

Notes à propos de la *thajit* (le conte)

Abdelkader Bezzazi
Université Mohamed Premier - Oujda

This paper deals with notes related to the thajit (the tale). It mainly attempts:

a) to shed light on different but complementary levels: the literal and the allusive that assure the layouts and the themes of the universe' values as taken into account by the tales;

b) to examine the level expected by the product-tale (level of the statement). In so doing, it will be necessary to justify the relationship between a statement which is said to be communicative and a statement which is said to be narrative. The parameter of the space will serve to support the strength operating in this type of statement.

c) to make a distinction between "to narrate" and "to tell": two different activities if we take into consideration their degree of operation to understand the cultural representations of tales in a comparative approach.

d) to give some examples of "discursive" "tracks" that should insure a memory to the amazigh tale.

Cette contribution, comme son titre l'annonce, est une tentative de réunir quelques notes qui semblent s'appliquer en particulier à la *thajit* (le conte). Il s'agira :

a) de rappeler les deux niveaux distincts et complémentaires : le *littéral* et l'*allusif* qui assurent les mises en forme et les thématisations des univers de valeurs pris en charge par les contes ;

b) d'interroger le niveau présumé par le produit-conte (niveau de l'énonciation) : il sera question de justifier l'articulation entre une énonciation qui sera dite communicative et une autre qui sera dite narrative. Le paramètre de l'espace servira à appuyer la force opératoire de ce type d'énonciation.

c) de distinguer entre « réciter » et « conter » : deux activités qui ne se confondent pas compte tenu de leurs niveaux d'intervention pour rendre intelligibles les représentations culturelles prises en charge par les contes selon une démarche comparative ;

d) de donner quelques exemples de « traces discursives » chargées d'assurer au récit contique amazigh une « mémoire ».

1. Tenter de définir la *thajit*¹ dépend de ses occurrences dans les contes amazighs, de ce que ce type de discours rapporte sur lui-même et de ce que les analyses retiennent comme angles auxquels elles tentent de le ramener. La *thajit* est peut-être un exemple frappant de la complexité lorsqu'il est question de présenter quelques-uns de ses aspects comme ressorts constitutifs de ses particularités par rapport à d'autres genres littéraires de la tradition orale amazighe. Il ne s'agira pas de simplifier le complexe mais d'essayer de voir si, à travers les quelques notes qui suivent, il y a du simple à l'horizon.

Histoire fictive, le sens péjoratif qu'on lui attribue généralement vise le récit comme succession d'états et de transformations de ces états. Ce qui est retenu, à ce niveau, est une appréciation qui porte sur le seul niveau littéral comme si la *thajit* pouvait être réduite à ce qu'elle dit littéralement. Or, le niveau *allusif* réside dans son intention de mettre en discours des codes culturels actualisés dans les configurations discursives. Aucun des deux niveaux ne peut être appréhendé sans s'appuyer sur l'autre. La *thajit* oriente ce débat en posant comme première condition l'articulation entre les deux niveaux. A partir de cette condition d'analyse, la description est, en principe, en mesure de rendre compte des liens organiques responsables de la cohérence sémantique, particulièrement lorsque la « distance » et les écarts apparents entre les deux niveaux deviennent de véritables lieux de rencontres avec des impondérables : là où la *thajit* semble dire les choses de manière simple et accessible à tous, c'est là où elle se singularise par la manière d'exprimer des « affaires graves » (Paulme, 1976 : 11). Les procédés qu'elle utilise pour dire de manière oblique ces choses sont presque « sournois » : tout en disant telle chose, elle s'en sert pour dire autre chose : l'autre de la chose est le résultat de ces opérations de « capitonnage », auquel n'échappe aucun angle de lisibilité.

2. Représentée de manière relativement stable, l'organisation spatiale retient l'indéterminé des étendues qui fonctionnent comme simulacres. Dans les représentations mises en scène, l'espace est un « quelque part et nulle part » : *inna-ak deg ict n tmurt...* (litt. : il t'a dit dans un pays = on raconte que dans un pays...). La *thajit* profère elle-même – dans ses formules inaugurales – cette condition de situer ses événements hors d'un espace particulier : ce paramètre, associé à d'autres, lui assure un rôle de structuration des processus de production et de lecture des messages (Landowski, 1989 : 139). Lorsqu'elle donne des indications relatives à un espace segmenté (par exemple, l'espace culturel, la maison, etc.), elle réduit la référence de l'espace à un *quelque part* non ancrant. Cet espace est mis au degré d'une illusion d'ancrage dont la *thajit* se sert pour se définir comme univers de

¹ Ce terme sert, ici, à désigner le conte oral comme type de discours narratif, raconté le soir par la grand-mère ou, éventuellement, par la mère ou la sœur aînée. Cette pratique se déroule avant et/ou après le dîner ; les petits-enfants se retrouvent autour de la grand-mère dont il faut rappeler le rôle qu'elle joue sur le plan éducatif. Bien souvent, les enfants – du moins chez les Aït-Snassen – étaient/sont plus proches de leur grand-mère paternelle que de leur propre mère. Ce rituel est en voie de disparition : les structures familiales prennent de nouvelles formes avec de nouvelles approches éducatives même s'il est encore possible d'assister à des témoignages de vie collective dans les montagnes (quelques familles y vivent encore et continuent de mener à peu près les mêmes modes de vie dont notre génération est le produit).

valeurs culturelles. Pour tout dire : cet univers ne peut pas être valable exclusivement à un espace tracé et déterminé ou, alors, l'univers-alité du conte s'estompe. A ce titre, les récits qui déclarent leur ancrage spatial et temporel sont *de facto* exclus du type des contes dont il est question ici : à telle histoire de tel conte, qui se déroule dans tel lieu géographique, on admettra une désignation qui soit différente des contes dont les histoires se déroulent dans un espace indéterminé (quelque part et nulle part) : *deg ict n tmurt* (de quel pays s'agit-il ? Question impertinente !)². Ce qui vient d'être dit de l'espace est, aussi, valable pour le temps dans le sens de *idjen n wass...* (un jour...), *zik...* (autrefois, jadis), actualisés dans les formules inaugurales.

3. Le pouvoir du conte réside dans sa capacité de construire des messages culturels tout en utilisant une architecture narrative impliquant une ambiguïté : le contenu des propositions que le conte véhicule est vrai sous le rapport du Social, chose qu'il tire des histoires qu'il raconte sous le mode du mensonge³. C'est à ce niveau que la relation entre le récitant de l'histoire et le conte proprement dit devrait être élucidée : cette relation se pose comme telle dans la mesure où le conte a besoin du récitant uniquement pour être dit sans exiger de lui une quelconque efficacité pour appréhender le savoir qu'il véhicule en profondeur. Ce que le récitant peut évaluer est cette histoire dont il saisit uniquement les événements. Or, étant donné que le conte est *l'autre* de l'histoire, un langage que sous-tend l'histoire à travers des codes, le récitant est dans l'incapacité de l'évaluer car non seulement il en ignore les codes, mais en plus, il ne peut pas se substituer au Social sous le rapport duquel le contenu des propositions contiques est vrai.

4. Si les deux niveaux devaient être explicitement distingués, les termes qui conviendraient seraient *aeawed* (action de reprendre, de réciter) et *aħaji* (action de conter) : ces deux actions devraient correspondre aux énonciations communicative et narrative⁴. Les effets assurés par chacune sont différents et complémentaires. Par exemple, l'énonciation communicative qui implique le mensonge portant sur l'histoire, signifie que les partenaires sont concernés par le message du conte suivant une projection subtile de leurs propres images permises par la fiction. *Reconnaître* de telles images cède la place au refus de les *admettre* en attribuant le mensonger aux événements du récit. Ce paradoxe est bien illustré par des contes comme, par exemple, *sebea n tawmatin*⁵ (Les sept soeurs). Indépendamment des partenaires en situation de communication, le conte est une multiplicité-multiplication de voix présentes en même temps que celle du récitant ; ces voix correspondent à une « vocalité » d'où le conte tire son autonomie par rapport aux récitants particuliers.

5. A première vue, l'énonciation communicative et l'énonciation narrative semblent chacune occuper un champ. La première s'occupe de l'identification des traces de subjectivité (dans la lignée de l'appareil formel de l'énonciation, introduit

² Voir Bezzazi (2000).

³ Voir les formules finales, par exemple : *usig d seg-nni, sġig cway n ssukker, seg-nni d netta ifessey, deg uneggar idwl kulci d ixerrriqn* « Je suis revenu de là-bas, j'ai acheté un peu de sucre qui s'est mis à fondre et... enfin, tout devint mensonge ».

⁴ Voir Bezzazi, (1997).

⁵ Voir l'histoire à la page 62.

par E. Benveniste), la seconde rappelle « la source légitimante »⁶ du conte en tant qu'univers de valeurs culturelles et, donc, autonomise le conte par rapport à ses récitants particuliers en même temps qu'elle indique que la somme des récitants d'un conte serait un paradigme ouvert qui laisse une relative liberté à chaque énonciation d'inscrire dans le discours des traces de subjectivité à condition que ces traces soient isotopes par rapport à l'univers des valeurs véhiculé par le conte ; or l'articulation des deux est, justement, ce qui permet la lisibilité de la *thajit* et sa réception. L'articulation avancée, ici, fait apparaître de nouveaux éléments. Rappelons que la *thajit* dont il est question, ici, est orale. En d'autres termes, *ahaji* (action de conter) exige que le corps (la voix, le regard, les gestes...) du conteur, ce site individuel, se constitue en corps collectif. Aussi le corps prend-il une dimension d'une telle importance que la *thajit* en dépend pour être dite et écoutée. Conter procède, donc, par une recherche dans le corps de possibilités d'expression ; la parole y est entièrement corporelle. La pensée transmise par la *thajit* dépend de ce corps qui devient inséparable de la pensée : le corps et la pensée sont « tessérisées »⁷ par l'auditeur en même temps que le conteur « tessérise » l'auditeur pour que les deux puissent ensemble et, donc, collectivement accéder au conte comme – cette fois – univers de valeurs culturelles. Dans ce sens, les tessères fonctionnent comme ces « contremarques » qui unissent les corps, qui les collectivisent autour de la narration-réception du conte. On oublie son individualité, sa singularité : ces tessérisations se chargent de cette opération pour faire réussir l'ambiance créée par le conte. D'ailleurs, on n'arrive à conter qu'à partir du moment où l'on oublie qu'on est en train de conter. Ceci nous ramène à l'idée de départ : *ahaji* est intégralement corporel ; c'est le corps qui « pense »⁸ et c'est par l'intermédiaire de ce corps que s'articulent l'énonciation communicative et l'énonciation narrative. L'expérience du conteur consiste ainsi en un savoir corporisé et affectivisé. Rien de lui ne relève d'une conscience singulière, individuelle et particulière qui évacue la mémoire – laquelle, dans ce cas précis, s'articule autour de l'oubli. Dans ces conditions, le conte arrive aux corps sans que ces derniers y fassent attention, parce que ces corps ne sont plus individuels, mais collectivisés. Leur émergence est gérée par des actes tessérisés, où la pensée ne peut pas être séparée du corps. Le registre du corps et celui de la pensée font leur rencontre spectaculaire par l'intermédiaire de ces tessères. Il ne s'agit ni de non-

⁶ Maingueneau, D., *Langages*, n° 105, p. 118.

⁷ « Tessère », du lat. *tessera* : carré, cube ; c'était, par exemple, lorsqu'on a payé son billet, le jeton de présence d'un spectateur dans le cirque (autrefois morceau d'argile) : on tessérise le corps pour dire qu'on est inscrit. Les tessères étaient aussi les plombs dans lesquels les linotypistes fabriquaient les lettres, les mots et tout ce qui concernait la typographie (voir Balat, 2003 : 14-15) ; c'est aussi le morceau de métal rond ou carré, accroché à un fil élastique, sur lequel est imprimé un numéro et qu'on nous donne pour le porter au poignet quand on va au *hammam* (bain maure), après avoir confié ses affaires au gérant (voir Bezzazi, 2003 : 68-69).

⁸ Le corps « pense », il ne réfléchit pas : à distinguer l'activité du corps relativement à l'oubli et la réflexion qui nécessite une concentration (active).

conscience, ni d'inconscience, ni d'ignorance, mais d'un *oubli*⁹ de soi comme individualité : on est là, ensemble, en un seul corps collectivisé.

6. La *thajit* a aussi la particularité d'avoir une « mémoire (de discours) » ; cette mémoire est intrinsèque à sa nature dans la mesure où elle se donne les moyens d'être mémorisée par ses récitants à travers les jeux de renvois internes au discours : toutes les opérations d'expansion (d'élasticité) sont des résultats de condensations actualisées dans les parties constitutives les plus sensibles à la mise en discours du récit contique. Les anthroponymes, les toponymes, les attributs des personnages, les effets du merveilleux quand ils sont condensés en une expression, au-delà des traits définitoires du récit comme, entre autres, l'inversion des contenus, la logique de la lecture à rebours, etc., sont autant de paramètres qui assurent au conte une mémoire. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que tel personnage porte tel anthroponyme (par exemple, Mhend lhemm est exactement l'anthroponyme qui convient à l'histoire de ce personnage ; la même chose peut s'appliquer à Mqidech, etc.¹⁰). Aussi, si une qualification est attribuée à un personnage, ce n'est jamais gratuit : elle lui colle à la peau pour orienter son faire, déterminer son être et même renseigner sur son avoir. *Lunja* nous offre un exemple : l'une des deux femmes est dite « borgne » (toutes variantes confondues). Si cette précision passe inaperçue, on perd le principe d'« économie » que propose le conte comme condensation de l'histoire dont le contenu est ceci : il s'agit de l'histoire d'une femme qui va perdre son enfant. Ce déclencheur de l'histoire permettra d'envisager la piste du rétablissement de l'ordre. Une compétence s'installe d'elle-même à travers ce genre de détails à condition que l'on mette en relation *la vue (mère borgne)* et l'enfant que cette mère perd bien avant que l'histoire le dise. La relation entre *la vue* et *l'enfant* est claire : la vue est à l'œil ce que l'enfant est à la mère. De même, lorsque le père doit partir de chez lui pour planter des fèves, mais, au lieu de les planter, il s'installe dans une grotte et les mange, la tournure exprime la stérilité (la stérilisation), le fait de cesser d'être un *aryaz* « homme ». Il suffit de se rappeler qu'il ne faut pas prendre les choses au sens propre des mots : le niveau de l'allusif est ce qui assure la perception du non-dit. Pourtant, tout est dit de manière tellement claire. Peut-être est-ce dit si clairement que l'attention n'a pas besoin

⁹ « Oubli » ne veut pas dire « ignorance », ne veut pas dire, non plus, « absence de conscience » ; il faut bien distinguer les charges de chaque terme. Dans le cas contraire, la porte est ouverte à tous les abus. La connaissance à peine approximative de ce dont on parle et l'absence d'expériences comme pratiques vécues dans les contextes réels des productions qui relèvent de la tradition orale, peuvent générer des discours péremptoirs quand on ne sait pas tenir compte de ce facteur fondamental d'affectivisation et d'incorporation de la *thajit* ... à moins que le choix porte volontairement sur une mise à distance de l'objet d'étude (chant, conte, etc.) qui débouche forcément sur une belle réduction à des catégories sans importance pour les profondeurs de l'objet d'étude. Dans ce sens, on ne peut qu'être étonné par la hardiesse de ceux qui disent ou même écrivent, sans justification aucune, en comparant, par exemple, les chants des femmes (*sseff* au Maroc oriental) et le conte ethno littéraire : « [...] les protagonistes *n'ont pas conscience* de participer à la célébration d'un rite [chants des femmes] » ou, encore, « [...] les participants à ces pratiques signifiantes [chants, conte] seraient en peine de formuler les raisons profondes qui expliquent leur *dire* et leur *faire* » (c'est nous qui soulignons), A. Kharbouch (2009 : 92).

¹⁰ Voir Bezzazi (2001).

d'être vraiment sollicitée : le « travail » du conte consiste à assurer la transmission de ses messages sans convoquer l'attention. Le principe d'anticipation sur les significations s'appuie sur ce genre de détails. Bien entendu, il faut réfléchir dans la langue d'origine de la *thajit* pour saisir ces détails : l'incorporation ne se réalise jamais en dehors de la langue et de la culture dans lesquelles elle s'inscrit. En tout cas, tous les contes que les grands-mères racontent contiennent des lieux qui servent comme « mémoires ». Les exemples ne manquent pas.

7. La démarche comparative propose, sans aucun doute, les meilleures prédispositions à féconder la réflexion sur les mécanismes de production du sens dans la *thajit*. Avec cette démarche, le discours contique, supposé homogène, est relativisé au point où la contradiction peut s'y actualiser comme un de ses traits définitoires : la *thajit* est, ainsi, une structure hiérarchique de contenu. L'histoire des sept sœurs (*thajit n sebɛa n tawmatin*) fournit un exemple typique.

Cette histoire nous dit que le père, après avoir perdu sa femme, la mère de ses filles, se remarie. Sa nouvelle femme le manipule et le pousse à répudier ses propres filles. Quelques années plus tard, le père est devenu un mendiant... il se déplace de village en village jusqu'au jour où il arrive dans le village où ses filles vivaient, devenues, entre temps, mères de familles tout à fait dignes de leurs foyers. Sa fille aînée le reconnaît dès qu'elle le voit. Elle demande à son mari de l'inviter à dîner... Le soir, il arrive et, aussitôt, elle commence à raconter une histoire à son fils. C'était sa propre histoire et celle de ses sœurs répudiées par leur père. Le père se met à écouter cette histoire... il se reconnaît dans ce qu'il écoutait et il se met à s'enfoncer par terre au fur et à mesure que la fille racontait... A la fin, il ne restait de lui sur la surface que sa barbe. Sa fille s'approche alors de lui et lui lance en lui arrachant les poils de la barbe : Que Dieu fasse que ta barbe pousse comme de l'alfa dans les déserts ! (*ad ig Rebbi tmart n-k am wari deg sshari*).

Une variante nous dit ceci :

le père d'une jeune fille est manipulé par un esclave (cet esclave dit au père que sa fille n'était plus sur le bon chemin). Il décide, alors, de tuer sa fille. Ne pouvant la tuer lui-même, il demande à l'un de ses fils de l'emmener dans une forêt et de l'égorger. Le frère, ne pouvant tuer sa sœur, lui dit de s'en aller... Elle finit par se marier et fonder un foyer. La séquence de la rencontre avec le père se termine sur une fin euphorique : le rapport père/fille est rétabli, l'esclave est puni.

On voit bien que dans ce cas, le rétablissement du rapport père/fille l'emporte par rapport à l'autre cas où le rapport s'annule définitivement. L'univers des valeurs que le premier cas véhicule s'oppose à celui du second cas comme si le conte proposait une chose et son contraire. On pourrait être tenté de penser que les deux cas sont issus de soubassements culturels différents si l'on admettait que là où l'un donne une « leçon » sur la condamnation du père, l'autre donne une « leçon » sur « le pardon » au profit du rétablissement de l'ordre parental. Cet aspect concurrentiel est, en tout cas, une des caractéristiques de la *thajit*¹¹. Nous venons de le voir avec nos exemples qui ouvrent une piste intéressante à deux niveaux : ce

¹¹ Pour plus de détails, voir Bezzazi (1979).

qui est « objectivité forte » aussi bien dans le premier cas que dans le second, assure la vérité du conte par la force de son « univers-alité »¹².

En conclusion, à travers ces quelques notes, j'ai essayé de réunir quelques unes des caractéristiques de la *thajit* :

a) en interrogeant le niveau de l'énonciation tel qu'il est défini, présumé par le produit ;

b) en tentant de voir, parallèlement à la particularité de cette énonciation, ce que le produit contient comme traces qui permettent sa lisibilité.

Il est certain que la liste n'est pas complète et que ces données ne sont pas suffisamment développées : il faudrait non seulement plus d'espace, mais aussi un débat continu entre les chercheurs intéressés par ce genre de thématiques. Il me semble, enfin, qu'une hypothèse de travail dans ce domaine pourrait tenir compte des spécificités de la *thajit* – entre autres celles que ces notes ont essayé d'introduire pour les mettre en discussion – pour essayer d'émettre des critères de classification et de distinction entre ce que l'on désigne souvent par le terme de la *thajit* (conte, devinette, fable, épopée, etc.) alors que les formes et les univers de ces types de discours sont plutôt différents.

Références bibliographiques

Balat, M. (2003), *Sémiotique et psychanalyse*, Perpignan, IRSCE.

Bezzazi, A. (1979) « l-mHajya (le conte) : structure hiérarchique de contenu », in Taïfi, M. (textes réunis par), *Voisinage*, Mélange en hommage à K. Cadi, Imp. de Fédala, P. 301-318.

Bezzazi, A. (1997a) « La *thajit* (le conte) et son énonciation », in M. Costantini et I. Darrault-Harris (Textes réunis et présentés par), *Sémiotique, phénoménologie, discours*, Paris, L'Harmattan, p. 135-142.

Bezzazi, A. (1997b), « C'est dit et contredit par des expressions sentencieuses », in M. Najji et A. Sabia (éds.), *A la croisée des proverbes*, Publications de la FLSH, n° 50.

Bezzazi, A. (éd.) (2000), *Espace, représentations*, Oujda, Publications de la FLSH, UMP.

Bezzazi, A. (2001), « Noms d'histoires/Histoires de noms », in A. Sabia (éd.), *Des noms et des noms*, Oujda, Publications de la FLSH, UMP.

Bezzazi, A. (2003), « Corps et discours métissés dans la tradition orale de l'Orient marocain », in C. Fintz, (sous la direction de) *Le corps comme lieu de métissage*, Paris, L'Harmattan.

Bezzazi, A. (2009), « Etudes des structures syntaxiques du proverbe en tarifite », in *L'amazighe l'Oriental et le Nord du Maroc : variation et convergence*, Actes du

¹² Nous avons déjà rencontré ce phénomène en analysant des proverbes dans Bezzazi (2009) ; voir aussi Bezzazi (1997).

colloque international organisé par l'IRCAM en collaboration avec la faculté des lettres d'Oujda les 10 et 11 novembre 2005 à Oujda, Rabat, Publications de l'IRCAM, p. 141-147.

Coquet, J.-C. (1984), *Le discours et son sujet*, clicksieck.

Kharbouch, A. (2009), « Rite, communion et communication... », Actes du colloque, *Chants de femmes : de la production à la réception*, Oujda, FLSH.

Landowski, E. (1989), *La société réfléchie*, Paris, Seuil .

Paulme, D. (1976), *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.