traditionnel africain. Ainsi, il serait légitime de se demander : quelle importance le choix d'intégrer l'oralité dans l'écriture revêt-il dans ce programme de revanche? Pourrait-on lui attribuer en quelque sorte une dimension idéologique? D'ailleurs, n'a-t-il pas d'autres fonctions à jouer? Et comment participe-t-il de la dynamique du récit?

L'ORALITÉ COMME REVENDICATION IDENTITAIRE

Les rapports Orient/Occident sont placés dans le roman sous le signe du conflit : mépris de la part du plus fort, l'Occident bien entendu, méfiance et rancune de la part du faible : "*L'homme blanc qui nous a gouvernés à un moment de notre histoire éprouvera longtemps encore à notre égard ce sentiment de mépris que le fort éprouve pour le faible*" (p.65). La conception qu'a chacun des deux mondes de l'autre n'est pas dénuée de préjugés. Au début du roman, les gens du village interrogent avec curiosité le narrateur sur les Européens dont ils ont une idée négative, fort simplificatrice, les réduisant à leur seule dimension religieuse. Cette conception témoigne d'une vision bâtie sur un principe de

distanciation de l'autre, voire d'opposition à lui.

L'Européen est surtout vu comme un occupant qui a établi sa domination par la violence et la force militaire et qui travaille à garder le peuple africain sous sa tutelle, en formant de futurs alliés : *"Ils ont bâti des écoles pour nous apprendre à dire oui dans leur langue"* (p.98). L'apprentissage de la langue anglaise, devenue désormais *"la clé de l'avenir"* (p.58), est ainsi vécu comme un exil linguistique, un sevrage brutal de la langue mère, l'arabe : *"Mon intelligence était aiguë, mais cette langue n'était pas la mienne. Je l'avais apprise par la force de l'usage."* (p.36)

Cette valorisation de la culture occidentale au détriment de la culture africaine se poursuit sur d'autres niveaux et se manifeste, entre autres, à travers l'infériorisation du Noir croyant aux mythes, par rapport au Blanc, qui, lui, croit aux chiffres. Le narrateur la dénonce comme *"fanatique et sectaire"* (p.64) ; il reconnaît que sa *"terre ne produit que des prophètes"* (p.112), et non des savants, que *"C'est la terre du désespoir et de la poésie"* (p.113), mais il lui reconnaît aussi le mérite de la chaleur des rapports humains et de lui offrir une *"affectueuse vie"* qui *"(manque) dans les pays du Nord où les requins meurent de froid"* (p.9). De plus, il ne voit dans ce culte voué aux chiffres qu'une croyance qui ne vaut pas plus que les croyances fantastiques ou religieuses de ses frères de race : *"Croyance pour croyance, autant croire en un Dieu omnipotent, omniscient."* (pp.64-5)

A la lumière de cette lecture, et *"dans la mesure où la Négritude a imposé le principe de la prééminence de l'oralité et de la tradition dans tout discours africain et à plus forte raison dans tout discours à prétention littéraire"*², on pourrait comprendre le recours du narrateur à l'oralité comme s'inscrivant dans une logique générale de réhabilitation de la tradition et de la culture africaines.

Un semblant d'oralité est décelable dès l'incipit, où le narrateur abandonne le système narratif au profit du système d'énonciation, en marquant sa prise de la parole qui lui confère le statut d'énonciateur nous livrant l'histoire à la manière d'un conteur qui s'adresse directement à ses destinataires-auditeurs, représentés dans l'univers du roman (narrateur intradiégétique). L'apostrophe (*"messieurs"*(p.9)), l'interpellation directe du lecteur par l'utilisation de la 2^e personne (*"(...) qui vous propulse"* (p.62), *"ne croyez pas"* (p.66), *"sans doute ne l'ignorez-vous pas"* (p.66)) ou de l'indéfini «on» à valeur généralisante et, donc, inclusive (*"où l'on distingue ..."* (p.67)), montrent la volonté du narrateur d'assumer en plus de sa fonction narrative une fonction de communication.

En effet, le narrateur imprègne le texte de sa présence et les indices qui lui renvoient y sont légion, surtout aux chapitres 1 et 9, allant des simples indices personnels (de la 1^{ère} personne, bien entendu) aux déictiques spatiaux (*"Me voici"* (p.137), *"devant moi"* (p.137), *"voici*

donc" (p.157)), opérant ainsi une contiguïté physique et psychologique avec les destinataires, à l'instar de celle déjà établie par ses choix temporels. En fait, à maints endroits du récit, le narrateur privilégie la localisation temporelle relative à l'énonciation (le repérage déictique), employant présent aoristique (*"Une peur me prend"* (p.56), *"Mais je décide désormais de vivre"* (p.171)) et futur simple (*"J'écrirai à Mrs Robinson"* (p.114), *"Je lui écrirai"* (p.115), *"Je verrai d'abord, et j'écrirai, puis je mettrai le feu ; tout cela brûlera"* (p.139), *"Je vivrai"* (pp. 171-172)) ainsi que des indicateurs temporels du genre: *"Ce samedi"* (p.43), *"Maintenant"* (pp. 55-136) et *"à présent"* (p.59).

Toutefois, le jeu de la discursivité et de la subjectivité ne s'arrête pas là. Il se poursuit à travers les commentaires du narrateur, qu'il nous livre sans ambages, sur un ton familier, parfois confidentiel, partageant avec nous émotions et sentiments (*"J'aimais mon grand-père, il semble que j'étais son préféré"* (p.13), *"Je constatai amèrement"* (p.62), *"sa lettre m'a donné beaucoup de joie"* (p.123),...), réflexions (*"Ainsi ne suis-je pas plume au vent, mais créature, pareille à ce palmier, de haut lignage et de sûre destinée"* (p.10), *"oui, la vie était bonne ..."* (p.10), *"Il m'arrivait de penser subrepticement..."* (p.52), *"Un incendie de plus n'aurait avancé à rien"* (p.169), ...), intentions (*"Je lui écrirai"* (p.115), ...), hypothèses, ou plutôt convictions (*"Nul doute que Moustafa Saïd fût la cause de son suicide et non le cancer"* (p.111), *"J'ai la certitude à présent qu'il n'avait rien négligé ..."* (p.156)), et mettant ainsi en jeu sa fonction testimoniale. Cette sincérité s'affiche surtout sous la forme d'aveux, qu'on retrouve à différents endroits du texte. Ainsi, tombe-t-on de temps en temps sur des expressions telles que : *"je vous l'avoue"* (pp.16-21), *"Je ne vous cacherai pas"* (p.24), *"je l'avoue"* (p.154)), impliquant toujours le lecteur. Parfois aussi, ces pensées s'expriment d'une manière allusive et concise, dans des propositions incises (*"c'était sûr"* (p.23), *"de mètre assis très longtemps ?"* (p.52)) ou des remarques évasives (*"Mais cela est une autre histoire"* (p.9)), mimant la spontanéité de l'oral, où les paroles viennent au gré de la conversation.

D'ailleurs, la structure des phrases qui reviennent sous la plume du narrateur ou dans la bouche des personnages confirme elle aussi cette tendance à l'oralité. Il s'agit souvent de phrases simples, courtes ou nominales, parfois elliptiques (zeugmatiques) ou asyndétiques: *"L'absence, la nostalgie et les songes, tels que ce fut merveilleux de me trouver réellement parmi eux"* (p.9), *"Ni larmes ni baisers. Aucun trouble."* (p.30), *"Soit"* (p.56), *"Arbustes éparpillés dans le désert, tout épines, sans feuilles, végétation misérable, ni vivante, ni morte."* (p.108). De même, on remarque l'emploi récurrent de la structure emphatique, de mise en relief (*"C'est à la suite ... que je revins"* (p.9), *"C'est par de telles pensées que j'arrivai..."* (p.55), *"Quant à moi, il m'arrivait ..."* (p.52), *"A lui aussi, les choses parurent ..."* (p.62), et de l'anaphore (*"Il y avait ... (3x)"*(p.113), *"Comme Moustafa Saïd, comme Wad Rayyes, comme tant d'autres, ..."* (p.107), etc.). Les exclamations qui abondent dans

² IMOROU, Abdoulaye, « Oralité, tradition, champ littéraire africain », *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, Octobre 2009, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5221.php>

le texte ainsi que les interjections (“*ah ! l'indécence !*” (p.138), etc.) ajoutent à la charge émotive qui se dégage des procédés stylistiques précités. Parfois même, sous le coup de l'émotion, la phrase demeure inachevée (“*Avant le jour fatal ... le jour où ...*” (p.95), ...) ou se rallonge par hyperbate (“*J'eus une envie irrésistible de fumer. Non pas simple envie, mais faim de cigarette. Et soif.*” (p.171)), le rythme devient saccadé (“*Je revois ... au crâne*” (p.135) : le narrateur courroucé, se battant contre Mahjoub). Quelquefois, on a l'impression de lire des notes consignées sur le vif par un narrateur dépassé par le spectacle qui s'offre à sa vue (la description de la chambre de M. Saïd, pp. 139-140, pp. 152-153).

Mais c'est notamment dans les passages au discours direct, prépondérants dans le roman et s'étendant parfois sur plusieurs pages, qu'on perçoit l'écho local. Les conversations des gens du village se tenant chez le grand-père du narrateur nous offrent les exemples d'une oralité simple et luxuriante, reflétant le mode de vie et de pensée des villageois, ainsi que leurs préoccupations majeures. Et nonobstant l'incapacité de la traduction à rendre toutes les particularités stylistiques du texte d'origine (niveaux de langue et régionalismes), on arrive à relever certaines marques de cette oralité régionale, qui contamine le récit même du narrateur. Ainsi, trouve-t-on dans le texte des mots empruntés à l'arabe dialectal (tels que : “*omdeh*” (p.18), “*diwan*” (p.19), “*joubba*” (p.28), “*éfrit*” (p.21), “*faddan*” (p.61), “*galabiehs*” (p.68), “*oueds*” (p.113), etc.), des tropes courants, dévalorisants ou animaliers (“*Les toits étaient (...) bossus comme le dos des bœufs*” (p.34), “*elle m'apparut (...) comme un mirage*” (p.36), “*Et depuis tu n'as cessé de baiser comme un âne infatigable !*” (p.78), “*vieille comme un genou*” (p.79), ...). De même, on y reproduit jurons (“*par Dieu*” (pp.10-68-77...), “*Par le serment de la Répudiation*” (p.79)), louanges à Dieu, invocations et prières (“*Dieu lui fasse miséricorde*” (p.78), “*qu'Il soit loué*” (p.81), “*Dieu me pardonne ! A lui le repentir !*” (p.129)), sentences et aphorismes, caractéristiques de la sagesse populaire héritée des ancêtres (“*Ainsi va le monde, bon gré, mal gré.*” (p.66), “*La folie de jeunesse n'a pas d'égale.*” (p.78), “*Le passé est passé*” (p.119), etc.), youyous (simplement évoqués à la page 117) et chants populaires (p.116).

Enfin, l'histoire de la vie de Moustafa Saïd baigne tout entière dans une atmosphère de conte oriental, tel que l'atteste l'évocation des personnages des *Mille et Une Nuits* (ouvrage lui aussi appartenant à la tradition orale) : on retrouve prince Shâhriyâr et Shéhérazade (pp.40-158), Othello (pp.40-45), la fameuse formule magique d'Ali Baba “*Sésame ouvre-toi*” (pp.110-140), l'ogre et le griffon (p.157). On fait également appel tantôt à des héros épiques (Abou Zeid el-Hilâli, p.84), tantôt à des figures légendaires, exaltant le passé glorieux raconté par nos parents ou par les livres d'Histoire : Târiq ibn Ziyâd (p.48), le Conquérant (p.72), Mahmoud Wad Ahmed (p.98), Roi mage (p.141).

Mais il faut pour autant se garder de penser que l'oralité dans le texte n'est qu'un simple exotisme, un effet de style ou un outil enrôlé au service d'une idéologie. En vérité, les choix esthétiques de l'auteur s'avèrent d'une

importance décisive dans la dynamique du récit, comme on le verra dans la suite de cet article.

L'ORALITÉ, RESSORT DE L'ÉNIGME

En effet, l'oralité dans *Saison de la migration vers le Nord* est en partie motivée par la nature de l'histoire qui s'apparente à l'énigme. Le personnage principal du roman, Moustafa Saïd, dont on essaie, avec le narrateur, de remonter le cours de vie, est un homme plein de mystères. Lui-même utilise le mot “*énigme*” pour désigner son parcours: “*l'énigme de ma vie*” (p.71), écrit-il dans la lettre qu'il laisse pour le narrateur en guise de testament. “*Dans votre formation spirituelle, il y a une zone d'ombre*” (p.60), lui lance le juge devant lequel il comparait pour les meurtres de femmes qu'il a commis ! En fait, cet homme, intellectuel et émigré, qui fut “*un garçon torturé*” (p.150), doublement opprimé, en tant qu'individu “*de basse condition*” (p.59), privé de son père, de l'affection de sa mère toujours distante et retenue, mais aussi en tant que membre d'une collectivité qui subit la torture à une échelle plus large, devient, dans un retournement de situation, oppresseur. Il “*(se)voulai(t) l'intrus colonisé*” (p.98), “*installé en conquérant au cœur de (leurs) demeures*” (p.99). Le sexe devient pour lui un moyen de lutte au même titre que les écrits anticolonialistes. On comprend alors qu'il s'agit d'un programme simpliste de revanche et de conquête sexuelle. Un désir sexuel mêlé à un instinct puissant de mort pousse cet homme, devenu “*chasseur*” (p.162), à livrer “*une guerre sans répit ni merci*” (p.163) à la femme métamorphosée en ville-ennemi. “*Le monde de Jean Morris*” revient tel un leitmotiv (pp. 36 ; 38 ; 40) au point que l'on peut parler d'une identification entre les deux. Et c'est devant cette femme arrogante et froide, à l'image de son pays, qu'il réalise l'échec de son entreprise. Cette vie, il le comprend à la fin, n'était que “*mensonge et illusion*” (ces mots reviennent à plusieurs reprises). Il n'appartient à nulle part, “*l'appel du large n'a jamais cessé de résonner dans (ses) oreilles*” (p.71). C'est une vie qui n'a rien de consistant et à laquelle répond bien la mort énigmatique qui lui met un terme.

Le narrateur se demande parfois s'il existait réellement. En fait, ce personnage, qui lui ressemble en quelques points jusqu'à s'identifier un moment à lui à travers le miroir, dont on connaît le symbolisme chez Lacan (il participe à la prise de conscience de soi ; le Moi se forme par l'image de l'autre), l'a choisi pour faire de lui son confident et le témoin de son existence (“*J'ai la certitude à présent qu'il n'avait rien négligé et qu'il m'avait choisi pour ce rôle*” (p.156)) ; il a su “*jou(er)de (sa) candeur*” et susciter son intérêt, voire son “*obsession*” (p.56) pour lui, tout en le laissant sur sa faim. Les multiples interrogations qui reviennent sous la plume du narrateur à chaque fois qu'il s'agit de Moustafa Saïd sont significatives et révèlent l'étrangeté du caractère de celui-ci, le doute - ou même la “*peur*” (p.56) - qu'il inspire. Ainsi, le statut de narrateur omniscient, généralement favorisé par la tradition romanesque, se trouve abandonné. On a plutôt affaire à un narrateur-enquêteur, toujours “*aux aguets*” (p.95), mû par la curiosité de dévoiler le mystère

de M. Saïd : “Je veux connaître la vérité, tout le monde refuse de me la dire” (p.127). Ses informations restent cependant limitées, incomplètes ou incertaines : “à ma connaissance” (p.51), “Dès lors, tout devient possible” (p.62), “Et nul ne peut trancher” (p.73).

Cet “étranger”(p.10) au village demeure énigmatique jusqu’à la fin de sa vie, et même après sa mort. Les points de vue à son sujet sont contradictoires et il prête le flanc à diverses rumeurs, colportées par le narrateur qui devient, au gré de ses rencontres et conversations, le relais de la voix des gens du village ou d’autres personnages ayant déjà croisé le parcours de M. Saïd. Et l’on assiste de ce fait à un retour au mode de transmission traditionnel, celui du bouche-à-oreille, dont rend compte la technique des reprises, à laquelle on fait largement recours, et qui opère à chaque fois une transfocalisation narrative qui vient éclairer ou embrouiller le tableau : “Mon père affirma qu’il n’était pas originaire du village” (p.10), “il ignorait tout de Moustafa...Ainsi parlait grand-père” (p.14), “Mon père me rapporta que ...” (p.51), “L’opinion prévalut, finalement, qu’il devait être noyé et que ...” (p.52), “il dit d’une voix soudain tout excitée” (p.56), “et le fonctionnaire reprit sa digression” (p.57), “Mais le fonctionnaire anglais intervint ... dit-il” (p.62), “Ce que je vais te dire, tu ne l’entendras de la bouche de personne” (p.127)... On le voit bien, chacune de ces voix vient apporter sa version des faits ou un pan du portrait composite de Moustafa Saïd.

Du reste, cette irréductibilité du personnage à une seule réalité se reflète, dans l’écriture, à travers le brouillage des plans discursifs, prêtant souvent à confusion. Le mélange des voix, le changement subit de destinataire et le passage d’un mode d’énonciation à un autre ne se font pas rares. Tantôt le narrateur nous rapporte bout à bout des bribes de paroles qu’il a entendues et qui jaillissent soudain dans sa tête, morceaux disparates rendus décousus par leur rapprochement (p.109-110), tantôt il s’ouvre à nous dans une sorte de soliloque ou de monologue intérieur, nous dévoilant ses tourments, ses obsessions et les questions qui le taraudent : “d’où était-il ? Pourquoi avait-il décidé de résider dans ce village ? Quelle était son histoire ?” (p.16), “Fus-je trahi par mon ouïe la veille ? ... Avait-il perdu la mémoire ?” (p.22-23), “Pourquoi ne bouclais-je pas ma valise ? ... Et moi quelle science ai-je acquise ?” (p.132). Souvent, il enchaîne récit et discours indirect libre, sans aucun indice typographique qui permette de les distinguer nettement, estompant, de la sorte, la frontière entre actions et paroles/pensées : “Les gens là-bas nous sont-ils semblables ? La vie bon marché ? ...” (p.11), “Je la pris comme elle criait faiblement : « Non, non ... » Madame, cela ne vous servira à rien, ...” (p.49), “Et la récolte des dattes ?” (p.68), etc.

Pareillement, M. Saïd livre des propos aussi confus et désordonnés, trahissant l’état d’agitation intérieure qu’il vit. Dans un même discours, il s’adresse tantôt au narrateur, tantôt à l’une de ses victimes : “... et ton grand-père a vécu et mourra dans la simplicité. Tel est le secret. Vous avez raison, madame : optimisme et courage.” (p.47), et mimant une relation à plusieurs,

il se pose parfois des questions auxquelles il répond aussitôt : “Qu’avais-je pour séduire Ann Hammond ? ... Ce fut une proie facile. Elle n’avait pas vingt ans quand je la rencontrais, ...” (p.37).

Et c’est une occasion de dire que les longs passages rapportant directement les propos de M. Saïd restent les plus instructifs sur son existence (chapitre 2, pp. 144-149, 158-168, etc.).

En définitive, si le livre *Saison de la Migration vers le Nord* a fait date dans l’histoire des littératures du Sud, c’est que la révolte s’y lit à plusieurs niveaux : à travers la libre évocation du sexe, toujours tabou dans les sociétés arabes, mais aussi et surtout, à travers la liberté qu’il prend avec les normes traditionnelles du récit, tel qu’on vient de le voir : la vie tumultueuse de Moustafa Saïd en Occident et son suicide en Orient constituent l’objet d’un récit complexe et tordu. Et l’enquête que mène le narrateur devient en quelque sorte quête de soi et de son identité d’homme de deux mondes, cette identité aux multiples zones d’ombre. D’ailleurs, le roman ne se contente pas de nous raconter l’histoire d’un personnage mais nous fait plonger dans l’univers traditionnel d’un village oublié du Soudan, nous faisant vibrer au rythme de ses histoires ... et de sa langue !

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THÉMATIQUES ET THÉORIQUES

- ABOU, Sélim, *De l’identité et du sens*, Beyrouth : Presses de l’Université Saint-Joseph, 2009, chap. IV, § 2, pp. 102-115.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris : Ophrys, 1997.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 1996.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- JOUBE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris : SEDES, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993.

ARTICLES ET ACTES DE COLLOQUES

- CHATTI, Mounira, “Migritude”, *Jeu de l’identité et de l’altérité*, Université de la Nouvelle-Calédonie (Texte issu d’une communication présentée au colloque « Du Bambara aux Négropolitains », Université de Johannesburg, Afrique du Sud, 3-5 novembre 2005, en ligne sur http://www.revues-silene.com/images/30/extrait_115.pdf)
- IMOROU, Abdoulaye, « Oralité, tradition, champ littéraire africain », *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, Octobre 2009, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5221.php>

ROUAYRENC, Catherine, « Le parlé dans le roman : variations autour d’un code », *Versants*, n°30, Paris : Champion, Slatkine, 1996, pp. 31-44.

TRABELSI, Chédia, « La traduction des niveaux de langue et des régionalismes de l’arabe en français dans le roman de Taïeb Salah, *Saison de la Migration*

vers le Nord », Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 45, n° 2000, 3, p. 474-485.

جابر عصفور، «موسم الهجرة إلى الشمال الرواية و تقنية التوازي»، مجلة العربي، العدد 563، أكتوبر 2005.

SITOGRAFIE

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/tayeb-salih/>

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=568>

<http://maduba.free.fr/mawsim.htm>

<http://www1.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/2750.asp>

Les fables de la Fontaine et les contes d'animaux marocains, un air de famille

ZAID ZAHRA

LERIC-URAC 57, FACULTÉ DES LETTRES ELJADIDA

SOMMAIRE

- 108 Les histoires dans les deux genres
- 108 La moralité dans les deux genres.
- 109 Le choix des animaux
- 110 Références bibliographiques

La ressemblance frappante entre certains contes d'animaux en arabe marocain et les fables de la Fontaine, une ressemblance qui peut parfois frôler le calque, nous a donné envie d'explorer l'univers des contes en le comparant à celui des fables. L'objectif de cette comparaison est double. D'abord, nous allons démontrer que le conte est un univers qui est empreint de marques plurielles qui lui viennent d'ailleurs, cet ailleurs énigmatique qui enveloppe toutes ces histoires de ce mystère qui nous fascine, comme le souligne Romian, «*s'il est bien une construction du savoir qui s'est tissée d'apports universels et enrichie de cultures diverses, c'est celle qui concerne nos représentations de l'espace, du temps ou des objets qui peuplent le cosmos*¹».

Ensuite, nous verrons qu'il s'agit d'un genre littéraire ancré dans l'environnement où il a toujours existé et continue d'exister à tel point qu'on pourrait se dire qu'il est spécifique par ses composantes. En effet, parmi les définitions qu'a reçues le conte qu'il «*est un récit de fiction qui se ressource dans le fond culturel d'une communauté, qu'il véhicule ses croyances, ses attitudes et ses valeurs*²».

Donc, pour ressortir ces deux propriétés, nous avons opté pour le traitement de trois points, notamment les histoires racontées, les animaux protagonistes et la morale véhiculée dans les deux récits. Ce choix est justifié par le fait que les deux genres ont en commun

1 Romian, Hélène, *Quels repères pour une culture scolaire commune de haut niveau ? Pour une culture commune de la maternelle à l'université*, Paris : Ed. hachette-Education, 2000. p : 493

2 Chadli, El Mostafa, *Le conte populaire dans le pourtour de la Méditerranée*, Tunisie, Les Editions de la Méditerranée, 1997, P.35

ces trois propriétés, ils relatent des récits imaginaires, ils mettent en scène des animaux qui parlent et ils ont une visée moralisante.

Notre démarche s'inscrit dans un cadre pluridisciplinaire mettant en relation la langue et la culture.

LES HISTOIRES DANS LES DEUX GENRES

L'observation attentive des contes marocains collectés³ et des fables montre l'existence de ressemblance frappante, une ressemblance qui va jusqu'au calque parfois, comme dans le cas de la fameuse fable de la Fourmi et la Cigale et sa correspondante en arabe marocain, «*n-nmla w tyyab l-Eneb*» (*la fourmi et celui qui mûrit les raisins*). Effectivement, nous avons noté une correspondance totale, au niveau du choix des animaux, de la trame narrative et du dénouement ; la seule différence réside au niveau de la désignation de la cigale dans le conte marocain, elle est identifiée par une périphrase «Celui qui mûrit les raisins», une allusion à l'été où la cigale passe toutes ses longues journées à chanter et danser et l'on sait que les jours d'été sont longs et le soleil est prolongé ce qui fait mûrir les raisins.

Parfois, nous avons noté que le choix des animaux est différent alors que l'histoire, le déroulement des événements et le dénouement sont les mêmes, le cas de la fable du Renard et la Cigogne et du conte de la cigogne et la tortue dont le récit relate l'histoire de la Cigogne qui reçoit une invitation de la part du Renard dans la fable et de la tortue dans le conte pour aller dîner chez eux. Aussi bien le Renard que la tortue préparent un bouillon et le mettent dans une assiette ou un plateau en argile immangeable pour la Cigogne à cause de son long bec. Alors, la Cigogne invite le Renard et la tortue chez elle et leur sert le repas dans un vase à long col, ou dans une jarre, d'après le conte, de sorte que ni le Renard avec son large museau ni la tortue avec sa bouche ne puissent en manger.

Dans d'autres récits, nous avons un choix d'animaux et un dénouement différents, alors que l'histoire et le déroulement des événements sont les mêmes, c'est le cas de la fable du Renard et le Bouc et du conte du chacal et le hérisson où tous les deux ont soif et veulent descendre dans le puits pour boire. Seulement, pour en sortir, le Renard, dans la fable, trompe le Bouc alors que le hérisson, en usant de la ruse, trompe le chacal dans le conte marocain et le Bouc et le chacal restent coincés dans le puits.

Nous avons noté aussi le cas de la fable du Coq et le Renard et le conte du coq et le chacal qui ont la même morale, le même décor, la même trame narrative, mais ils n'ont pas le même motif. Dans la fable, le Renard fait croire au Coq qu'il veut la paix avec lui, alors que dans le conte, le chacal l'invite à prier ensemble, mais dans

les deux histoires, le Coq se rend très vite compte que ce n'est que mensonge et prend le Renard et le chacal au piège lorsqu'il leur demande d'attendre l'arrivée du lévrier, et les deux animaux trouvent un prétexte pour partir. Dans le conte, le chacal prétexte qu'il n'a pas fait ses ablutions.

Enfin, nous notons la fable du Loup et l'Agneau et le conte du chacal et la chèvre où nous assistons à la même morale : «la raison du plus fort est toujours la meilleure». Seulement, cette raison est différente dans les deux histoires. La chèvre et l'Agneau, dans le conte et la fable, sont sous l'emprise du loup et du chacal, qui cherchent une occasion pour les dévorer. En effet, tous les deux provoquent l'événement : le chacal prétexte, dans le conte, que la chèvre lui met la poussière au visage, alors que le Loup de la fable prétexte que l'agneau lui trouble l'eau.

Nous venons de présenter quelques fables et contes pour illustrer la ressemblance au niveau du déroulement des histoires et du choix d'animaux, des exemples qui nous ont révélé ce va-et-vient entre le conte et la fable à tel point qu'il serait possible de dire qu'à chaque fois nous nous trouvons devant deux versions d'une même histoire.

Nous allons continuer l'exploration de ces deux univers en interrogeant la morale et sa présence dans les deux genres.

LA MORALITÉ DANS LES DEUX GENRES.

Nous constatons, dans cette optique, qu'aussi bien la fable que le conte ont une visée moralisante. Nous soulignons effectivement que les deux genres dissimulent «une vérité morale derrière un récit inoffensif ne visant que des animaux⁴», une moralité qui se présente sous forme de sagesse, de vérité «qui peut être parfois devinée en général à travers la bonne humeur en observant les personnages, leurs actions et les conséquences de ces actions⁵».

Certes, la morale est présente dans les deux genres, mais nous remarquons que dans la fable, elle peut être énoncée au début comme le cas de la fable du Loup et l'Agneau qui commence par cette morale : *la loi du plus fort est toujours la meilleure*. Elle peut être située aussi à la fin, le cas de la fable du Renard et le Bouc : «*en toute chose il faut considérer la fin*», comme elle peut être énoncée au début et à la fin dans la même fable, le cas de l'histoire de l'Âne et le Chien qui commence par la morale suivante : «*il faut s'entraider, c'est la loi de la nature*», laquelle est reprise à la fin sous forme d'une constatation confirmant la morale annoncée au début : «*je comprends qu'il faut qu'on s'entraide*».

Par contre, dans les contes, quand la morale est énoncée, elle est toujours située à la fin. Mais nous constatons que celle-ci peut prendre une forme proverbiale, comme

³ Nous travaillons sur un corpus de 60 contes dont 50 nous ont été racontés par notre père Lhaj Mohammed Zaid âgé de 82 ans. Les dix autres ont été collectés par l'étudiante Imane Ghilmi qui a préparé son projet de fin d'études, intitulé, analyse de la structure de quelques contes d'animaux de la région de Doukkala, sous notre direction, en 2015.

⁴ Ouvrage collectif, *L'animal et l'homme, La Fontaine (Fables, livre VII à XI^e), Condillac (traité des animaux), Kafka (LA Métamorphose)*, sous la direction de Brunn Alain, Paris, Flammarion, 2004, p. 77

⁵ *Ibid.* p. 68

dans le cas du conte du fils de la cigogne qui voulait se marier avec la fille de l'aigle, mais il n'arrivait pas à accomplir les épreuves que lui a imposées son père. Celles-ci étaient très dures pour lui au point qu'il s'est trouvé la jambe cassée à la fin du conte. Donc, à l'adresse de sa maman, il dit cette phrase proverbiale : *[lli yzewwež men ġir ahl-u yethrres men režl-u]* (celui qui se marie avec quelqu'un d'un autre milieu que le sien se cassera la jambe).

Par ailleurs, nous avons noté que l'énonciation de la morale, dans les deux genres, vient dénoncer un défaut ou un vice, c'est le cas de la fable du Loup et la Cigogne qui relate l'histoire du loup qui demande à la cigogne de lui retirer un os coincé dans la gorge, mais refuse de la récompenser, et la fable se termine par ces vers :

Quant aux ingrats, il n'en est point

Qui ne meure enfin misérable.

En ce qui concerne les contes marocains, nous citons le cas de l'histoire du hérisson, le lion et le paysan où ce dernier, après avoir été sauvé deux fois par le lion et le hérisson, a voulu les tuer au lieu de les récompenser. Le hérisson, à qui il a voulu prendre ses petits, lui dit à la fin du conte : *«lgi žllabit-k ana ġadi nluħ l-k gnafd-i». w huwa yluħ li-h l-lfēa w gal li-h : «hadi lhyat t-tmae t-twila»* (Etends ton djellaba pour que je te mette dedans mes petits hérissons. Alors, il lui jeta la vipère en lui disant : «tenez, ça, c'est la barbe longue de l'avidité !»)

Nous avons également souligné que la morale n'est pas toujours énoncée dans les deux genres, mais elle est à dégager de l'ensemble de l'histoire et du déroulement des événements. C'est-à-dire, elle est à deviner, à retenir de l'aventure des animaux, comme c'est le cas du conte et de la fable de la Fourmi et la Cigale où la Fourmi termine la fable par ses paroles qui ne prêtent pas à discussion : *«Vous chantiez ? J'en suis fort aise. Eh bien ! Dansez maintenant»*. Alors que dans le conte, elle dit à la cigale : *«ana menni kunt ka-nṭemmer nta kunti ka-tzemmer w seddat l-bab f wežh-u»* (quand je mettais la nourriture de côté en prévision de l'hiver, toi, tu dansais, et elle lui ferma la porte au nez.)

Enfin, nous avons noté la mention de la fin tragique du méchant, mais seulement dans les contes et cette fin relève de l'ordre du monde qui nous montre le triomphe du bien sur le mal. Il s'agit en fait plus d'une réflexion philosophique que de morale. La majorité des contes finissent par des phrases tranchantes, fermes qui ne laissent pas le temps d'imaginer une éventuelle fin autre que celle-ci. Pour illustrer ce cas, nous choisissons le conte du chacal et le chameau où ce dernier, voulant se venger du chacal, lui dit à la fin : *«kayna waħd l-frisa šaṭet ela s-sbae, sir kul-ha». mni d-dib mša li-ha ma ylga ġa rbea d s-sbuēa mžmuein, šdaq huwa frist-hum.»* (J'ai vu les restes d'une proie que le lion a laissés, tu peux aller les manger. Quand le chacal partit chercher la proie, il ne trouva que quatre lions réunis et c'est lui qui fut leur proie.)

LE CHOIX DES ANIMAUX

Dans les deux genres, presque tous les animaux sont mis en avant, mais il y en a ceux qui apparaissent de façon récurrente dans les fables et les contes.

Dans les contes marocains, par exemple, les plus cités sont le hérisson et le chacal, il s'agit de deux animaux présents dans la majorité des contes. Il y en a également qui sont notés quatre fois, le cas du lion, de l'âne, du coq, de la chèvre, du chameau, du lévrier et du serpent. Les autres animaux apparaissent deux ou une fois, le cas du sanglier, de la poule, de la grenouille, du taureau, de la cigogne, du chat, de la souris, du lapin, de la colombe, de la tortue, de la gazelle, de l'aigle, de la chouette, du faucon et du renard.

En ce qui concerne les fables, d'abord, nous avons noté la présence d'animaux qui ne sont pas présents dans les contes comme l'ours, la girafe, l'éléphant, les poissons et l'écureuil. Mais, comme les contes marocains, les plus récurrents sont le lion, le renard, le loup, le chien, l'âne et le rat.

Il est à noter, par ailleurs, que tous ces animaux, que ce soit dans la fable ou dans le conte, sont individualisés, ils prennent la majuscule chez la Fontaine et ils sont particularisés et définis dans le conte, *d-dib* : le chacal, *s-sbe3* : le Lion, *l-ħmar* : l'Âne, etc. Ils sont aussi singularisés par l'emploi de l'indéfini «un certain» et «*waħed* : un», un certain Rat, un certain Renard et *waħed d-did* (un chacal), *waħed l-ferrouž* (un coq).

Ils sont aussi désignés par une périphrase, mais nous n'avons signalé qu'un seul cas dans les contes, celui de «*tiyyab l-Eneb* : celui qui murit les raisins» pour désigner la cigale. Ils reçoivent aussi un titre qui leur attribue un statut dans la société dans les deux genres, *l-fqih* (l'imam) pour le lévrier, le *muezzin* (celui qui appelle à la prière) pour le coq, *3mmi d-dib* : (mon oncle le chacal), *sid-i l-qeṭṭ* (mon Seigneur ou Sire le chat), *š-šrif* (monsieur) pour le lion. Dans la fable, on y note : Sa Majesté Lionne, Madame Belette, Compère Loup, Sire Renard, etc. Ils reçoivent aussi des noms propres comme *Janot lapin*, *Robin Mouton* et *Thibaut l'Agnelet*, mais seulement dans les fables

Nous avons également constaté qu'aussi bien dans les fables que dans les contes, les animaux sont personnifiés et viennent à se fondre parmi les personnages humains. Nous assistons effectivement un vocabulaire qui s'applique en premier lieu au monde et aux actions des hommes. Par exemple, dans le conte du coq et le chacal, le cop est celui qui appelle à la prière, le lévrier est l'imam et le chacal, comme les hommes, n'a pas fait ses ablutions pour faire la prière. Dans la fable du Renard et le Coq, par exemple, nous assistons à la présence du lexique relatif à l'amitié et à la fraternité (*plus de querelle, paix générale, s'embrasser*) dans :

Nous ne sommes plus en querelle

Paix générale cette fois.

Je viens te l'annoncer ; descends que je t'embrasse

Par ailleurs, avec ce corpus de contes et de fables, il serait possible de se saisir du monde animalier, un monde où chaque animal est décrit par ses qualités et ses défauts. En effet, ces histoires arrivent à rendre sensible le caractère des animaux, en rapportant quelques-unes de leurs paroles, en laissant deviner leurs caractères. Le lecteur/auditeur s'en sort, à la fin, avec un répertoire de rôles assez fixes en vertu d'un symbolisme qui est étroitement lié aux valeurs identitaires des deux mondes, des valeurs qui soulignent leur perception propre, leur vision des choses et leur pensée qui a su à travers le temps assurer la transmission des représentations que se font les sujets parlants d'eux-mêmes et du monde qui les environne, y compris le monde des bestiaires.

Par exemple, nous arrivons à conclure que le chacal, dans les contes marocains, est méchant, mais aussi lâche et stupide, il est toujours victime de ses actes et aucun animal ne se laisse tromper par son amitié, sa générosité, sa bienveillance ou sa gentillesse. Par contre, dans la fable, le chacal est cruel et méchant contrairement au renard qui est rusé, habile, hypocrite et cruel.

Nous citons aussi le hérisson, qui est cité une seule fois dans la fable du Renard, la Mouche et le Hérisson, une figure emblématique des contes marocains, il est le sage, le rusé, le malin voire même le juge qui tire les autres animaux des situations fâcheuses ; sa parole est tranchante et son jugement n'est jamais contesté, ni par les plus forts ni par les plus faibles. Nous avons collecté des contes où ce petit animal tire d'affaire l'homme et réussi à vaincre le lion. Des contes qui appellent à ne pas se tromper par la force physique, laquelle n'est évoquée en fait que pour faire valoir celle de l'esprit.

Cependant, malgré leur rôle relativement fixe, ni la fable ni le conte ne figent les animaux dans un rôle. Le chacal est tantôt cruel, tantôt stupide. Le renard de la fable, de son côté, est certes rusé et fourbe, mais ce caractère ne lui est d'aucun secours face au lévrier dont il a une peur bleue, comme le chacal dans les contes marocains.

Plus même, il arrive que ces animaux échappent aux rôles établis par la tradition et nous les voyons évoluer avec des caractères autres que ceux fixés dans notre imaginaire collectif, ils viennent basculer ou déconstruire les représentations qu'on s'est faites d'eux. En effet, le conte marocain nous apprend par exemple que l'âne, cet animal emblème de bêtise, d'idiotie, de serviabilité et d'exploitation, peut faire preuve d'intelligence et de ruse, nous le voyons ruser et manœuvrer pour se tirer de situation difficile et pour tromper ses ennemis, notamment le loup, le lion et le taureau dans trois contes ; «*Le taureau et l'âne*», «*le chacal, le lion et l'âne*» et «*l'âne et le chacal*».

Enfin, nous pouvons souligner que, de par leur rôle relativement fixe, les animaux de la fable et ceux des contes marocains se voient transcender la réalité fictive des deux genres pour servir de représentation et d'illustration du microcosme animalier, un microcosme qui pourrait constituer un miroir où les hommes seraient appelés à se reconnaître. Taifi dit à ce propos :

«*Nos amies les bêtes représentent souvent nos qualités et nos défauts, selon le bon vouloir de la culture, mais aussi selon leur mode de vie. C'est en effet en observant les comportements des animaux que nous avons tendance à les affubler d'attributs qui nous caractérisent nous-mêmes.*»⁶

Telle est la visée de nos contes d'animaux marocains et aussi celle des Fables de la Fontaine dont «*l'ambition est de broser un tableau d'ensemble de la nature humaine, de représenter par des exemples frappants l'ensemble des illusions et des dangers qui guettent tous les hommes au cours de leur existence, et d'engager insensiblement le lecteur sur le chemin qui conduit à la connaissance de soi et à la sagesse*»⁷.

Pour conclure, nous dirons que la comparaison que nous avons entreprise et qui a porté sur les histoires, la morale et le choix des animaux nous apprend qu'aussi bien les fables que les contes d'animaux marocains entérinent des marques des histoires qui nous viennent d'ailleurs, ce qui nous pousse à constater cet air de famille entre les deux genres, un air de famille qui nous rapproche plus qu'il nous éloigne. En effet, nous avons noté beaucoup de ressemblances entre les deux, des ressemblances qui soulignent également la portée universelle du message que pourrait transmettre cette littérature qui, malgré la singularité des conditions sociales, culturelles et historiques des deux univers, réussit à transcender son espace et son temps pour devenir intemporelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bricout, Bernadette, *la clé des contes*, Paris, Seuil, 2005.
- De La Fontaine, Jean, *Fables*, TOME I et II, Genève, Cercle du bibliophile, Ed Édito service, 1978.
- Jolles, André, *Formes simples*, Paris, coll. poétique, Éd. Seuil, 1972.
- Lioure, Michel, «*Avant-propos*», in *Frontière du conte*, Paris, Éd. CNRS, 1982.
- Ouvrage collectif, *L'animal et l'homme, La Fontaine (Fables, livre VII à XI°), Condillac (traité des animaux), Kafka (LA Métamorphose)*, sous la direction de Brunn Alain, Paris, Flammarion, 2004.
- Reuter, Yves, *L'analyse des récits*, Paris, Nathan, 2001.
- Romian, Hélène, *Quels repères pour une culture scolaire commune de haut niveau ? Pour une culture commune de la maternelle à l'université*, Paris : Éd. Hachette-Education, 2000.
- Taifi, Miloud, «*La mémoire du cœur, Translation et symbolisation sémantique*», Tunis, Publications du C.E.R.E.S. 1998.
- Varagnac, André et Chollot, M, *Les traditions populaires*, Paris, P.U.F, Q.S.J, 1978.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Poétique, 1983.

6 Miloud TAIFI, «*la mémoire du cœur, Translation et symbolisation sémantique*», Publications du C.E.R.E.S. Tunis, 1998.

7 Ibidem, p. 80

وبعد، فإن هذا التشابه يؤكد عمق الصلة الشعبية بين الثقافة العربية والألمانية من ناحية. ومن ناحية أخرى يؤكد الزعم الذي نذهب إليه، حيث التركيز على ذلك المشترك الثقافي بين الشعوب في تربية النشء والأجيال الجديدة، لما له من أثر إيجابي فيهم؛ إذ يشعر هؤلاء الأطفال الصغار بمدى التقارب بينهم وبين غيرهم من أطفال الشعوب الأخرى؛ ومن ثم إمكانية إقامة حوار خلاق بين الشرق والغرب يُقرب ولا يُبعد، يُوحّد ولا يُفرّق، يُجمّع ولا يُشتّت. وكل هذا يحدث اعتماداً على ذلك المشترك الحكائي الشعبي. هذا في الوقت الذي تحرض فيه الثقافات الفردية (إبداعاً، ودراسة) على الانفصال بين الشعوب.

الثالثة. ولهذين اللونين دلالتهم بالطبع، فأملهما يدل على الخصوبة، والثاني يدل على الزفاف. ومما تنبغي الإشارة إليه هنا، أن الأسماء التي اختارتها جميع الروايات تشترك في أن لها دلالاتها المرتبطة بالفتاة. فالاسم الألماني «أشن بوتيل»، والاسم المصري «بدر الصباح» يشتركان في دلالة واحدة. فإلى جانب اشتراكهما في إشارتهما إلى جمال من يحمل هذا الاسم، فإنهما يشتركان في دلالة ما يتسم به صاحب الاسم من الحركة والحيوية والنشاط. ف«أشن بوتيل»، اسم عصفور في الحواديت الألمانية، لا يهدأ ولا يركن أبداً إلى الراحة، ويقوم بكل الأعمال حتى في الأوساخ والأوحال¹⁹. أما «بدر الصباح» المصري، فهو اسم يعني جمال صاحبه، وحرصه على العمل والدأب والنشاط والحيوية، فكلمة الصباح تعني الاستيقاظ، والبحث عن سبل العيش مبكراً. أما اسم «شربات» الذي تحمله البطلة في إحدى الروايات المصرية الأخرى للحدوتة، فهو دال على النهاية السعيدة المرتبطة بالزفاف، الذي تتمنى أن ترى فيه الأم بنتها. ف«الشربات» هو مشروب أساسي في مناسبات الزفاف، خاصة الشعبية منها.

ولا يختلف الأمر كثيراً مع حدوتة أخرى كثرت رواياتها - أيضاً - في أكثر من ثقافة شعبية عالمية، وهي حدوتة «ذات المنديل الأحمر»، التي تعددت رواياتها داخل الثقافة الواحدة. والعنوان السابق هو العنوان الألماني الذي وضعه لها الأخوان جريم²⁰، في حين اتخذت في الثقافة الفرنسية عنواناً قريباً من ذلك هو «ذات الرداء الأحمر»، وهو العنوان الذي أطلقتته على الرواية المصرية للحدوتة. كما أن هناك عدداً كبيراً من الحكايات الشعبية التي تؤكد ذلك التشابه بين الثقافات؛ ومن ثم ذلك التقارب والتواصل فيما بين الشعوب، ومنها: حكايتنا «السيدة هولاء» الألمانية²¹، و«ست الحسن والجمال وأختها صرام مدلدل»²² المصرية.

19 - حواديت الأخوين جريم. مرجع سابق. هامش ص 133. للمترجمة.

20 - يمكن مراجعة الحكاية كاملة في: حواديت الأخوين جريم. ص 167. ص 175.

21 - يمكن مراجعة الحكاية كاملة في: حواديت الأخوين جريم. ص 149 - ص 155.

22 - لقد تعددت الروايات المصرية لهذه الحدوتة. سواء تلك التي قمت بجمعها فيما بين عامي 2000، 2001 من قرى الفيوم، والتي تجاوزت الخمس روايات. أو تلك التي قام باحثون آخرون بجمعها. والتي تحمل عناوين أخرى مختلفة. رغم اتفاقها جميعاً في المضمون. من بين هذه الروايات المتعددة. تلك التي جمعتها د. غراء مهنا عام 1976. من محافظة البحيرة. والتي عنونها بـ «أمنا الغولة». (يمكن مراجعة الحدوتة كاملة في د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية. مرجع سابق. ص 197 - ص 200).

وكان هذا الحذاء وسيلة للتعرف على هذه الفتاة، فصاحبة هذا الحذاء ستكون زوجته. وفي صباح اليوم التالي أخذ الحذاء وراح يمر على المنازل؛ ليجربه على فتيات المدينة، فأيهن جاء على مقاسها ستكون زوجته. وبالفعل تمكن من الوصول إلى الفتاة المطلوبة، رغم أنف زوجة الأب الشريرة، ورغم كل ما صنعتها من عوائق تحول- أولا- دون حضور الفتاة للحفل، ثم - ثانيا - تحول دون إتمام زواجها من الأمير ابن الملك.

هذا هو الإطار العام الذي دارت فيه الحكاية، سواء في مصر أو ألمانيا، أو في غيرهما من دول العالم. وما قمت برصده من اختلافات بسيطة بين الروايات المصرية المتعددة والرواية الألمانية، لم يخرجهما عن هذا السياق العام. فهي اختلافات شكلية فحسب، من قبيل اسم الفتاة، وعدد بنات زوجة الأب، وطبيعة الشخصية الخيرة التي ساعدت هذه الفتاة، والوقت الذي كانت تقضيه في الحفلة. وهو ما سبق أن أشار إليه وأكده الروسي فلاديمير بروب، حينما انتهى إلى تشابه الحوادث عالميا من حيث الأحداث، أما أسماء الشخصيات فهو مصدر خلاف. فالرواية الألمانية اختارت للفتاة/ سندريلا اسما ألمانيا هو "أشن بوتيل"، في حين اختارت إحدى الروايات المصرية للبطلة اسم "بدر الصباح"، واختارت أخرى لها اسم "شربات". وإذا كانت زوجة الأب لديها بنتان في الرواية الألمانية، وفي معظم الروايات المصرية، فهناك رواية مصرية تذهب إلى أن عدد بناتها ثلاث. وتجمع الروايات الألمانية والمصرية على وجود شخصية خيرة تساعد البطلة جعلته الرواية الألمانية طائرا أبيض، يأتيها من قبر أمها، وجعلته إحدى الروايات المصرية "ملكين طاهرين"، وجعلته أخرى "واحد من تحت الأرض". وإذا كانت الرواية الألمانية قد جعلت من المساء وقتا لعودة "أشن بوتيل" إلى منزلها، دون أن تحدد وقتا معيناً، وكذلك لم تحدد إحدى الروايات المصرية هذا الوقت على نحو دقيق، بل حددته الرواية المصرية بقولها "قبل ما الساعة ترن ف ودنها"، في حين حددت إحدى الروايات المصرية الأخرى بخمس دقائق فقط تقضيها البطلة في الحفلة في المرة الأولى، وعشر دقائق في المرة الثانية، وربع ساعة في المرة الثالثة. وتذهب الروايات المصرية والألمانية إلى شدة جمال الفستان الذي كانت ترتديه البطلة، فجعلته الرواية الألمانية مصنوعاً من الذهب، في اكتفت الرواية المصرية بأن أشارت إلى لونه فجعلته أخضر في إحدى المرات، وأبيض في المرة

أن رادوبيس كانت فتاة جميلة وذات يوم بينما هي تستحم، والخادمت يحرسنها ويحتفظن بملابسها، هبط نسر بجوارها، وخطف فرده حذاءها وطار بها إلى ممفيس؛ حيث يوجد الملك بسماطيك؛ حيث أسقط الحذاء على الفرعون، الذي أعجب بجماله وروعته، فأمر بالبحث عن صاحبه في مصر كلها. وعندما وجدها تزوجها¹⁸. فهذه الرواية الفرعونية المبكرة تعد أسبق الروايات الموجودة تحت أيدينا لحكاية سندريلا، تلك التي سنقارن بين روايتين لها، مصرية وألمانية. وهما روايتان تنطلقان من الموتيف الفرعوني الأساسي للحكاية، وهو البحث عن صاحبة الحذاء.

فالحكايتان المصرية برواياتها المتعددة والألمانية تتفقان معا - على نحو ما تتفقان مع غيرهما من الحكايات العالمية التي تحمل الاسم نفسه - في كثير من التفاصيل الجوهرية، ويختلفان في قليل من التفاصيل الهامشية ليست ذات أثر كبير، وهي اختلافات قد تعود إلى اختلافات ثقافية واجتماعية. فالحكايتان بطولتهما فتاة جميلة وماهرة، ماتت أمها، وتزوج أبوها من امرأة شريرة لديها بنتان، كانت تحبهما على نحو أكبر من حبها للفتاة، بل كانت مهارة الفتاة وجمالها مصدر حقد عليها من قبل هذه الزوجة. وقد بلغ حقد هذه الزوجة على الفتاة، أنها اصطحبت بنتيها معها إلى الحفل الذي أقامه ابن الملك لاختيار أجمل الفتيات زوجة له. فأحضرت ملابس جديدة لبنتيها، في حين كلفت الفتاة بالقيام بأعمال المنزل، من تنظيف وطبخ، فاستسلمت الفتاة لذلك، خاصة أمام الدور السلبي للأب في المنزل، بغض النظر عن أسباب سلبته. وبعد ذهاب الأم وبنتيها إلى الحفل، تمكنت ههذه الفتاة من حضور الحفل عن طريق شخصية خيرة، منحنتها فستانا جميلا، وحذاء، وجمالا، جعل منها شخصية جذابة لابن الملك، الذي وقع في حبها. وكانت هذه الشخصية الخيرة قد حددت وقتا معيناً تعود فيه الفتاة إلى المنزل، وقد التزمت الفتاة بوعدها معه، دون أن تبهرها أضواء الحفل وصخبها أو تنسيها هذا الموعد. ولقد تكرر هذا الحدث ثلاث مرات، هي الفترة التي استمر فيها الحفل، وفي كل ليلة بعد ذهاب الأب وزوجته وبنتيها إلى الحفل، تعد هذه الشخصية الخيرة الفتاة وتجهزها للذهاب إلى الحفل. وفي اليوم الثالث، وأثناء عودة الفتاة مهرولة إلى المنزل؛ وفاء بوعدها، فقدت أحد نعلها.

18 - د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية. مرجع سابق. ص 23. (نقلا عن: - Bedier, Joseph; (1895), Les Fabliaux, (Paris, Bouillon, P. 36

تغييرات طفيفة لم تؤثر في بنية الحكاية أو مضمونها. منها اختزال عدد المرات التي حاولت فيها زوجة الأب التخلص من فرط الرمان. فبعدما عاشت فرط الرمان مع أختها السبعة، ثم قيام زوجة الأب بمحاولة قتلها، كما هو الحال في الرواية الألمانية، وقيام الأخوة بإعادتها إلى الحياة، فإنهم فشلوا في المرة الثانية، التي تنكرت فيها زوجة الأب بمحاولة قتلها عن طريق الدبوس السحري. لما أدركوا استحالة إفاقتها ثانية، قاموا بوضعها في تابوت، على غرار الرواية الألمانية، ولكن الأخوة السبعة يقومون في الرواية المصرية بإلقاء التابوت في البحر. ويبدو هنا أن الرواية المصرية ذات تأثير مصري قديم (فرعوني)، وتحديدًا يظهر تأثيرها بأسطورة «إيزيس وأوزوريس»، عندما تم وضع أوزوريس في التابوت وتم إلقاؤه في البحر. كما أن هذه الرواية ذات تأثير ديني أيضًا، خاصة قصة «سيدنا موسى مع أمه وفرعون مصر»؛ ذلك عندما تم وضع موسى الوليد في تابوت استقر به المقام أمام قصر الفرعون. وفي الرواية المصرية يظل التابوت مبحرا حتى يستقر به المقام أمام قصر أحد الملوك، فيراه الأمير ويُعجب به، فيأخذه، ثم يسحب الدبوس السحري من رأس فرط الرمان، فتدب فيها الحياة ثانية، ثم يتزوجها، كما هو الحال في الرواية الألمانية. وينجب الأمير منها طفلا جميلا يسميانه «جلال الدين». وهنا تحتال زوجة الأب من جديد للتخلص من فرط الرمان، بعدما أخبرتها المرأة السحرية، ببقاء فرط الرمان على قيد الحياة. وهنا نجد تنكر زوجة الأب في زي بائعة أمشاط وزبوت شعر، تماما كما هو الحال في الرواية الألمانية التي سبقت الإشارة إليها منذ قليل. كل ما حدث أن هذا الموتيف قد جاء قبل موتيف الزواج في الرواية الألمانية، في حين جاء في الرواية المصرية بعده. فالمسألة مجرد اختلاف في ترتيب الموتيفات ليس أكثر. وبعد الزواج لم تنته الرواية المصرية، بل تسعى زوجة الأب إلى التخلص من فرط الرمان، عن طريق الدبوس السحري، الذي غرسته في رأسها، فتحولت هيبتها إلى حمامة. ولم يعرف هذا السر سوى ابنها الصغير «جمال الدين»، الذي كان يحمل إليها كل صباح بعضا من الحبوب، ويناديها من وسط الحمام بنغمة حزينة: «يا حمام يا يمام .. أمي ورا ولا قدام؟». فيرد الحمام: «أمك ورا .. ع الجبال مدهدره .. تبكي عليك يا جلال الدين .. وبالأكثر ع السبع صبيان¹⁵». ولما يعرف الزوج/ الأمير سر انقلاب فرط الرمان إلى حمامة، عن طريق ما يفعله ابنها، الذي لم يكن قد وصل لمرحلة التحدث بعد. عندئذ قام الزوج بسحب الدبوس من رأس هذه الحمامة، فرجعت إلى هيبتها الإنسانية ثانية. فعاشت فرط الرمان مع زوجها وابنها، ودعت أختها السبعة ليعيشوا معهم.

وكما هو واضح فإن درجة التشابه عالية بين الروايتين المصرية والألمانية، إلى الحد الذي يمكن اعتبارهما روايتين ينتميان إلى نفس المكان، وليس بينهما هذه المسافات المكانية والزمانية البعيدة. فهذه الحكاية سجلت لها أكثر من رواية مصرية من أكثر من مكان، وإنني لا أبالغ إذا ما قلت إن بعض الاختلافات التي رصدتها بين بعض هذه الروايات المصرية وبعضها البعض، كثيرا ما تجاوزت الاختلافات البسيطة التي وقعت بين الرواية المصرية والألمانية. ولم يقتصر التشابه على تشابه الأحداث فحسب، وإنما هناك تشابه على مستوى البداية والحبكة، والنهاية السعيدة، والشخصيات، وتسمية الشخصيات وأسبابها، والصيغ المتكررة، والموتيفات. أما بالنسبة إلى الاختلافات البسيطة، فإننا يمكن أن نردها إلى الطبيعة الشفاهية للنص، من حيث الميل إلى الحذف والإضافة لبعض الموتيفات، أو اختلاف ترتيبها. وكذلك تعود إلى تأثير الرواية المصرية بالموروث الأسطوري المصري القديم، والموروث الديني، خاصة قصص الأنبياء.

ومن هذه الحواديت- التي نعقد بينها المقارنة- حدوتة «أشن بوتيل أو سندريلا الألمانية»¹⁶ وحدوتة «بدر الصباح أو سندريلا المصرية»¹⁷. وتصل درجة التشابه بين الروايات المصرية والألمانية إلى حد كبير، وعلى نحو يدعو إلى التأمل. فهذه الحدوتة تتم روايتها في كل شعوب العالم؛ إذ تحظى باهتمام عالمي. فكل شعب يقدم رؤيته أو روايته الخاصة بهذه الحكاية. هذا بالرغم من الرأي الذي يرى أنها حكاية ذات أصل فرعوني؛ إذ وردت رواية فرعونية مبكرة للحدوتة، مثل حكاية «رادوبيس». وهو ما يميل إليه الفرنسي Joseph Bedier عندما يقول نقلا عن إيلين: «يحكي المصريون

15 - المقصود بالسبع صبيان: أختها السبعة.

16 - يمكن مراجعة الحكاية كاملة في: حواديت الأخوين جرم، مرجع سابق. ص 133- ص 148.

17 - فلقد أطلقت الرواية الألمانية على البطلة / سندريلا اسما ألمانيا هو " أشن بوتيل ". يمكن مراجعة الحكاية في " حواديت الأخوين جرم " مرجع سابق . ص 133 - ص 148 . في حين أطلقت إحدى الروايات المصرية عليها اسما عربيا هو " بدر الصباح " . فلقد تمكنت من جمع روايتين مصريتين لهذه الحدوتة . أطلقت عليهما عنوانا هو « سندريلا المصرية » . يمكن الرجوع إليهما في : خالد أبو الليل : الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في محافظة الفيوم » . مرجع سابق . الجزء الثاني .

في حين يكون رد المرأة السحرية في الرواية المصرية: «انتي جميله جميله بس فرط الرمان أجمل منك». وتثير هذه الإجابة الجديدة في الروائيتين الحقد في قلب زوجة الأب، فتسعى إلى التخلص ممن أنزلتها من فوق عرش الجمال. هنا طلبت هذه الزوجة - في الروائيتين - من صياد أن يأخذ الفتاة إلى الغابة (في الألمانية) أو الصحراء (في المصرية)؛ ليتخلص منها. وتطلب منه في الرواية الألمانية ان يحضر لها الكبد والرئتين من نصوع الثلج، وفي الرواية المصرية زجاجة مليئة بدماء فرط الرمان؛ دليلاً على قتلها. فيوافق الصياد ويصطحب الفتاة إلى الغابة أو الصحراء، ولكنه يستجيب لتوسلات الفتاة، التي أشفق على جمالها من القتل، فتركها وحالها، ثم قام بقتل خنوص في الرواية الألمانية وأخذ منه كبده ورئتيه، أو غزاله في الرواية المصرية، وملأ منها زجاجة دم؛ لكي يعطيها لزوجة الأب؛ تأكيداً على إتمام عملية القتل.

أما الفتاة- في الروائيتين- فقد ظلت ماشية في طريقها وحيدة حتى عثرت على بيت لسبعة من الأخوة، (تصنفهم الرواية الألمانية بالأقزام). ولم يكن منهم أحد في البيت في الوقت الذي وصلت فيه الفتاة إلى المنزل؛ لأنهم كانوا بأعمالهم. تذهب الرواية الألمانية إلى أن نصوع الثلج جلست على مقعد الأول، وأكلت من طبق الثاني، وقضمت خبز الثالث، وطعمت من خضار الرابع، واستخدمت شوكة الخامس، وسكينة السادس، وشربت من كأس السابع. في حين أن فرط الرمان المصرية قامت بتنظيف المنزل وكنسه. فلما عاد الأخوة السبعة من أعمالهم في المساء - في الروائيتين - استغربوا ما حدث، فاكتشف الأخ السابع (الأصغر) وجود الفتاة في المنزل. ففي الألمانية يكتشف هذا الأخ نوم نصوع الثلج في سريره. أما في المصرية فقد أثار تكرار حدث تنظيف المنزل لعدة أيام رغبة الأخوة السبعة في التعرف على من يقوم بذلك. فقرر الأخ الأصغر التعرف على ذلك، بأن يظل في المنزل بعد خروج أخوته، موهما هذا الشخص بأنه قد ذهب للعمل. وبالفعل تتجج الخدعة، فيتعرف على فرط الرمان، التي ظنت نفسها بمفردها، ولكنه كان مختبئاً خلف الباب. ويتم التعارف بين فرط الرمان والأخ الأصغر، وهنا نعرف أن فرط الرمان شقيقة للأخوة السبعة. وفي المساء يتجمع الأخوة السبعة ويتعرفوا على شقيقهم، التي تحكي لهم حكايتها مع زوجة أبيهم. وينتهي الأمر بالأخوة السبعة بالترحيب بإقامة الفتاة معهم. وهنا نخلص إلى الدلالة الثقافية التي تكمن خلف ميل الرواية المصرية إلى اعتبار فرط الرمان شقيقة للأخوة السبعة، في حين لا تشير الرواية الألمانية إلى وجود هذه الصلة. ودلالة هذا الاختلاف أن المتلقي، وكذلك الراوي، العربي - الذي تحكمه عادات وتقاليد شرقية محافظة - لا يتقبل أن تقيم فتاة مع سبعة أشخاص، دون أن يكون بينهم مثل هذه الصلة، في حين قد تتقبل عادات المجتمع الغربي/ الألماني وتقاليد مثل هذه الإقامة.

أقامت الفتاة مع الأخوة السبعة، في الروائيتين، الذين كلفوها مهمة إدارة المنزل. في هذه الأثناء عرفت زوجة الأب من المرأة أن الفتاة لا تزال على قيد الحياة، فتقرر التخلص منها من جديد بنفسها هذه المرة. فقد تنكرت في زي تاجرة تباع البضائع النسائية. وتستطيع أن تخدع الفتاة وتقوم بخنقها في الرواية الألمانية بخيط، وفي الرواية المصرية حاولت التخلص منها عن طريق المشبك المسحور. فلما عاد الأخوة السبعة في المساء، وفوجئوا بما حدث لأختهم، تذهب الرواية الألمانية إلى أن الأخوة السبعة حاولوا معها حتى أفاقَت ثانية، ودبت فيها الحياة، وحذروها من الوقوع في فخ هذه المرأة ثانية. وتكتشف زوجة الأب مرة أخرى - عن طريق المرأة - أن نصوع الثلج لا تزال حية، فتعاود الخديعة مرة أخرى عن طريق تنكرها في زي عجوز تباع سلعا نسائية كالأمشاط. وتنطلي الحيلة على نصوع الثلج، فسممتها عن طريق المشط المسموم. ويف المساء عاد الأخوة السبعة فنزعوا المشط المسموم من شعرها، فدبت فيها الحياة ثانية. ثم عرفت زوجة الأب بعودة الحياة إلى الفتاة، عن طريق المرأة المسحورة، فقررت التخلص منها من جديد. فتنكرت لها من جديد في زي فلاح مسكينة، ومنحتها تفاحة مسمومة، فماتت نصوع الثلج هذه المرة. هذا ما أخبرت به المرأة المسحورة زوجة الأب. فلما دب اليأس في قلوب الأخوة السبعة من محاولة إعادة نصوع الثلج إلى الحياة ثانية، فقاموا بوضعها في تابوت مكتوب عليه بحروف ذهبية «نصوع الثلج أميرة، ابنة ملك من الملوك»، ووضعوه فوق قمة الجبل. فلما مر أحد الأمراء من هذا المكان أخذ التابوت، فحملة الخدم، الذين تعثرت أقدام أحدهم، فوقع التابوت، فقفزت قزمة التفاحة المسمومة من فيها، فأفاقَت الفتاة من جديد، ودبت فيها الحياة. ويتزوج الأمير من نصوع الثلج، وتنتهي الرواية الألمانية بإقامة حفل الزواج بين الأمير ونصوع الثلج في قصر الملك، وقتل زوجة الأب الساحرة بحرقها باللهب. وهي النهاية نفسها التي تنتهي إليها زوجة الأب في الرواية المصرية، مع إحداث

ومن الحكايات الشعبية الألمانية حدوتة «نصوع الثلج»¹¹، التي تتشابه إلى حد كبير مع الحدوتة المصرية «فرط الرمان والمرايه»¹²، والتي يمكن اعتبار كل منهما رواية للأخرى. فالحكايتان المصرية والألمانية تلتقيان معا منذ الافتتاحية، حيث تنجب إحدى الملكات بنتا فائقة الجمال؛ بناء على أمنية بانجاب بنت جميلة، وتمني الموت بعد ذلك. وقد سمت الرواية الألمانية الفتاة «نصوع الثلج»، انطلاقا من جمالها الناصع البياض، الذي يشبه نصوع الثلج. وأسماها الرواية المصرية «فرط الرمان»، انطلاقا من شدة جمالها. ف«الفرط هو قلب الشيء»، والرمان، هو إحدى علامات الجمال المصرية. ولون فرط الرمان - كما هو معروف - أحمر، وهو اللون الذي تمنته والدته «نصوع الثلج» لابنتها قبل إنجابها؛ حيث تمنتها أن تكون «بلون الدم حمراء»¹³. وتموت الأم عقب الإنجاب؛ بناء على أمنيتها في الحكايتين. ثم يتزوج الأب من امرأة فائقة الجمال، وكانت معجبة بجمالها، وتمتلك امرأة سحرية، تستدل من خلالها على درجة جمالها/ وموقعها الجمالي بين النساء. فكانت هذه السيدة فيما قبل إنجاب «نصوع الثلج» الألمانية، أو «فرط الرمان المصرية» بمثابة أفضل امرأة جمالا على مستوى العالم، أو «ملكة جمال العالم» حسب تعبيرنا الحديث، هذا ما أخبرتها به المرأة السحرية. وكانت زوجة الأب¹⁴ هذه في - الروايتين - تستخدم صيغتين شفاهيتين متشابهتين إلى درجة كبيرة؛ للتعرف على مستواها الجمالي. فالحكاية الألمانية تقول:

مرأتي قولي يا مرأتي!

في الدنيا وكل المملكات

من هي أجمل الفتيات؟

تجيبها المرأة:

الملكة في كل القسمات / (ص 248)

وتستخدم الحكاية المصرية صيغة متشابهة، تقول:

«يا مرايتي يا مرايتي يا هندوايه

الأجمل انا ولا الستات؟

فردت عليها المرأة قائلة:

انتي أجمل واحدة

ولكن بعد إنجاب هاتين الفتاتين الألمانية والمصرية، وبلوغهما مرحلة عمرية معينة، تتغير إجابة المرأة، التي تعلن فيها إيفاد هذه الزوجة لمكانتها الجمالية. فتقول المرأة السحرية في الرواية الألمانية:

الملكة في كل القسمات

لكن نصوع الثلج آيات

في الحسن فاقت البنات

أجمل منك آلاف المرات / (ص 249)

11 - يمكن مراجعة الحكاية كاملة في: حواديت الأخوين جريم. مرجع سابق. ص 247 - ص 263.

12 - لقد قام الباحث بتسجيل عدد من الروايات المصرية لهذه الحكاية. يمكن مراجعتها في: خالد عبد الحليم أبوالمليل. الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية في محافظة الفيوم. مرجع سابق.

13 - حواديت الأخوين جريم : مرجع سابق ، ص 248.

14 - هنا اختلفت الروايات المصرية. ففي حين ذهبت بعض الروايات المصرية على أن هذه المرأة الشريرة هي زوجة الأب. نجد رواية مصرية تذهب إلى أنها والدته فرط الرمان هي نفسها الزوجة الشريرة.

الذئب (حيوان واقعي) في الرواية الألمانية هو الذي يسعى إلى خداع المعزات الصغار، وهو ما تشترك معها فيه إحدى الروايات المصرية . في حين أن الضبع (حيوان خرافي) هو الذي يقوم بهذه المهمة في إحدى الروايات المصرية. إن درجة التشابه بين الروايات المصرية والألمانية كبيرة جدا، إلى الحد الذي يمكن أن نعدّها جميعا روايات متعددة لحكاية تتم روايتها في نفس المكان، وليس في دولتين تنتميان إلى قارتين مختلفتين. فالمعزة الأم- في كل الروايات- تبت خوفها على أبنائها السبع الصغار وقلقها عليهم؛ حيث إنها تخرج يوميا في الصباح؛ بحثا عن طعام لها ولأولادها. فهي تتركهم بمفردهم وتخشى عليهم من أن يأتي أحد الحيوانات المفترسة (الذئب في الرواية الألمانية والمصرية، أو الضبع في إحدى الروايات المصرية)؛ لذا تحذرهم من جميع الخدع التي يمكن أن يمارسها عليهم هذا العدو. فقد يقلد صوتها ؛ حيث إنها كل يوم عندما تعود تقول في الرواية الألمانية «يا أطفالي الأعزاء افتحوا لي! عادت أمكم وجلبت لكل واحدة منكن شيئا»⁸. في حين تنادي الأم من بعيد- في الروايات المصرية- على أولادها بصيغة إيقاعية قائلة: «افتحوا لي يا وليداتي (أولادي) .. الحشيش على قريناتي (قروني)، والحليب في بزيراتي (ثديي)، والميه في بقيقاتي (فمي)». لذلك تحذرهم من خدعته لهم، إنّه هو قلد ذلك الصوت، فصوته غليظ. وقد يغير لون كفوف يديه السوداء؛ كي تصبح بيضاء مثل لون أيدي المعزة؛ لذا فعليهم أن يأخذوا الحذر من تلك الخدع التي يمكن أن يقوم بها الحيوان المفترس، أي كان اسمه. وتشترك الروايات المصرية والألمانية في ذلك التحذير، وفي الخدع التي قام بها الحيوان المفترس، من تغيير في نبرة صوته، بمروره على النجار الذي جعل صوته رفيعا مثل صوت المعزة بعد أن كان غليظا، ثم تغيير في لون كفوف يديه، فصارت عن طريق الخباز بيضاء، بعد أن نثر عليها دقيقا أبيض، تماما مثل كفوف أيدي المعزة. كما تشترك الروايات جميعا في وقوع الصغار في المحذور (الذي حذرتهم إياه المعزة الأم). فلقد نجح الحيوان المفترس في إقناع الصغار بأنه أهمهم، التي عادت إليهم بعد يوم شاق من البحث عن طعام للصغار . كذلك تشترك جميع الروايات في أن ذلك الحيوان تمكن من التهام ستة من الصغار ، في حين تمكن الأصغر من الاختفاء عن أعينه ، فلقد تمكن - في الرواية الألمانية من الاختباء في ساعة الحائط ، في حين اختفى الأصغر- في الروايات المصرية- في الفرن.

وحيثما تعود الأم ويصدمها ما حدث، يخبرها الابن الأصغر (الناجي الوحيد من الموت) بأن الصغار قد انطلت عليهم حيلة ذلك الحيوان المفترس ، وأنه ابتلع الصغار عن آخرهم . عندئذ أسرعت المعزة الأم بالجري خلف هذا الحيوان ؛ محاولة اللحاق به ؛ لإنقاذ الصغار من بطنه . ولقد تمكنت الأم - في النهاية - من اللحاق بهذا الحيوان ، وإنقاذ صغارها ، الذين كانوا لا يزالون أحياء في بطنه ، فاستغلت استغراقه في النوم ، وفتحت بطنه ، فخرج الصغار ، وعادت بهم إلى البيت . وتشابه الروايات المصرية والألمانية في المصير الذي يؤول إليه ذلك الحيوان المفترس . ففي الرواية الألمانية بعد أن يخرج الصغار من بطن الذئب ، تضع الأم بدلا منهم أحجارا ؛ كي لا يشعر الذئب بخفة وزن بطنه . ولما ذهب الذئب إلى البئر كي يشرب «جذبته الأحجار إلى أسفل فسقط وغرق بانسا / ص 47 ». وفي إحدى الروايات المصرية يلقي الحيوان المفترس حقه عن طريق البئر أيضا ، فبعد أن تنقذ الأم صغارها تعود مسرعة إلى البيت . وفي أثناء عودتها تقابل «النار» التي تنقذها وصغارها ، ثم تدعو أن تلتهم الذئب الذي يركض خلفهم ، وبالفعل كادت النار أن تلتهمه، ولكنه تفادها . بعدئذ قابلت الأم والصغار بئرا من الماء ، كادت أن تغرق فيه ، ولكنها عبرته بصغارها ، فدعت أن يكون سببا في هلاك الذئب الذي كان يسعى للحاق بهم . وبالفعل تكون نهايته في هذا البئر ؛ حيث يلقي فيه مصرعه ، تماما كما كانت نهايته في الرواية الألمانية⁹ . وربما كانت الرواية الفرنسية للحدوتة، التي تحمل عنوان «التعلبة والديب» أكثر قربا وتشابها للروايتين المصرية والألمانية. فالمعزة الأم لديها معزتان صغيرتان، وقد حاول الثعلب أن يخدع الصغيرتين، فلم يتمكن. فلما جاء الذئب وحاول خداع الصغيرتين، فلم يتمكن من ذلك؛ نظرا لاستجابة الصغار لنصيحة الأم. ويتضح ذلك التشابه في الصيغة التي كانت ترددها المعزة الأم، أثناء عودتها من المرعى، قائلة: «افتحوا افتحوا يا معيزي الصغار. أنا جايه لبين في بزراتي وجايه نار في

رجلاتي وجايه فروع الشجر على قروني الصغار»¹⁰. وتنتهي الحكاية بعدم انطلاء حيلة الذئب على الصغار.

8 - حواديت الأخوين: ترجمة: منى الخميسي. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. العدد (995). 2005. ص 42.

9 - هذا رغم أن هناك رواية مصرية أخرى تنتهي بتمكن الحيوان المفترس/ الضبع من التهام الصغار ؛ فالأم حاولت اللحاق به . لكن دون جدوى . فلقد وصلت إليه متأخرة.

10 - د. غراء حسن مهنا: أدب الحكاية الشعبية. مرجع سابق. ص 32.

أما «ستيث تومسون» فيستخدم مصطلح حكايات الجان Fairy Tale كمرادف لمصطلح الحدوتة - المصري - ويرى أنها (... تتضمن ظهور الجن بها، ولكن الدور الأساسي في هذه الحكايات ليس للجان...) (4). ويشير «طومسون» إلى تداخل المصطلحات - واختلافها - التي تشير إلى هذا اللون الفني الشعبي، فيرى أن هناك مصطلحات تقترب من هذا المصطلح، كالإنجليزي House Hold Tales ، والفرنسي Conte Populaire ، والألماني Märchen. ولقد استعرض «وليام باسكوم» عدداً من المصطلحات المحلية المختلفة التي تُطلق على الحدوتة، بحسب المصطلح الذي يستخدمه كل مجتمع، وذلك من خلال محاولات سابقه. فقبائل «الفولاني» تطلق مصطلح «التالول» على الحدوتة، ويطلق أهل هاواي مصطلح «كاوو» عليها، وفي جزر «التروبريان» يسمونها «الكواكرانيو» ... إلخ. وتذهب «جانيت بيكوم» إلى أن الحواديت هي: «... حكايات اخترعها أناس مجهولون وتم توارثها عن طريق المشافهة من جيل إلى جيل. هذه الحكايات، وعلى الرغم من ادعائها بأنها تصف وقائع حقيقية، فإنها، بالفعل، وقائع متخيلة تماماً. وليس لها هدف سوى تسلية السامع كما أنها لا تدعي لنفسها أية مصداقية...» (5). ويعرف «وليام باسكوم» الحواديت بأنها «... عبارة عن حكايات نثرية مختلقة، ولا يمكن اعتبارها عقيدة جامدة Dogma أو تاريخاً، ولا أن نأخذها على محمل الجد. وهذه الحكايات قد تكون حدثت أو لم تحدث. ومع ذلك، وعلى الرغم من أنها، كما يقال، تحكى للتسلية، فإن لها وظائف أخرى أكثر أهمية، كما توحى لنا فئة الحواديت الشعبية ذات المغزى الأخلاقي. ويمكن وضع هذه الحكايات داخل أي زمان أو مكان...» (6). ورغم الاختلاف في المصطلحات المحلية التي تُطلق على هذا النوع الأدبي، سواء كان اختلافاً من ثقافة إلى أخرى، أو داخل الثقافة الواحدة، فإن درجة التشابه بين نصوص الحواديت على المستوى العالمي كبيرة جداً، سواء من حيث الشكل (كالافتتاحيات والخواتيم، وبنية الحكاية، وطريقة الأداء)، أو من حيث المضامين، والقيم والأفكار التي تحملها. ولقد شغلت قضية التشابه بين الحكايات الشعبية، وتناقل روايتها على المستوى الشفاهي بين كل الشعوب اهتمام الباحثين، فراحوا يدرسون هذا التشابه، فتعددت النظريات المفسرة لهذا التشابه، ما بين «النظرية الانتشارية»، و«وحدة الأصل»، و«هجرة الحكايات الشعبية»؛ كمحاولة للتوصل إلى تقديم تفسير علمي لظاهرة تشابه الحكايات الشعبية وانتشار روايتها الشفوية بين الشعوب. وسنكز في دراستنا هذه على عقد مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والألمانية.

الحكاية الشعبية بين مصر وألمانيا:

يمكننا إجراء دراسة مقارنة بين الحكايات الشعبية العربية، ممثلة في مصر وبين ألمانيا؛ بهدف تأكيد هذه التشابه على المستوى الشكلي والمضموني وكذلك الأدائي بينهما. تتعدد الحواديت التي تتشابه بين مجموعة الحواديت الألمانية التي جمعها الأخوان جريم في النصف الأول من القرن التاسع عشر (1806 - 1857)، وهي المعنونة بـ «حكايات الأطفال والبيوت Kinder und Hausmärchen» - وهي المجموعة التي سيتم الاعتماد عليها في هذه الدراسة المقارنة - وبين تلك الحكايات الشعبية المصرية الشفوية، التي قمت بجمعها في بدايات القرن الحادي والعشرين (2000 - 2001) من بعض مناطق الريف المصري. ومما تنبغي الإشارة إليه - في هذا السياق - أن المصطلح الألماني «Märchen» يُطلق للدلالة على ما نسميه في مصر وفي بعض الدول العربية «حدوتة».

فمن الحواديت التي تتكرر روايتها بين الأخوين جريم والرواة الشعبيين المصريين حدوتة «الذئب والعنزة السبع الصغار»⁷. وتشترك الرواية الألمانية مع نظيراتها المصرية في البنية الأساسية للحكاية ، وكذلك يشتركان في كثير من التفاصيل الدقيقة. ورغم هذا فإن ثمة اختلافات طفيفة بينهما لا تؤثر على الإطار العام للحدوتة. هذه الاختلافات من قبيل أن

4 - Thompson, stith; (1977). The Folk tale, University of California Press, P. 7 .

5 - وليام باسكوم: المرجع السابق - ص 115 .

6 - المرجع السابق - ص 100 .

7 - هذا هو العنوان الألماني الذي يختاره لها الأخوان جريم . يمكن مراجعة الحكاية كاملة في : حواديت الأخوين جريم . ص 41 - ص 48. في حين يختار لها الرواة المصريون عنواناً قريباً من ذلك . هو : «الضبع والعنزة والسبع جديان » . فلفقد تمكنت من جمع أكثر من رواية مصرية لها

في المقام الأول، تمارس في ظل طقس شعائري، فلها جمهورها من البالغين المؤمنين بهذه العقيدة. أما الحدوتة فإنها فن نسائي مرتبط في روايته بالمرأة، وموجه إلى جمهور من الأطفال؛ ومن ثم فإن مجموعة القيم التي يحملها كل من الفنين لا بد أن تلائم خصوصية هذا الجمهور.

إذا فالفرضية الأساسية التي تنطلق منها هذه الورقة تتمثل في أن هناك رسالة إنسانية يحملها الأدب الشعبي، ويسعى- من خلال روايته- إلى نقلها إلى الجمهور الذي يستقبل هذه الرسالة. تتجسد هذه الرسالة الإنسانية في أن فن الحدوتة- ذلك الفن الذي يطلق على أحد فروع الحكاية الشعبية- تسعى إلى غرس قيمة الحب والسلام في نفوس جمهورها، الذين هم من الأطفال، من خلال روايتها الذين معظمهم من النساء. فالحواديت لا تدعو إلى الحرب من خلال المبارزة أو استخدام القتال أو أدوات حربية مثل السيوف والرمح.... إلخ، ولكنها تدعو إلى ضرورة وجود منافسة عقلية. فالحواديت مليئة بالمنافسات والحروب العقلية، التي يجسدها أبطالها مثل الشاطر حسن وست الحسن والجمال و Snow White وسندريلا Cinderella.

الحكايات الشعبية وتشابه نصوصها عالمياً (الحواديت نموذجاً):

«الحدوتة» هي أحد الأنواع الأدبية الشعبية الفرعية التي تندرج تحت المصطلح العام «الحكاية الشعبية». وهي نوع أدبي شعبي يتسم بالعالمية؛ حيث تتشابه روايات نصوصه وقيمه الفكرية التي يحملها من منطقة جغرافية إلى أخرى، هذا بالرغم من اختلاف المصطلحات الدالة عليه؛ إذ تستخدم مصطلحات محلية للدلالة على هذا النوع. ففي مصر يُطلق عليه مصطلح «حدوتة»، وهو مصطلح حديث نسبياً، رغم قدم المادة التي يمكن أن نصلح عليها هذا المصطلح. فكلمة حدوتة - كما يقول وليام باسكوم - «عُرِفَت بمعناها الحالي في نهاية القرن الثامن عشر فقط، حينما عرفت الحكايات الشرقية بهذا الاسم...»⁽¹⁾. هذا رغم وجود «الخرافة» - مادة واصطلاحاً - منذ فترة أقدم، وهو يستخدم للدلالة على هذا النوع من الحكايات. ومصطلح «حدوتة» مصطلح مصري شعبي محلي يستخدمه المصريون، في حين تشيع مصطلحات أخرى في مناطق أخرى (عربية وأجنبية) ترادف هذا المصطلح، وتُطلق على نفس النصوص والمادة الأدبية. ففي شمال أفريقيا يسمون هذه الحكايات (خُرَافَات)، ويسمون المرأة التي يأنس إليها الأطفال لحديثها «الخرَافة». وفي قطر يسمون هذه الحكايات «الحزاي» جمع «حزاية»، وفي المجتمع الفلسطيني، وفي بعض دول الخليج العربي - أيضاً - يسمونها «خُرَافَات». غير أن هذا لا يمنع وجود استخدام لمصطلح «حدوتة» للدلالة على هذا اللون الفني في بعض المجتمعات العربية، كالمجتمع الفلسطيني نفسه، على النحو الذي تؤكد الصيغ الختامية التقليدية لبعض الحواديت مثل (... توفتو توفتو... فرغت الحدوتة، أو توتة توتة.. فرغت الحدوتة...)⁽²⁾. وعالمياً، تطلق كل بلد مصطلحها المحلي على هذا النوع الأدبي. ففي ألمانيا يُستخدم مصطلح «Märchen» للدلالة عليه، وفي فرنسا «Contes merveilleux»، وفي روسيا «Skazki»، وفي النرويج «Eventyr»، وفي الدانمارك يُستخدم مصطلحان للدلالة عليه، هما: «Trylle-eventyr»، أو «Under-eventyr»، وفي السويد «Undersagan». هذا إلى جانب مصطلح «Fairy Tales»، الذي يُستخدم في كل من بريطانيا وأمريكا، والذي نال الشهرة الأكبر عالمياً³. هذا بالرغم من استخدام مصطلح «House Hold Tales» في الإنجليزية؛ للدلالة عليه أيضاً، وهو المصطلح الذي تُرجم إليه المصطلح الألماني Hausmärchen، والذي استخدمه الأخوان جريم في عنوان كتابهما الشهير «حكايات الأطفال والبيوت» «Kinder und Hausmärchen/ 1814».

1 - وليام باسكوم: «الأشكال الفولكلورية: الحكايات النثرية». ترجمة محمد بهنسي. مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العددان 64، 65، يوليو ومارس 2002، 2003، ص 116.

2 - يمكن مراجعة ذلك في: عمر عبد الرحمن يوسف: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني: جمع ودراسة. ماجستير - إشراف د. نبيلة إبراهيم. مخطوط مكتبة جامعة القاهرة، 1972، ص 339.

- محمد العبد محمد الجابر: الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت - ماجستير - إشراف د. أحمد مرسى - مخطوط مكتبة جامعة القاهرة - 1986، ص 52.

3 - Abouel-lail, Khalid; (2007). "Fable tales: A comparative Study between Egypt and Norway", A lecture was presented in the University of Bergen, Norway, in 15th of March 2007. unpublished. P.17.

الحواديت ولغة السلام بين الشعوب

د. خالد أبو الليل

أستاذ الأدب الشعبي المساعد بكلية الآداب، جامعة القاهرة

بين الحدوتة والفنون الشعبية الأخرى:

السؤال الذي كان دائم الإلحاح عليّ هو: لماذا يقتصر جمهور الحواديت على الأطفال، وترتبط في روايتها بالمرأة، واختيار الليل وقتا لروايتها، كخصائص مميزة لها تشترك فيها الشعوب على مستوى العالم؟ في حين تختلف طبيعة هذا الجمهور والرواة مع بقية الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى؟

عندما ننظر في عدد من الأنواع الأدبية الشعبية، مثل السير الشعبية العربية والملاحم اليونانية والحواديت في ثقافات الشعوب، سنلاحظ أن الاختلافات فيما بين كل نوع أدبي شعبي وبين غيره كبيرة. هذا بالرغم من من تشابه خصائص كل نوع أدبي منها من ثقافة شعبية إلى أخرى. تعد أهم هذه الاختلافات- من وجهة نظري- الرسالة التي يرغب كل منها في نقلها إلى الجمهور، هذا إلى جانب ما بينها من اختلافات على مستوى المؤدين والجمهور والنص نفسه. من بين هذه الاختلافات المتعلقة بالرسالة التي يحملها كل من هذه الفنون، وفي طريقة تصوير كل منها للحرب، كذلك فإنه يمكن القول- ومن خلال استقراء عدد من السير الشعبية والملاحم والحواديت، هذا إلى جانب استقراء بعض النصوص الأسطورية- إن هذه الفنون جميعا- باستثناء الحدوتة- تدعو إلى الحرب والفروسية الجسدية، في حين تدعو الحدوتة إلى السلام الروحي. فالأسطورة، وكذلك الملحمة، فن تتمثل حروبه بين الآلهة والآلهة، أو بين الأبطال نصف الآلهة، أو بين الآلهة والبشر. في حين أنه لا توجد في الحواديت حروب بالمعنى الفني لكلمة حرب، فلا توجد بها مواجهات أو مبارزات بين الأبطال، كما أنه لا تستخدم فيها أدوات الحرب التقليدية، وإنما في بعض المواجهات القليلة نجد استخداما لبعض الأدوات السحرية، مثل الدبوس السحري أو الخاتم السحري، فالحواديت فن يخلو من سيل الدماء والبعد الثأري، الذي يمكن أن نجده في عدد من الفنون الشعبية الأخرى. ولعل السبب في ذلك طبيعة كل نوع أدبي منهما وخصوصيته. فالأسطورة- مثلا- بوصفها عقيدة

ANNEXES

FEMMES D'ICI, VENUES D'AILLEURS : POÈME DE JAMILA ABITAR



SOMMAIRE

- 121 Femmes d'ici, venues d'ailleurs : Poème de Jamila Abitar
- 124 J'ha et Iblis le diable, conte de NEZHA Lakhel-CHEVE
- 126 Rahma Benhamou El Madani. SES ELLES d'ANTAN
- 128 Proverbes Collectés à Souk Sebt, région de Beni-Mellal par Amina Aurrach,
- 129 Temoignage de LAHOUCINE DEHOU : Peut-on repenser et renouveler une partie de notre mémoire populaire?
- 132 L'homme, le fils d'adam, le lion, la vipère, le singe, le rat par Tarik HBID et Mohamed BAH
- 134 Gharib, le prince des sables, Conte de Mohamed Adi et les stagiaires des écoles Safir Alqalam (Hana Abbou, Fatima Mamouni, Zineb Ouargaoui, Hayat Mazid) et Abou Alkacim Essaoumai (Habiba Filali, Atika Farsani, Habiba Sadiki, Nezha Mamouni, Nada Achibat) de Beni-Mellal
- 136 L'ahidous revisité par Houssa Yakobi, Ourthane 2004.

«Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme -jusqu'ici abominable, -lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? -Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.» Arthur Rimbaud

FEMMES D'ICI, VENUES D'AILLEURS

Ainsi, la poésie nous permet de vivre des choses merveilleuses, inattendues qui relèvent l'espoir, le possible demain.

Nous pouvons vivre dans un monde et ne pas appartenir à ce monde.

La poésie me permet en effet de connaître des vécus jamais vécus.

D'être dans et hors du temps, dans le visible et l'invisible.

Je trouve dans la quête poétique mille joies et c'est pour cela que je continue. C'est une volonté de grandir dans une conscience de vie.

En quête d'un cœur nouveau pour veiller à la fragilité de l'imperceptible, à la préciosité de la vie.

Je suis brûlure du verbe,

Je me consume dans l'amour.

Je demeure le rien à dire.

Il ne faut plus être de ce monde pour croire
L'impossible possible.
A l'heure où les tombes sont courant d'injustices
Sous nos yeux effarés.

C'est par le poème que j'ai respiré la vie
Que j'ai écouté les voix lointaines
Là, si proches de moi.

Je ne saurais vous expliquer cette alchimie mieux que la
littérature à su la distinguée.

Je crois que c'est aussi par le souffle que l'indicible
devient visible

Et que par la culture et le savoir, nous pouvons révéler le
sens caché des mots.

Je ne distingue plus le jour de la nuit
Je ne vois plus la limite du ciel,
J'existe dans ce fou vent que nul ne retient.

Quand la ville s'illumine,
Le bleu de l'écrit interpelle
Et court vers ce que la poésie seule permet de dire.

La liberté d'être partout et nulle part
La faculté de penser une langue,
Epris par l'errance, en écrire une autre.

Dans un corps qui transporte l'heure,
Qui s'arrête perdue
Dans la gorge d'une terre humide.

Les corbeaux des plaines et les vallées de roses écoutent
le chant profond.

Je suis certaine qu'il existe en poésie une saveur
commune à toutes les langues.

Et que vivant ici, je suis ailleurs,
Venue d'ailleurs, je tisse le fil continu entre le jour et la
nuit.

Je ne cesse d'occuper l'espace, le voyage dans l'humain
Trouver une respiration par la langue et l'alchimie des
sens.

Ecrire, c'est notre point commun, c'est ce qui nous
réunit.

Pour continuer à rêver
A offrir au passant
Le soleil qu'il n'aurait pas vu.

Par les mots, le jeu de la langue, approcher l'imperceptible
et le rendre visible, sensible.

Ecrire pour donner corps à mon existence, qu'elle ne
s'efface pas dans l'exactitude qui m'empêche de rêver.

Tout cela dans le but de rappeler la préciosité de la vie,
pour la sauver, montrer son visage neutre.

Remettre l'écoute de l'autre dans ce qu'il possède déjà.
Retrouver le sens de la fraternité et repartir en paix.

Un ami attend à la porte du souvenir.
Où vont les amoureux du néant,
lorsque vivants,
ils recherchent l'invisible,
l'absent passé outre temps ?

Ensemble ils déambulent
dans les ruelles.

Ensemble
Ils reconnaissent le parfum éternel
Le rêve qui maintient le moral
et les poètes vivants.

Au nom de la poésie,
Nous avons été touchés par cette grâce
Et nous allons continuer à la transmettre ;
Dans le quotidien, la proximité, les écoles.

Nous brandirons le poème comme une arme de
construction, une fleur de partage pour percevoir un
buisson de secrets raviver la beauté.

NOTE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

JAMILA ABITAR

Poète née à Marrakech en 1969. Après des études juridiques, Jamila Abitar a travaillé dans les services administratifs universitaires et à l'UNESCO. Encouragée par le poète Léopold Congo Mbemba, elle publie son premier recueil de poèmes en 2000, puis trois autres dont le dernier « A Marrakech, derrière la Koutoubia ». Elle est invitée à de nombreuses lectures en France et à l'étranger, dans des médiathèques, des librairies, des salons du livre et des festivals de poésie. Elle anime régulièrement des ateliers de sensibilisation à la poésie auprès des scolaires.

PUBLICATIONS :

- L'aube sous les dunes, Editions L'Harmattan, Paris 2000
- L'oracle des fellahs, Editions L'Harmattan, Paris 2002
- Le bleu infini, Editions L'Harmattan, Paris 2009
- A Marrakech, derrière la Koutoubia – Recueil de poèmes
Editions alfAbarre – 2012
- Préface « Seule, ancrée dans le sol » de Rahma Benhamou El Madani
- Anthologie poétique francophone de voix féminines contemporaines
Préface de Déborah Heissler. Septembre 2012 Editions Voix d'encre.
- Anthologie Festival Voix de la méditerranée -Lodève Juillet 2012.

Traduction : Poezia – traduction en Roumain, Helvétique, Occitan, Anglais, Islandais.

J'HA ET IBLIS LE DIABLE, CONTE DE NEZHA LAKHAL-CHEVE

Nezha est Auteur jeunesse. Son dernier Album «Razina la Sage Sultane» édité par Afrique Orient a obtenu le Prix «Grand Atlas 2016». Il a également été retenu pour le Prix «Saint-Exupéry» en Suisse. Plusieurs de ses albums ont reçu le coup de cœur de l'Institut du Monde Arabe à Paris et ont fait l'objet de deux articles sur la revue prestigieuse «Quantara de l'IMA »



Lorsque j'avais 6 ans, ma mère Fatima n'avait de cesse de me répéter :

« Commence par tes devoirs Nezha, ensuite tes histoires tu liras ! ».

Je n'obéissais pas, trop avide de découvrir l'univers des contes... Convaincue que je perdais mon temps, elle me punissait, ça marchait à la « babouche » ! Mais pour avoir la paix,, je me pliais à sa volonté afin que chacune puisse y trouver son « CONTE »...

Cependant, le soir venu, ma mère se métamorphosait magiquement en une conteuse hors pair !

Les jours se marient avec les jours et donnent des semaines, les semaines épousent les semaines et donnent des mois, et les mois s'unissent aux mois et donnent des années; les années passent... Me voilà devenue conteuse

Professeur d'arabe littéraire, Nezha s'est servie de ce fabuleux patrimoine quand elle était enseignante au Maroc, puis en France lorsqu'elle a donné des cours d'alphabétisation.

Nezha collecte et travaille des contes et des chansons, élargit son répertoire à tout le monde arabe, y compris la littérature des Mille et Une Nuits. Retournant régulièrement dans son pays natal le Maroc, elle continue de s'y ressourcer, notamment auprès des légendaires conteurs de la place Jama'h el Fna à Marrakech. Elle a ainsi concocté des spectacles qui sont un véritable

florilège de l'imaginaire et de la poésie arabe. Le tout est épicié de chansons d'amour ou à danser, de proverbes savoureux et de poèmes exquis.

Ses contes en Français et en arabe sont des histoires pleines de surprises et riches de ses racines marocaines, aussi fraîches que des gouttes de rosée en pleine canicule!

Appréciée pour ses talents de chanteuse, elle est invitée à rejoindre le groupe de musique

«les babouches noires» avec qui elle donnera un concert en première partie du musicien Idir, la star de la chanson Kabyle !

Nezha a participé à plusieurs festivals : Le Légendaire, Amies Voix en France, « Contes en îles » dans les îles de la Madeleine au Québec, la cigogne volubile au Maroc... Elle a reçu le 1er prix des conteurs du Maghreb au Festival de Temara. Elle a raconté aux Rencontres régionales de Blois organisées par le CLIO, à l'Institut du Monde Arabe à Paris, au Musée du président Chirac en Corrèze, dans les Instituts Français du Maroc, dans des théâtres, dans de nombreuses médiathèques, des écoles, des collèges, des M.J.C, des Centres socio-culturels, et des Maisons de quartier...

Auteure d'albums jeunesse dont deux ont été sélectionnés pour le prix «Grand Atlas» et trois ont reçu le coup de cœur de l'Institut du Monde Arabe. Ses albums ont fait l'objet d'un article sur la revue prestigieuse «Quantara» de l'IMA.

Selon certains responsables culturels marocains, Nezha a bouleversé le monde d'édition jeunesse au Maroc



J'ha et Iblis le diable

Juché sur son âne chétif, J'ha rencontre un beau matin Iblis le diable qui poussait devant lui cinq baudets.

- Que fais-tu Iblis avec tous ces bourricots?

- Ce sont des marchandises pour lesquelles je cherche des acheteurs, et les montrant du doigt:

Le premier se nomme Générosité,

le deuxième, Fourberie,

le troisième, L'envie,

le quatrième, Mensonge,

et le cinquième, Intelligence !

J'ha qui aimerait se débarrasser de son âne se frotte les mains l'une contre l'autre:

Si le diable réussit à se défaire de ses bestiaux, je n'aurai aucun mal à bazarder le mien au plus riche du hameau !

Le soir, J'ha croise Iblis qui a tout vendu.

Etonné, il l'interpelle :

- A qui as-tu vendu ta marchandise ?

Et le diable d'un sourire narquois lui répond :

La générosité aux marocains,
la fourberie aux commerçants,
l'envie aux savants,
le mensonge aux conteurs,
et l'intelligence, aux femmes...

Ce jour-là en rentrant chez lui, J'ha commence à regarder sa femme Khadija d'un autre œil ...Si le diable a vendu l'intelligence aux femmes, c'est sûr, la mienne n'en a pas profité! Puis il demande

à son épouse de lui préparer un thé à la menthe. Mais, de mauvaise humeur, elle refuse :

Prépare-le toi-même, je n'ai pas le temps !

Comment cela, tu n'as pas le temps ?

- Ah ! ce diable, il a plutôt vendu la désobéissance aux femmes !

Qu'est ce que tu racontes sur nous, les femmes?

Le diable m'a dit que toutes les femmes étaient intelligentes mais je n'en crois pas un mot. Regarde-toi, ma femme, mon âne est plus intelligent que toi : il peut aller au souk tout seul alors que toi, il te faut un GPS ...

Piquée au vif, la femme de J'ha saisit sa babouche et lui envoie à la figure. J'ha esquive le coup, alors sa femme en colère ramasse toutes les babouches qu'elle trouve et poursuit son mari en le bombardant. Soudain elle s'arrête et éclate de rire : A te voir tourner ainsi, ça me rappelle l'histoire de la meule !

- Quelle meule ?

- Si tu veux que je te la raconte, tu verras que le diable a raison ! Je pourrai même t'en raconter d'autres, mais à une condition :

Chaque fois que je terminerai une histoire, tu me diras :

«Attaslim alalla !

je m'incline devant toi ! »

A suivre...

Extrait du livre
«Le Diwan des femmes intelligentes»
qui va paraître en 2017.

RAHMA BENHAMOU EL MADANI. SES ELLES D'ANTAN



Elle défile les souvenirs d'enfance avec une précision impressionnante.

Il la regarde un sourire sur les lèvres sans l'interrompre. Il écoute son histoire le bercer comme s'il se demandait où elle conservait tous ces moments pour qu'ils viennent l'affoler ainsi. Il ne fait que la regarder déballer son sac à souvenirs, elle ne fait que parler sans cesse le regard plongé dans le passé comme si cela se passait au moment où elle parlait.

Avec tout ce qu'elle venait de lui avouer elle ne pouvait plus imaginer un instant qu'il la comprendrait.

C'était si simple de se taire.

Simple de taire son impatience.

Si simple de sortir de son tiroir de fille bien élevée des attitudes demandées.

Simple d'y trouver la revue des bonnes manières et celle de la femme soumise à son cavalier.

Simple de le retenir plus qu'une nuit en lui disant ce qu'il attendait.

Et simple de jouer à la séduisante nouvelle aimée.

Elle préféra sortir le tiroir des femmes insoumises à l'amant et lui dire ce qu'elle lisait dans la revue des mal élevées.

Elle apprit qu'une femme devait attendre son amant sans cesse pour qu'elle accomplisse son devoir.

Elle apprit qu'une femme pouvait également ne pas attendre son amant pour qu'elle accomplisse le devenir de ses ancêtres les femmes insoumises et libératrices d'une autre espèce.

Pourquoi il faut attendre ? Elle se répétait cette question et tentait de l'inclure en elle comme un écho à ce qu'elles lui disaient toutes. Pourquoi il faut le faire attendre ? Ces phrases résonnaient et se cognaient à sa tempe avec une certaine incohérence avec ses choix. Faire attendre signifiait le prévisible qu'elle rejetait. Le faire attendre signifiait un calcul qu'elle rejetait. Pourtant elle entraînait au plus profond d'elle-même et communiquait avec ses elles d'antan. Elles lui disaient leurs histoires. Elle leur parlait sans herbe magique, elle avait développé en elle cette empathie avec ses dames de l'Atlas et portait en elle leur caractère. Elles la protégeaient et la ramenaient à elles après chaque échec et déception. Aujourd'hui elles lui criaient qu'elle ne les écoutait pas assez. Elle était incorrigible et prenait son empressement pour liberté. Elles voulaient lui donner une leçon et elle devait les entendre.

BIOGRAPHIE

Benhamou El Madani Rahma (Ain Kihal 1966).

Productrice et réalisatrice franco marocaine. Née en Algérie dans une famille marocaine,

Rahma Benhamou El Madani arrive dans le Bordelais avec ses parents en 1972. Elle fait

des études en sciences du langage, lettres et cinéma, puis se lance dans la réalisation de

films fortement engagés. Plus fort que tout le reste ? (2005), court métrage de fiction,

questionne la possibilité du mariage dans un couple « mixte ». Parmi ses films documentaires, on peut citer Du côté de chez soi (2003), qui revient sur l'histoire de ses

parents et, à travers elle, sur l'expulsion d'Algérie de près de 40 000 marocains en 1975, lors

des tensions liées au conflit du Sahara marocain. Elle les interroge sur leur relation douloureuse à ce pays qu'ils

ont dû quitter, sur leur silence, *Je suis sur la route* (2005)
suit

une femme chauffeur de taxi en Picardie. Je suis chez moi
(2007), *des sans papiers et des*

militants de Réseau éducation sans frontière (RESF),
dans le quartier de Belleville, à Paris.

Dans *Tagnawittude* (2010), elle évoque un souvenir
d'enfance, les trances de sa mère, pour

explorer l'histoire mystique des gnawas à travers le
travail du groupe Gnawa Diffusion, qui

opère une synthèse dynamique entre musique
traditionnelle et des apports contemporains,

pointant ainsi la porosité des cultures africaines et
maghrébines qui se redessinent au fil des

migrations. Son premier long métrage fiction,
Meilicheng est actuellement en développement.

Biographie écrite par Patricia Caillé cf dictionnaire
universel des créatrices

PROVERBES COLLECTÉS À SOUK SEBT, RÉGION DE BENI-MELLAL PAR AMINA AURRACH,

إلا طاح الما فشتتبر إطلع الما فلبير وتحلا بلبولة الشعير

Pluie de septembre remplit les puits et adoucit la bouillie d'orge

Sens : les pluies de septembre présagent d'une bonne récolte.

إلا دوات الرعدة فالسمايم دير رسمالك بهايم

Quand les orages d'été éclatent, investis dans l'achat de bétail

لي كرهو ربي تيسلط عليه لسانو

Celui maudit par Dieu devient médisant

Sens : La médisance est malédiction divine.

الحدافة إلا جات للرجل يهرس الدفة و يردها مغازل

Un homme avisé et clairvoyant est capable d'abattre une porte et de la transformer en quenouilles

Sens : un homme entreprenant est capable d'améliorer sa situation.

كلام العار بجناحو و الكلام الزين زحاف

Les ragots et médisances ont des ailes, les bonnes paroles sont boiteuses

Sens : il est plus facile de propager des ragots que de dire des paroles bienveillantes.

عمر الحليب ما يتحلب لين و عمر الارض إلا ما تخدمات

تعطي التبن

S'il n'est pas baratté, le lait ne donne pas de petit lait, et la terre si elle n'est pas travaillée ne donne pas de foin

Sens : Rien n'est gratuit, il faut toujours travailler.

طلابين اللبن ما خلاو لعجولة يرضعو

Les quémanteurs de petit lait empêchent les veaux de téter

Sens : Les opportunistes ne laissent aucune chance aux personnes dans le besoin.

طيكوك فلبكلر و لحمير تزعرط

اللبن فالشكوا و الدبان خارج عقلو

Le taon a piqué les vaches, mais ce sont les ânes qui s'agitent

Le petit lait est dans l'outre et les mouches s'agitent

La vache est tourmentée, mais c'est l'âne qui s'agitent

Sens: Ceux non concernés par un événement s'agitent. Ceux qui sont réellement touchés restent silencieux.

الصكع تيهزو رجليه الغيس فالسمايم

Couverts de boue sont les pieds du bouc émissaire même en période de canicule

Sens: le bouc émissaire (souffre-douleur) est toujours accusé de tous les maux.

يدي و يد الكابلة يخرج لحرامي عور

Ma main et celle de la sage-femme font que le bâtard naisse borgne

Sens : Trop d'intervenants gâchent le résultat.

حمام لخلا ما يترباش

Pigeons sauvages ne peuvent pas être apprivoisés

Sens : l'homme libre ne peut être asservi.

الكار قبل ما يدبح فيه ثلاثين كافر وبعد ما يدبح تتولي فيه سبعين

Avant d'égorger la bête le boucher est 30 fois mécréant, après il l'est 70 fois plus

Sens: Un acte de violence génère plus de violence.

TEMOIGNAGE DE LAHOUCINE DEHOU : PEUT-ON REPENSER ET RENOUVELER UNE PARTIE DE NOTRE MÉMOIRE POPULAIRE ?

L'art de la halqa est un art marocain qui existe depuis la nuit des temps. C'est une forme de théâtre populaire associée à l'initiative et à la spontanéité, menée par des hommes expérimentés dans le domaine du spectacle, et qui excellent dans le jeu des différentes expressions corporelles de l'humour et du ridicule. Les « hlayqiya » ont cette force de l'improvisation. Ils font parfois appel aux techniques de l'art dramatique, au chant et à la danse. Ils amusent, mendient, prient et font parfois le pitre en éblouissant leur public par leurs différentes présentations. Ils ont cette force de se trouver dans la proximité de leur auditoire et de présenter parfois des scènes inspirées d'un fait de société, telles que les scènes de ménages, les dialogues entre juges et accusés, étrangers et autochtones, patrons et ouvriers, ainsi que d'autres histoires qui captivent l'assistance rurale, à qui ils font passer de nombreux messages sur la foi, la conscience professionnelle, la morale et le civisme.

Certains « hlayqiya » étaient ambulants. Ils se déplaçaient de ville en ville et de village en village. Nous nous souvenons, nous enfants des années soixante et soixante dix, de tous ces conteurs, de ces faiseurs de blagues et de devinettes, de ces amuseurs (msiyah), ainsi que de ces « majdoub » qui dansaient au rythme de la musique et qui, une fois entrés en transe, se plantaient des couteaux dans différentes parties du corps d'où coulaient des flots de sang, et de leur tête, des petits traits de sang barbouillant leurs visages et salissant leurs vêtements. De même les fils de Sidi Rahal Elboudali, chorfas aux longs cheveux, se produisaient torse nu et buvaient de l'eau en ébullition qu'ils crachaient pour asperger les spectateurs de leur Baraka. Parmi tous ces « majdoub », certains ont aussi ce don de se percer les joues en y enfonçant de grandes épingle à nourrice et de marcher pieds nus sur des tessons de verre mélangés à des lames de rasoirs. Sans oublier encore les charmeurs de serpents, les joueurs de farces, les magiciens, les dresseurs de singes et les fils de Sidi H'mad Ou Moussa, grands acrobates issus de la région du Souss qui revenaient fréquemment pour nous présenter leurs spectacles. La troupe des Oulad Ahmar, quant à elle, pratiquait un style particulier. Ses membres sont tous munis de faux fusils et l'un des accompagnateurs se déguisait en femme, au visage toujours voilé, pour danser la fameuse danse du ventre, une danse pratiquée essentiellement par les femmes. Nous avons droit aussi parfois à des troupes d'Aâbidat Rma qui dressaient leurs tentes dans les différents quartiers de la localité pour donner leurs spectacles. Quelquefois les amateurs des halqa étaient comblés de bonheur, surtout lorsque plusieurs spectacles étaient donnés le même jour.

Tous ces hlayqiya visitaient les grandes agglomérations de notre région le jour du souk ou pendant les nombreux moussems organisés à l'occasion des fêtes religieuses,

nationales ou commerciales. Ils réunissaient autour d'eux des gens de nos villes et villages, de vrais fous du spectacle ! Tous ces spectacles se donnaient en plein air et dans des places connues et bien choisies par les artistes eux-mêmes.



Parmi ces hlayqiya qui faisaient le bonheur de nos jours, citons *Errahali* qui formait un formidable groupe avec sa femme, sa fille et son fils Abdelhadi, joueur de Laoutar et grand musicien connu par ses saynètes comiques que tout le monde aimait. Ils habitaient Fkih Ben Salah avant de déménager à Mohamadia. Ses deux fils ont fait carrière comme leur père et ont formé le célèbre duo comique « tounaii TIKAR ». Il faut dire aussi que l'éminent *Niniâ*, qui nous venait de la ville de Boujaâd, avait une grande capacité à déclencher le rire et pouvait jouer plusieurs rôles ainsi que son binôme, le grand humoriste *Kharchach*, dont les présentations étaient joyeuses et satiriques. Ils ont offert du pur bonheur aux gens de notre région avant d'être connus et convoités par un grand public à l'échelle nationale. *Elhasnaoui* jouait bien de laoutar. C'était un comédien au talent fou ! Il jouait en solo avant de s'associer à *Hdidioui*, un vrai humoriste, fantaisiste et musicien comme son ami, qui lui servait de percussionniste en tapant du tambourin. Un duo que nous avons vu vite gravir les échelons du monde du spectacle pour se produire dans les grandes salles du Maroc. Les duos *Qarraz* et *Mahrach* ainsi que *Rouibiz* et *Atâage*, *Kartal* et son coéquipier *Eljaoui*, jouaient des mêmes instruments, laoutar et le tambourin, mais n'avaient pas les mêmes répertoires. Chacun de ces duos excellait dans son domaine. Tous deux attiraient un nombreux public qui s'esclaffait face à ces comédiens en herbe choyés par leur auditoire. Les gens de Fkih Ben Salah, Dar Oulad Zidouh et Souk Sebte se souviennent encore de leurs scènes comiques et de certains de leurs célèbres numéros, car ces troupes s'y produisaient presque quotidiennement sur la place du souk. Mais malheureusement, certains n'ont pas pu explorer d'autres lieux comme l'ont fait d'autres acteurs et troupes issus de chez nous.

Moha ou Mouzoun, considéré comme l'un des grands violonistes de son temps, et son petit orchestre faisaient la joie de toutes les contrées montagneuses de notre région en chantant des épopées émouvantes sous les acclamations, les ovations et les youyous de certaines femmes qui tenaient à venir écouter l'un des grands poètes chanteurs amazighes célèbres, qui restera à jamais dans les annales de la poésie et de la chanson

marocaines d'expression amazighe. *Boughanim* et sa troupe, chanteurs ambulants, nous viennent de la vallée des Ait Bougamaz. Ils faisaient le tour de la région pour chanter au rythme de la flûte double, flûte à deux tuyaux, et des tambourins, de beaux airs amazighes. Ils sont connus comme d'ailleurs le fameux *Baqchich*, le chef de la pratique du paradoxe, de la provocation, de l'humour et de l'ironie amazighe. *Birouz*, le spécialiste en humour amazighe, un vrai comique ainsi que plusieurs autres acteurs tel que *M.El baz*, le grand Amadiaz qui se contentaient, tous, de donner leurs spectacles en langue amazighe et qui avaient un large public à Afouer, Aghbla, Azilal, Demnate, Tizi N'Isly, Elksiba, Kasba Tadla, Ouaouizeght, Taglafe, Zaouiât Echeikh et dans toutes les autres localités amazighophones. Des acteurs choyés par le public grâce aux beaux moments de divertissement et de loisirs qu'ils offraient à un public qui les avait vite adoptés.



Nous ne devons pas oublier non plus feu *Khalifa* qui jouait du violon. Il était toujours seul et attirait un grand public par ses succès qui prenaient aux tripes et faisaient pleurer même ceux aux cœurs durs, comme d'ailleurs ce chanteur qui nous vint de l'oriental et qui jouait la flûte « le gallal ». Il chantait en étalant des photos devant lui pour illustrer la triste chanson de *Milouda Bent Driss* (« dawha la bolice ») : effroyable histoire d'une mère arrêtée par la police après avoir laissé son fils se faire dévorer féroce par des animaux sauvages alors qu'elle jouissait de plaisir avec son amant dans une forêt. Un vrai conte d'infidélité qui a fait pleurer plusieurs femmes et hommes. Il est à noter aussi que le fameux duo *Qachbal* et *Zeroual*, l'oncle et le neveu, contrairement à ce que croient beaucoup de marocains, ne sont pas de Settat mais sont originaires de la Zaouia de Takhsayte, petite localité nichée sur la colline qui domine la plaine de Tadla, et appartenant actuellement, administrativement à la province de Fkih Ben Salah. Ils avaient fait leurs débuts parmi nous, ici, dans nos souks et places des grandes villes de la région, en particulier à Béni-Mellal, Fkih ben Salah, Khouribga, Oued Zem, Kasba Tadla et Boujaâd, avant d'acquérir cette notoriété nationale avec l'avènement de la radio et surtout de la télévision marocaines et des studios d'enregistrement sonore. *Qachbal* et *Zeroual* chantent toujours de drôles de chansons qui font rire et divertissent leur public. *Elghachwa* et *Errabeh*, en voilà deux qui faisaient hurler de rire le public. Ils avaient fait leur début dans notre région avant d'être domiciliés à Casablanca où ils se produisent encore.

Un autre duo était celui de *Zriouil* et *Bari*, l'un arabe et l'autre amazighe. Ils ont excellé par leur humour noir qui se basait sur des histoires et des blagues racistes et antiracistes qu'échangeaient les deux protagonistes. Ces deux-là étaient de vrais artistes connus non seulement pour leurs mots vulgaires mais aussi pour des scènes obscènes. Ils arrivaient à faire de très bonnes recettes en jouant des rôles qui impliquaient les spectateurs. Ils recouraient aussi à des thèmes satiriques intertribaux et inter-régionaux qui s'achevaient le plus souvent sous les applaudissements du public, par des chansons sur l'entente et la fraternité entre tous les Marocains.



Il est à noter aussi que nos souks connaissent encore des scènes de contage mais pas avec la même fréquence d'autrefois. Nous n'oublions guère ces conteurs qui ont fait du conte leur gagne-pain et des souks leurs places de présentations. Chacun d'eux essaie de séduire son public en le conviant à un spectacle constitué de ses meilleures histoires, le plus souvent puisées dans les fameuses épopées arabes de l'Alantariya, de Sif Ben Dou Yazal, des contes des mille et une nuits, ou encore d'autres histoires de l'art oral universel, des fables animalières dont nous avons lu quelques-unes dans nos manuels scolaires, ou des biographies et des expériences de personnages historiques célèbres.

En premier, nous rendons hommage à Feu *Sekkaki*, un des pionniers conteurs de notre région qui habitait la ville de Fkih Ben Salah où il est enterré. Il contait régulièrement sur l'ancienne place du souk. Des habitants se souviennent de lui et de ses contes. Vers la fin de ses années d'activité, il a légué ses livres à l'un de ses disciples venus de Meknès.



Si Driss était un vrai Fkih qui avait appris les 114 sourates du coran par cœur. Les anciens Mellalis gardent toujours en mémoire cet homme considéré comme l'un des anciens maîtres du conte dans la ville. Il était toujours ponctuel. Ses séances de contage débutaient

juste après la prière de Laâssar et duraient jusqu'au coucher du soleil. Les fidèles venaient et trouvaient la place habituelle, située à Souk Barra, bien balayée et arrosée, la petite chaise placée au milieu. Feu Ssi Driss, un octogénaire qui était élégant, habillé en blanc et qui portait toujours son chapeau de « Elwatan », avait du caractère. Il contait toujours assis et tenait une antenne radio. Le dernier conteur de la place Souk Barra, Si Omar Douami, nous a parlé de lui, tout ému, étant donné la valeur morale que représentait cet homme pour nos conteurs de l'époque. Il avait passé plusieurs décennies à exercer son métier de conteur pour lequel il avait un dévouement certain. *Salah Ziani*, le barbu, contait aussi en se déplaçant entre les différentes places des souks de la région, mais, trahi par sa santé, il n'a pas pu continuer dans ce domaine. Son sort ne diffère pas beaucoup de celui d'*Obbad*, un noir spécialisé dans l'éloge du prophète, « *madih annabi* ». Il récitait d'une très belle voix et faisait participer son auditoire pour réciter en chœur des refrains en l'honneur du prophète Mohammed. Malheureusement cet ancien conteur souffre de troubles psychiques et vit misérablement à Béni-Mellal. *Hammadi*, était surnommé *Labîr*, un sobriquet qui lui a été collé suite à une histoire religieuse qu'il aimait raconter. C'est l'histoire où l'éléphant avait refusé de détruire la Kaaba et désobéi à son maître, roi du Habacha, qui ordonna à ses soldats de donner l'assaut avec ces bêtes lorsqu'il s'approcha de La Mecque. Ils capturèrent alors des chameaux appartenant à Abdou l-Mouttalib. Le roi du Habacha envoya un de ses soldats à La Mecque. Abdou l-Mouttalib alla s'entretenir avec le roi du Habacha et lui demanda de lui rendre un baïr « un chameau ». *Jilali le brun* était bien connu de tous les conteurs et du public de son temps, on le reconnaissait à sa voix très puissante, retentissante et parfaitement audible. *Abderrahim Alazali*, lui, qui se produit actuellement sur la place de Jamaa Lafna, était un disciple de Si Driss et de Douami à Beni-Mellal ; *Moulay Ahmed Bouaouïd*, spécialiste du conte religieux, savait comment capter l'attention de son auditoire et comment faire passer son tendre message. Ceux-là, parmi plusieurs autres conteurs et artistes qui ont animé nos places, resteront toujours dans la mémoire de tous ceux qui ont vu le conte grandir en eux.

Je tiens à rendre hommage à trois des grands conteurs qui ont marqué mon enfance, puis ma jeunesse, et qui continuent de le faire encore.

Hommage posthume

Mouha ou Bih, un vieil homme toujours habillé traditionnellement, sans dents et qui souffrait d'une maladie des yeux, était l'un des pionniers du conte. Il était de Zaouïat Echeikh. Vers la fin des années cinquante, alors jeune homme, il commençait déjà à organiser ses « spectacles » en plein centre de la place du souk. Il contait presque quotidiennement. Il était toujours à la même place et à la même heure. Au mois de ramadan, il changeait de répertoire et contait des histoires religieuses. L'assistance regroupée en cercle autour de lui, les plus petits assis en tailleur et les grands debout derrière, était tellement captivée par le

déroulement des actions qu'elle en oubliait le temps qui passait. Moha ou Bih jouait de la Tarija, cet instrument de musique lui servait à mettre en valeur un mot, une proposition ou tout simplement, d'une façon phatique, à éveiller et attirer l'attention de son auditoire. Les habitants de Zaouïat Echeikh se souviennent toujours de lui, car il était le dernier conteur de la place du souk. Certains se souviennent même de quelques-uns de ses contes.

La baraka de Bni Amir.

Mohamed Bariz, ce fameux et grand conteur marrakachi dont la notoriété a atteint les autres continents, avait fait ses débuts au souk de Fkih Ben Salah. Il avoue lui-même que c'est dans cette ville et dans la région des Bni Amir et des Bni Moussa qu'il avait appris et affiné les premières notions du contage. Il se produisait dans tous les souks de la région avant de devenir le chouchou de tous les conteurs contemporains et le plus célèbre de la fameuse et éternelle place Jamaa Lafna. Il est très demandé et très apprécié par les organisateurs de tous les festivals et les rencontres autour du conte. Dans un entretien (« Portraits de conteurs » publié dans notre premier numéro) Mohamed Bariz reconnaît avoir été l'élève du grand conteur Omar Douami qui lui a appris beaucoup de choses lors de ses premières années de travail.

Omar Douami, le dernier conteur de la place

Après un long périple et plusieurs métiers, cet homme a opté pour le métier de conteur. Il a élu domicile à Béni-Mellal en 1973 et y réside toujours. Malgré le poids des années, il est encore fidèle à son public et continue toujours à conter ses histoires au Souk Bara dont il est le seul témoin vivant de tous les Hlayqiya qui s'y sont produits. Il puise ses contes et ses différents thèmes dans les anciens contes arabes. Ses auditeurs lui sont encore fidèles ! Nous voyons comment il a passé plus de cinq décennies à conter. Il arrive toujours à bercer son auditoire par ses histoires envoûtantes. Monsieur Henri Touati, Directeur du Centre des Arts du Récit à Saint Martin Hères, en France, a, lors de son séjour à Béni Mellal, assisté à une séance de contage de ce vieil homme



considéré comme le dernier conteur de notre région.

Je pense qu'il est du devoir de tous ceux qui s'intéressent à la tradition orale (chants, contes populaires...) de repenser et renouveler une bonne réflexion sur comment faire renaître les véritables mécanismes pour protéger la halqa, cette importante partie de notre mémoire populaire, qui malgré l'invasion de la photo et des nouvelles techniques de la communication et de l'information, perdure.

L'HOMME, LE FILS D'ADAM, LE LION, LA VIPÈRE, LE SINGE, LE RAT PAR TARIK HBID ET MOHAMED BAHI

Il était une fois un homme qui était en voyage, il traverse une contrée paisible. Seul Dieu y marque sa présence. Sur son chemin, il tombe sur un silo à céréales au fond duquel se trouvaient un homme désigné de fils d'Adam, une vipère, un rat, un singe et un lion. Ces derniers l'appellent au secours ; ils le supplient de les retirer de ce sale pétrin : « nous sommes perdus, nous sommes en danger », lui lancent-ils. L'homme leur avoue qu'il a peur d'eux. Mais ils s'empresent de le rassurer en lui jurant qu'ils ne lui feront pas de mal et qu'ils lui seront reconnaissants. Rassuré, l'homme se penche et en retire le lion. Le lion lui dit : « Attention ! Ne fais pas monter le Fils d'Adam du silo. » Mais, l'homme se penche une deuxième fois et en retire la vipère. La vipère à son tour le met en garde : « Attention ! Ne fais pas monter le « Fils d'Adam » du silo. » Mais, l'homme continue son action de sauvetage et se penche une autre fois pour retirer le singe. Le singe lui dit : « Attention ! Ne fais pas monter le « Fils d'Adam » du silo. » Mais, l'homme se penche et fait monter le rat. Avant de s'en aller, le rat le met en garde : « Attention ! Ne fais pas monter le Fils d'Adam du silo. » L'homme s'apprête à partir quand l'autre homme - le Fils d'Adam - du fond du gouffre l'interpelle : « tu as fait sortir tous les autres et tu m'as laissé, moi ton frère, c'est honteux (Āar 3alik). » L'homme, pris de pitié, se dit : « voyons, pourquoi ne pas le faire sortir lui aussi de ce gouffre ? » Le voyageur se penche une dernière fois pour aider l'homme à remonter.

Les deux hommes se séparent. Le voyageur continue son chemin jusqu'à une ville. Il n'avait pas de quoi acheter une galette. Il se met à rôder en rasant les murs. Il croise le rat qui lui demande : « Qu'est-ce que tu fais ici, Sidi Mohamed ? Tu devrais louer une chambre pour t'abriter ». L'homme lui répond, « Sais-tu mon ami que je n'ai pas même de quoi manger et tu me demandes de louer un local ? » Le rat le rassure : « tu loues une boutique et je m'occupe du reste ; ne te fais pas de souci. » L'homme loue un local ; le rat s'introduit dans le magasin du Sultan et se met à déposer chaque jour une somme d'argent dans la boutique. L'homme se met à acheter et à vendre toute sorte de marchandises. Son commerce marche bien et l'homme mène une vie aisée et tranquille.

Un jour, le rat passe devant la boutique et trouve le Fils d'Adam sauvé du silo, chez le commerçant ; le rat demande à ce dernier si tout va bien. Puis il se met à l'écart avec le commerçant et lui parle en aparté, lui prédisant une situation embarrassante : « mange bien et bois bien, demain tu iras en prison ! » Le commerçant, perplexe, se met à se lamenter : « Mais pourquoi ? Mon Dieu, qu'est-ce que j'ai fait pour mériter la prison ? ». Le rat lui répond : « puisque cet homme que tu as tiré du silo est entré dans ta boutique, tu devrais t'attendre à aller en prison. »

Le lendemain matin, deux gardes viennent le chercher et le conduisent auprès du Sultan. Ce dernier l'enferme dans le pavillon de la mort. Bientôt, il sera guillotiné. Le matin, le rat lui rend visite dans sa prison : il lui apporte le petit déjeuner et l'invite à manger. L'homme s'indigne : « ils m'ont enfermé dans le quartier de la mort et tu m'apportes de la nourriture ! Et tu veux que je mange ? ». - Le rat lui dit sur un ton calme : « tu vois ! C'est la récompense de l'homme que tu as sauvé ! Je t'ai mis en garde, Je t'ai conseillé de le laisser là où il était. » Le rat ajoute : « prends ton petit déjeuner et on verra, avec l'aide de Dieu, tout s'arrangera. »

Tandis que l'homme commence à prendre son petit déjeuner, le rat va voir le lion et lui demande : « si quelqu'un t'a rendu un service, t'a fait du bien, tu te souviendras de lui et tu l'aideras ? ». Le lion lui répond : « oui, bien sûr, si j'ai la possibilité de le faire ». Le rat lui apprend que l'homme qui les a retirés du silo est condamné à mort et sera bientôt décapité. « Pourquoi ? » lui demande le lion. » Le rat lui explique : « C'est à cause du fils d'Adam, celui qui était avec nous dans le gouffre ». Le lion s'empote : « mais je l'ai averti ; je lui ai même conseillé de ne pas le sauver. »

Le rat va voir la vipère et lui a demandé : « Si quelqu'un t'a rendu un service, t'a fait du bien, tu te souviendras de lui et tu l'aideras ? ». La vipère, sans hésitation lui a répondu : « oui, si j'ai de quoi aider. » Le rat lui apprend que l'homme qui les a retirés du silo sera décapité. « Pourquoi ? » lui demande la vipère. Le rat lui répond : « A cause du fils d'Adam qui était avec nous dans le silo. La vipère s'empote : « mais je l'ai averti ; je lui ai même conseillé de ne pas le faire monter ». Après un moment de silence, la vipère l'interroge : « mais que puis-je faire pour lui ? » Le rat lui dit : « tu t'introduiras chez le Sultan ; il n'a qu'un seul fils. Tu te poseras sur son nez et tu t'enrouleras autour de son pouce. Tu ne bougeras pas même si on fait venir des troupes de Jilala et d'Aïssawa[1]. Tu attendras jusqu'à ce que notre sauveur lui-même vienne. » La vipère accepte ce service. Le lion de son côté lui promet : « tous les animaux seront là autour de la ville et resteront jusqu'à ce que ton ami soit libéré ». Et le singe s'est engagé à faire de même. Le lendemain, toute la ville est envahie : les hyènes, les lions et les autres animaux y circulent, se rencontrent et se saluent.

Le sultan demande à la population de fermer les portes et les maisons jusqu'à ce qu'on sache quelle est cette malédiction qui s'est abattue sur eux. Une servante du palais vient informer le sultan qu'une vipère énorme s'est posée sur le nez de son fils et s'est enroulée autour de son pouce. Pour lui faire desserrer son étreinte, on fait appel à des troupes de Jilala et d'Aïssaoua ; mais la vipère reste impassible et campe sur sa position.

Le rat va voir le Sultan qui ne demande qu'à être conseillé. Il lui explique que seul l'homme arrêté hier et enfermé dans la prison peut libérer son fils, et que tous ces animaux autour de la ville sont ses ancêtres. On fait venir le prisonnier qui s'adresse à la vipère : Vipère ! Tu te rappelles le Bien que je t'ai fait et que le fils d'Adam,

a oublié ? Alors, viens ! ». La vipère se réfugie dans le giron de l'homme. Ce dernier l'emmène jusqu'au désert et la lâche. Il revient, fait signe au lion de rentrer chez lui avec les siens. Le singe est lui aussi prié de rentrer chez lui. La ville retrouve son calme après le départ de tous ces animaux. Le sultan interroge le rat : « qu'est-ce que tu penses de tout cela ? ». Le rat réfléchit un instant avant de répondre : « je pense que c'est ce fils d'Adam qui doit être décapité. Comme il a calomnié aujourd'hui cet homme, il calomniera demain une autre personne. » On fait venir ce fils d'Adam et on le conduit à la guillotine. Prière sur le prophète ou kan hatta makan....

**GHARIB, LE PRINCE DES SABLES, CONTE DE
MOHAMED ADI ET LES STAGIAIRES DES ÉCOLES
SAFIR ALQALAM (HANA ABBOU, FATIMA
MAMOUNI, ZINEB OUARGAOUI, HAYAT MAZID)
ET ABOU ALKACIM ESSAOUMAI (HABIBA
FILALI, ATIKA FARSANI, HABIBA SADIKI, NEZHA
MAMOUNI, NADA ACHIBAT) DE BENI-MELLAL**

Enseigne à l'ignorant et écoute le savant. Tu apprendras ce que tu ignorais et tu te rappelleras ce que tu savais.

Ken ya meken fi kadim zemen

Il était une fois dans un pays lointain, une belle, très belle jeune femme qui attendait un enfant. D'ordinaire, la plupart des femmes rêvent d'être mère, de porter un enfant en leur sein. Mais là ce n'était pas le cas pour cette belle femme qui portait dans son ventre le fœtus de la honte. Comme Le père ne voulait pas reconnaître l'enfant, elle a été chassée, humiliée et cet enfant qu'elle portait, est devenu un fardeau.

Dans la nature des hommes se trouve le penchant vers la tyrannie et l'oppression.

Comme elle devait cacher sa grossesse, elle s'est enfuie. Elle est partie loin, loin de son village. Elle a traversé la forêt, la plaine, le désert. Au milieu du désert, elle s'est arrêtée près d'un puits et là elle a laissé éclater sa colère :

« Je te maudis, toi, l'homme qui m'a engrossée, l'homme qui m'a chassée, l'homme qui m'a laissée sans aide, sans vivre pour nourrir cet enfant qui est le tien.

Je te maudis : Tu n'auras d'autre héritier que l'enfant que je porte. »

Le vent du désert a entendu sa colère, il a porté ses paroles à travers le désert, à travers la plaine, à travers la forêt, dans la grande ville, dans le palais jusqu'au père de cet enfant, le Prince.

Pendant ce temps, près du puits, la jeune femme commença à sentir les douleurs, ses joues devinrent de plus en plus rouges, elle eut soif, sa gorge était desséchée et son ventre lui faisait de plus en plus mal. Elle s'assit à l'ombre du puits et là, toute seule elle mit au monde un beau bébé, elle coupa le cordon ombilical, puisa l'eau, lava l'enfant, enveloppa son fils dans un morceau de sa robe et lui donna à téter en le serrant bien contre elle et en lui chantant une berceuse :

Ni-ini ya mo-omo

Hata'iteb achè-èna

Ni-ini ya mo-omo

Hata'iteb achè-èna

Willamatab achè-èna

Iteb acha jirè-èna

Ni-ini ya mo-omo

Fais dodo mon bébé

Jusqu'à ce que notre dîner soit cuit

Et s'il n'est pas cuit

Celui des voisins le sera

Fais dodo mon bébé

Quand le bébé fut rassasié et apaisé, elle se demanda « Que faire de cet enfant maintenant ? » Après avoir longuement contemplé son enfant, elle l'embrassa. Elle fit, à nouveau, monter le seau du puits, le vida, y posa le bébé en lui chuchotant à l'oreille :

« Voilà, mon fils, tu t'appelleras 'Gharib', l'étranger. Je te laisse ici seul, dans ce puits, tout en espérant que quelqu'un de passage pourra te trouver et te sauver. Que Dieu me pardonne et que tous les Saints du monde te protègent, Prince des Sables. »

Elle fit alors doucement descendre le bébé au fond du puits et de ses yeux coulèrent des larmes. Et comme une folle, elle courut, elle courait sans se retourner, le cœur serré, ne pensant qu'à son fils. Elle courait travers le désert, à travers la plaine, à travers la forêt jusqu'à son village.

Ce que cette femme ignorait, c'est que le puits était habité par une femme Djinnia et ses sept filles.

Du fond du puits, la Djinnia avait tout entendu : la colère, la malédiction, la souffrance, la naissance, l'amour et le chagrin. Elle fit descendre le seau dans lequel l'enfant pleurait. C'était un garçon. « Quel bonheur, un garçon, moi qui n'ai que des filles. J'ai entendu ta mère, tu t'appelles Gharib. »

L'enfant avait faim, elle lui donna le sein. A partir de ce jour là Gharib était son fils.

Sept années s'écoulèrent. Gharib grandissait. Il apprenait tous les secrets des Djiin et des Djinnia, le langage des hommes, les secrets de la magie et de la sorcellerie. Il vivait heureux avec ses sept sœurs qui s'appelaient : Hadda, Zahra, Houda, Fairouz, Nacira, Najma, Hamida

Un jour, Gharib demanda à sa mère :

« Dis Maman pourquoi je ne ressemble pas à mes sœurs ?

- En quoi es-tu différent d'elles mon chéri ?

- D'abord, je porte un nom bizarre et ensuite je n'ai pas des yeux globuleux, je n'ai pas de grandes oreilles pointues, je n'ai pas de nez crochu ni d'énormes canines. Mais surtout, je n'ai pas de queue comme vous!»

La Djinnia lui fit un grand sourire mais ne lui répondit pas.

Gharib recommença, insista, insista tellement qu'elle décida de lui raconter son histoire :

« Ecoute mon fils, ton prénom c'est la femme qui t'a mis au monde qui te l'a donné. Pour échapper à la méchanceté des hommes, elle est venue ici, elle t'a confié au puits en espérant que quelqu'un prendrait soin de toi.

Ce quelqu'un, ce fut moi, dès que je t'ai vu, je t'ai aimé comme un fils.

- Maman, je veux connaître le monde des humains, mon monde !

- Ton monde est ici, avec nous, les humains sont méchants et cruels. Et s'ils apprennent que tu as grandi parmi les Efrits, ils te brûleront. »

Gharib était trop petit pour s'éloigner de sa famille d'adoption. (Et) Il continua (continuait) donc à vivre heureux. (j'ai mis Et pour supprimer donc et j'ai mis le verbe à l'imparfait)

Sept années passèrent.

Dans son palais le Prince, qui était devenu le Roi se désespérait de ne pas avoir d'enfant. Il avait fait venir tous les médecins et tous les herboristes du pays, mais en vain. Ne sachant plus que faire, il fit venir le plus grand astrologue du Royaume :

Dehhou l'omniscient.

Après avoir longuement observé les étoiles, Dehhou lui dit :

« Roi, tu es frappé par une malédiction, tu ne pourras plus avoir d'enfant tant que tu n'auras pas retrouvé la servante que tu as engrossée puis chassée il y a maintenant quatorze ans. Cette servante a mis au monde un garçon, ce garçon est vivant, c'est ton unique héritier, tu dois le retrouver ! »

Il se souvenait, il se souvenait de cette très belle femme, elle s'appelait Leïla.

Dès le lendemain, il réunit ses ministres et leur donna l'ordre de retrouver la belle Leïla. Ils envoyèrent des émissaires à travers tout le royaume, ils cherchèrent dans les plus petits villages et dans les grandes maisons, rien ne fut oublié. Au bout de trois jours, ils ramenèrent la belle Leïla au palais.

Les années de dur labeur et de grande pauvreté avaient marqué le visage de Leïla mais son regard était toujours plein de la même colère :

« Pourquoi viens-tu me chercher maintenant ?

- L'enfant que tu attendais est mon unique héritier. »

Devant toute la cour réunie, le roi lui demanda pardon pour tout le mal qu'il lui avait fait.

« Non je ne peux pas te pardonner, à cause de toi je n'ai pas pu garder et ni élever mon enfant. Mais pour lui, pour Gharib, qui a le droit de connaître de son père, je vais te dire où je l'ai déposé. S'il est toujours vivant, tu pourras le retrouver et ainsi en faire ton héritier. »

Au petit matin, sur les indications de Leïla, le roi, accompagné de ses cavaliers, se mit en route. Il traversa la forêt, la plaine et le désert pour arriver jusqu'au puits. Il ordonna de fouiller le puits.

Tout à coup, un vacarme assourdissant se fit entendre, la Djinnia apparut au bord du puits :

« Qui ose pénétrer sur mon territoire ? »

Le roi terrorisé lui balbutia : « Je suis le roi et je viens chercher un enfant qui est mien.

- Tu n'as rien pour moi, je pourrais t'écraser comme un cafard ! Cet enfant que tu cherches, je l'ai adopté, je l'ai nourri, je l'ai élevé durant quatorze années. Où étais-tu pendant tout ce temps ? Qu'as-tu fait pour le protéger ? Étais-tu là quand sa mère l'a mis au monde ? L'as-tu protégée et soutenue elle aussi ? Non ! Rien ! Tu n'as pas dignité de t'occuper d'un enfant, de cet enfant. Je ne te le donnerai pas ! »

La Djinnia retourna dans son puits. Le roi savait qu'elle avait raison. Mais c'était son seul héritier ! Il supplia la Djinnia !

Dans le puits, Gharib avait tout entendu.

« Maman je t'en supplie laisse-moi rencontrer mon père, laisse-moi aller avec lui pour connaître ma mère et le monde des humains.

- Non, si je te laisse partir, tu nous oublieras, tu oublieras toutes tes sœurs, tous les jeux que vous avez faits ensemble, tous les moments heureux que nous avons tous partagés.

- Maman comment veux-tu que je vous oublie, vous êtes ma famille.

- D'accord, mais je vais le faire à ma manière. Reste là, je vais parler au roi. »

Elle remonta et dit :

« Roi, mon fils m'a convaincue, tu vas le revoir et en faire ton héritier mais j'y mets trois conditions.

D'abord, tu dois réhabiliter Leïla, elle doit avoir une condition de vie confortable et elle doit pouvoir voir son fils quand elle le souhaite et comme elle le souhaite.

- J'écoute et j'obéis.

- Gharib vivra dans ton palais le jour mais la nuit, mes filles et moi, nous pourrons venir lui rendre visite selon notre bon vouloir.

- J'écoute et j'obéis.

- Enfin tu devras passer une seule nuit, la prochaine, avec moi, dans ma couche, au fond de ce puits.

-Heu ! J'écoute et J'obéis.

Là-dessus, la Djinnia emporta le roi avec elle au fond du puits.

Au petit matin, le roi, Gharib et l'escorte repartirent vers le palais.

Gharib retrouva sa mère sans oublier son autre Maman. Il vivait heureux et en paix dans le palais.

Le temps passa, neuf mois plus tard, la Djinnia mit au monde un beau petit garçon qu'elle appela

Cette histoire a été racontée par le vent qui l'a dite au sable, le sable l'a dite au scorpion, le scorpion l'a dite au serpent du désert, le serpent du désert l'a dite au chameau, le chameau l'a dite au Bédouin et le Bédouin

me l'a racontée. Je vous ai raconté cette histoire, maintenant elle vous appartient, à vous de la conter à ceux qui ont envie de l'entendre.

L'AHIDOUS REVISITÉ PAR HOUSSA YAKOBI, OURTHANE 2004.

Si les instances chargées de la promotion de la culture amazighe ont, ces dernières, années investi dans la production littéraire (IRCAM), la revalorisation des manifestations culturelles (festivals de Aïn Llouh et d'Imilchil entre autres), il convient de rappeler qu'aucune évaluation sérieuse des travaux des promoteurs de notre culture n'a pour le moment été rendue publique.

Stratégiquement, l'évaluation en question doit reposer sur la concertation entre les promoteurs, les artistes, les auteurs et des chercheurs spécialisés dans la gestion du culturel.

Dans cet article je tâcherai d'aborder quelques problèmes liés à la gestion des festivals en stigmatisant les interventions qui renforcent la folklorisation de la culture amazighe. Je terminerai par quelques suggestions relatives à l'organisation traditionnelle de l'Ahidous en espérant que ma contribution ne tombera pas dans des oreilles sourdes...

LES FACTEURS LA FOLKLORISATION

Les organisateurs du Festival des Arts Populaires avaient quelque soit l'intérêt qu'ils portaient à la culture amazighe instauré une « tradition » où les artistes amazighs étaient mal payés et surtout dirigés par des personnes souvent étrangères aux conditions de production de la culture amazighe.

Le recours à des dispositifs de sonorisation et d'amplification et la « scénarisation » des performances propres au plein air telles que l'Ahouach et l'Ahidous obligent les artistes à s'exécuter devant le public et non plus avec le public. Je reviendrai sur les conséquences de cette « innovation » en abordant le cas de l'Ahidous.

Par ailleurs et lors d'autres manifestations, le transport des chevaux de fantasia dans des camions non adaptés les exposait à des maladies que les organisateurs ignoraient pendant longtemps. Concrètement, les chevaux étaient transportés dans des semi-remorques conçus pour le transport des sacs de ciment. En parcourant des centaines de kilomètres, les naseaux exposés au vent, les chevaux aspiraient trop d'air au point de suffoquer parfois.

La gente féminine devait quant à elle subir les débordements de quelques organisateurs lors de certaines versions du Festival de Marrakech (harcèlement et absence de pudeur dans les coulisses après chaque représentation : les danseuses étaient traitées comme des dévergondées alors qu'elles étaient issues d'une société qui les respectait)

Si de tels débordements sont passés inaperçus c'est qu'il est arrivé qu'un directeur du Festival des Arts Populaires de Marrakech ignore les valeurs culturelles sous-jacentes aux expressions artistiques amazighes.

Comment dès lors s'attendre à ce qu'un tel « responsable »

respecte les danseuses du Haut et du Moyen Atlas ?

Il faut vraiment être animé d'une forte dose d'irresponsabilité pour ne pas être sensible aux conditions dans lesquelles des troupes déplacées de toutes les régions du pays étaient tenues de... s'exécuter.

Alors qu'une approche de proximité conviviale aurait permis aux touristes nationaux et étrangers de découvrir la culture locale, in situ, dans son cadre naturelle, les organisateurs des festivals s'étaient à poursuivre des actions de déplacement des artistes vers des villes impériales.

A ce propos, il est aberrant de continuer à convoquer les habitants de la vallée de l'Assif Melloul (les Ait Hdiddou) pour les obliger à se donner en spectacle à quelques lieues des igherman où ils résident alors que l'on devrait les aider à faire la fête chez eux le soir après le marché. Cette formule donnerait lieu à des manifestations en « off » du festival.

Elle permettrait surtout de revaloriser la culture locale au lieu de la « momifier » dans un scénario éculé. Les observateurs attentifs et amazighophones savent que l'animation (parfois en arabe classique s'il vous plaît !) du « moussem des fiançailles » était vouée à se dégrader au fil des années au point d'être taxée de mascarade même par des touristes peu avertis.

Les ingrédients de folklorisation à outrance sont également d'ordre linguistique car les noms des lacs « tislit » et « isli » ne désignent pas dans le parler local la « fiancée » et le « fiancé ». Dans le parler des Ait Hdiddou (marqué par l'emphase), on réalise (on prononce) : « izli » avec un « Z » emphatique signifiant littéralement : « étranglé ». Ce terme désigne métaphoriquement le lac par une « eau étranglée ». Autrement dit, les Ait Hdiddou désigne un « lac » par une étendue d'eau stagnante...

Pourquoi dès lors obliger ce peuple pourvu d'un légendaire bon sens de désigner un « lac » par un « fiancé ».

Dire aux touristes (mal informés et victimes de multiples arnaques) que les toponymes d' « isli » et « tislit » désignent deux lacs nourris par les larmes d'une bergère et d'un berger empêchés de se marier, c'est supposer que les larmes peuvent également remplacer le kérosène pour maintenir un avion en vol...

Cependant, il faut reconnaître que les mythes ont la vie dure (cf. Tamazight du 13 janvier 2005, page 6, où il est écrit à propos d'Imilchil : « ar itru isli tru tslit allig ulin waman g igelmamens »)¹

La profusion des festivals et des moussem est un phénomène relativement récent qui devrait aussi faire l'objet d'une évaluation concertée. Si l'expression de la société amazighophone, en particulier, a été libérée par la levée des tabous qui pesaient sur elle est une chose louable en soi, il n'en demeure pas moins vrai que les risques engendrés par une gestion approximative de la culture de masse sont bien réels notamment sur le

plan qualitatif. L'amateurisme de certains organisateurs devrait être corrigé en faisant appel à d'autres compétences.

Concrètement, il faudrait éviter de rééditer les embouteillages de Aïn Llouh (festival de l'ahidous) en prévoyant des zones de stationnement en aval. Il faudrait également mettre un terme à la déstabilisation du marché annuel du moussem d'Imilchil car il ne suffit pas d'innover en remplaçant « Moussem des fiançailles » par « Musique des cimes » tout en adoptant un changement de la date de cette manifestation sans se concerter avec la population et les commerçants qui ont l'habitude de se rassembler autour du tombeau de Sidi Hmad Oulmeghenni. Faut-il rappeler que ce site se trouve entre Agoudal et Imilchil et que le choix du mois de septembre était motivé, entre autres, par la maturité des fruits et la fin de la période du dépiquage des céréales ?

Qu'a-t-on gagné à choisir le mois d'août au lieu du mois de septembre ?

Ce genre d'intervention, non concertée, ne peut être justifié par le peu de subsides que peuvent apporter des fonctionnaires citadins à un marché annuel dont la dynamique est avant tout axée sur la vente et l'achat de mulets, de dromadaires, de céréales, de fripes et de poêles à bois artisanaux...

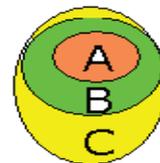
Bref, on pourrait organiser toutes sortes de manifestations culturelles et commerciales à Imilchil à condition de ne pas porter atteinte à l'économie locale.

L'AHIDOUS REVISITÉ

L'ahidous en tant que représentation traditionnelle est plus que jamais exposé à des manipulations douteuses car il est de plus en plus « orchestré » et exécuté par des troupes sur scène. Les promoteurs de cet art majeur qu'est l'ahidous devraient dès à présent se pencher sur sa sauvegarde.

Voici en guise de contribution une description de l'Ahidous tel qu'il était pratiqué dans les années soixante à la mémoire de Sidi Cheikh, à Naour, entre Leqsiba N Aït Ouirra et Aghbala N Aït Sokhmane .

Schéma : représentation traditionnelle



Le cercle A [zone rouge]

Le cercle A est le noyau de l'ahidous. Ce cercle est formé de poètes, danseuses et danseurs. Au milieu se tiennent les spectateurs assis. Ces derniers constituent le premier

auditoire qui détermine la grandeur (le rayon) du cercle des danseurs et poètes : plus il y a de spectateurs assis au milieu du cercle A, plus celui-ci est élargit pour les contenir.

Le cercle B [zone verte]

Le cercle B est formé de spectateurs debout qui n'ont pas la possibilité ou l'envie de s'asseoir au milieu du cercle A.

Les souffleurs choisissent le cercle B pour venir en aide aux poètes en panne d'improvisation lors des joutes oratoires et pour ... se cacher derrière les danseurs car leur soutien doit s'opérer de manière discrète !

Le cercle C [zone jaune]

Le cercle C est formé de cavaliers et de leurs montures. C'est un également un auditoire important qui jouit d'une vue plongeante et de la possibilité d'apprécier le spectacle en binômes « intimes » (souvent homme-femme sur la même monture)

LA GESTION DE LA PORTÉE DE LA VOIX DES POÈTES

Il arrive, lors des grands rassemblements intertribaux, que le cercle A soit tellement grand que les vers improvisés n'atteignent guère une partie du public et des exécutants de l'ahidous. Dans ce cas de figure, les vers improvisés sont repris par des couples de chanteurs de telle manière à ce que ces vers fassent le tour et qu'ils deviennent audibles pour l'ensemble de l'auditoire. Ce genre de reprise est analogue à celui des *irreddaden* (répétiteurs) qui accompagnent l'*amdyaz*.

Par ailleurs, cette technique permet d'assurer une écoute stéréophonique en se passant allègrement des moyens modernes d'amplification : micros, enceintes...

FONCTIONS DE L'AHIDOUS

Traditionnellement, la fonction sociale (et de socialisation) réside, entre autres, dans la régulation des conflits intertribaux. Les joutes oratoires ne sont après tout que des échanges hautement civilisés puisqu'ils bannissent la violence physique. Les poètes « vaincus », c'est à dire à court d'imagination étaient acculés à se taire, à changer de thème ou bien encore à dépendre du soutien d'un souffleur. Ainsi les réactions du public étaient-elles jalonnées d'exclamations de type : « **ingha-t** » (il l'a assassiné !), « **ingha awal** » (ses propos sont percutants), etc.

D'autre part la fonction initiatique de l'ahidous repose sur l'apprentissage de la danse, du chant, de la séduction et l'exercice de l'improvisation. Les performances en jeu dans un ahidous sont telles qu'aucune école, aucun conservatoire ne peut les enseigner car elles sont inhérentes à des modes de communication communautaires et hautement démocratiques où la tradition orale est reine et où le plein air est de rigueur !

Une étude approfondie d'autres fonctions pourrait mettre en évidence les éléments facilitateurs de la cohésion des groupes qui continuent encore à pratiquer

l'ahidous communautaire et la désintégration progressive des valeurs chez les groupes où l'ahidous n'est plus qu'une représentation orchestrée par un « maestro »

EN GUISE DE CONCLUSION

En insistant sur la nécessité de revisiter l'ahidous, j'ai essayé de montrer que la promotion du patrimoine culturel amazighe doit, avant toute tentative d'innovation, s'inspirer d'une gestion certes traditionnelle mais empirique ; c'est à dire mise à l'épreuve du temps et du goût des hommes.

Si l'on continue à n'encourager que l'ahidous de représentation sur scène, on risque à coup sûr de générer de pâles imitations du « maestro » en tuant :

- l'ampleur de l'implication du public ;
- le face à face tant que posture de séduction ;
- la médiation des conflits ;
- la glorification de la poésie ;
- l'improvisation.

Revue des ARTS DE L'ORALITÉ

On entend par patrimoine culturel immatériel l'ensemble des pratiques, expressions ou représentations qu'une communauté humaine reconnaît comme faisant partie de son patrimoine dans la mesure où celles-ci procurent à ce groupe humain un sentiment de continuité et d'identité. Ces pratiques concernent principalement, mais de manière non exclusive, les traditions orales, musicales ou chorégraphiques, les langues en tant que supports de ces traditions, les jeux et sports traditionnels, les manifestations festives, les savoir-faire artisanaux, les savoirs et savoir-faire liés à la connaissance de la nature ou de l'univers. L'implication des personnes ou groupes porteurs d'un patrimoine culturel immatériel est la condition première de la sauvegarde de ce patrimoine, conformément aux objectifs de la convention.

Il s'agit pour nous de nous interroger sur un volet spécifique de ce patrimoine culturel immatériel, à savoir la Mémoire collective et les traditions orales qui en constituent le support et la dynamique. La question est de savoir comment rendre ce patrimoine de nouveau opératoire en l'insérant dans une perspective socioéconomique, à dimension culturelle. Les outils ne manquent pas, si on se réfère aux expériences de pays riverains de la Méditerranée, avec lesquels on partage des points communs.

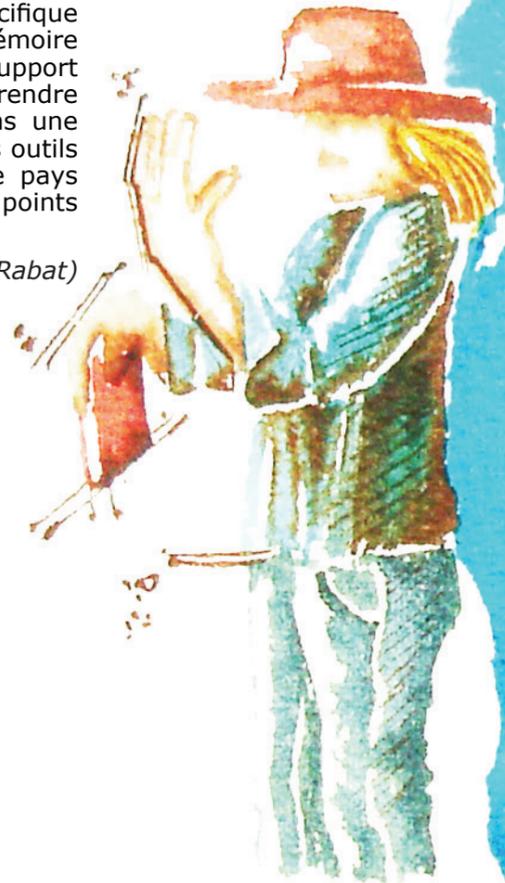
El Mostafa Chadli (Rabat)



3500 ans avant notre ère, en Mésopotamie apparaît, sur des plaques d'argile, le premier récit, «Gilgamesh». Jusqu'à nos jours, les êtres humains, dans leur procès de socialisation, ont toujours cherché à se raconter, à raconter, afin de maîtriser leurs espaces, leurs territoires, de construire et de maintenir leurs communautés, d'élaborer, de comprendre et d'agrandir leur monde, de se donner une maîtrise du temps, de se projeter dans l'avenir et de comprendre leurs origines.

Qu'il s'agisse des aèdes grecs, des troubadours du Moyen-âge, des conteurs paysans du dix-neuvième siècle, des conteurs de places publiques, de ceux issus des immigrations successives en Europe, les passeurs de récits n'ont jamais manqué de fonctions sociales: information, éducation, prévention, transmission religieuse, maintien des communautés de travail, construction d'histoires collectives – et bien sûr divertissement.

Henri Touati (Grenoble)



Publication de l'Association O.C.A.D.D.

Revue des Arts de l'Oralité
Publication de l'Association O.C.A.D.D. (Maroc)

LES ENJEUX DE L'ORALITE SUR LES DEUX RIVES DE LA MEDITERRANEE

N°-5, Printemps 2016

Revue des ARTS DE L'ORALITÉ

LES ENJEUX DE L'ORALITE SUR LES DEUX RIVES DE LA MEDITERRANEE



Ont participé à ce numéro:

AHMED HAFDI, EL MOSTAFA CHADLI, HENRI TOUATI,
FAISAL KENANAH, AICHA AIT BERRI, ABDELLAH
JARHINE, IBTISSAM BELGAID, ABDELALI SABIA,
ABDELLAH HAMMOUTI, RAHMA BARBARA, OUAFAE NCIRI,
MOHAMED BAHI, KHADIJA HASSALA, BADIA MAZBOUDI,
SARI MOHAMMED LEILA, FARAH ALLOUSH, ZAID ZAHRA
JAMILA ABITAR, NEZHA LAKHAL-CHEVE, RAHMA
BENHAMO EL MADANI, AMINA AURRACH, LAHOUCINE
DEHOU, TARIK HBID, MOHAMED ADI, HOUSSA YAKOBI

Publication de l'Association O.C.A.D.D.

N°5 Printemps 2016

La Revue des Arts de l'Oralité

N°5 Printemps 2016

LES ENJEUX DE L'ORALITE SUR LES DEUX RIVES DE LA MEDITERRANEE

Une publication de l'Association OCADD (Maroc)

(Oralité, Conte pour l'Amitié, le Dialogue et le Développement)

Directeur de la revue

Ahmed HAFDI (a.hafdi@yahoo.fr)

Textes réunis et présentés par :

Mohamed BAHI (rmbahi@yahoo.fr)

Comité de lecture

Ouafae N'CIRI, Aicha AIT BERRI,
Mohamed BAHI, Abdellah Hammouti, Abdellah Jargnine

Adresse Postale

B.P. 896, 23002 Béni-Mellal, Maroc

e-mail : ass.ocadd@gmail.com, Site Web : <http://www.ocadd.org>

Toute correspondance concernant la rédaction doit être adressée au responsable de la revue.

Les opinions émises dans les articles de ce numéro n'engagent que leurs auteurs

Tableau de couverture de l'Artiste Peintre Abdel Aziz Abbassi

Peinture aquarelle sur papier 30 x 23 cm

Conception graphique

Tarik HBID

Achevé d'imprimer le 26 Novembre 2016 ; Maroc

Dépôt légal : 2008 PE 0045

ISSN : 2550-407X