



المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية  
ROYAL INSTITUTE OF AMAZIGH CULTURE  
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

ⵍⵉⵎⵓⵙ ⵏ ⵓⵎⵓⵙ ⵏ ⵓⵎⵓⵙ ⵏ ⵓⵎⵓⵙ  
الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية  
Les types poétiques amazighes traditionnels

Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA  
les 30 septembre et 01 octobre 2005





**LES TYPES POÉTIQUES  
AMAZIGHES TRADITIONNELS**



**Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe**

**Centre des Etudes Artistiques, des Expressions  
Littéraires et de la Production Audiovisuelle**

**Série : Colloques et séminaires -N°- 18**

<b>Titre</b>	: LES TYPES POÉTIQUES AMAZIGHES TRADITIONNELS
Editeur	: Institut Royal de la Culture Amazighe
Réalisation Technique	: Centre de la Traduction, de la Documentation, de l'Édition et de la Communication (CTDEC)
Couverture	: Unité de l'Édition et CEAELPA Photo : Fouad Lahbib
Imprimerie	: El Maârif Al Jadida - Rabat
Dépôt légal	: 2009 MO 1847
ISBN	: 9954-28-025-1
Copyright	: IRCAM



# LES TYPES POÉTIQUES AMAZIGHES TRADITIONNELS

ⵍⵉⵎⵓⵏ | ⵍⵉⵎⵓⵏ | ⵍⵉⵎⵓⵏ | ⵍⵉⵎⵓⵏ

**Actes du colloque organisé par**  
*le Centre des Etudes Artistiques, des Expressions  
Littéraires et de la Production Audiovisuelle*

Rabat, les 30 septembre et 01 octobre 2005

# Sommaire

Présentation .....	7
Allocution de Monsieur le Recteur.....	9
 Abdellah BOUNFOUR	
<i>Genres et statut des textes</i> .....	11
 Khadija MOUHSINE	
<i>Pour une approche des genres</i> .....	25
 Bassou HAMRI	
<i>Genres poétiques amazighes et procédés d'exécution</i> .....	35
 Aziz KICH	
<i>Typologie poétique amazighe entre texte et chant</i> .....	51
 Miriam ROVSING OLSEN	
<i>Approche ethnomusicologique des formes poétiques chantées</i> .....	63
 Michael PEYRON	
<i>Les genres izli et tamawayt dans la poésie amazighe du Maroc</i> .....	75
 Anna Maria DI TOLLA	
<i>Poésies et chants du Tafilalt. Le cas des izlan</i> .....	87
 Miloud TAIFI	
<i>L'autre voix : la codification de la transition dans le genre poétique dit Ahellel</i> .....	97
 Tassadit YACINE	
<i>L'Asefru mohandien comme référent de la poésie kabyle</i> .....	105
 Noura TIGZIRI	
<i>A propos d'un genre poétique féminin : Abaghur</i> .....	115
 Mohand AKLI SALHI	
<i>Notes préliminaires sur Tafsit</i> .....	123
 Abdelmounim EL AZZOUZI	
<i>Dhar Ubarran : aspects génériques et esthétique poétique</i> .....	127
 Nadia KAOUASS	
<i>Tighouniwines ou les énigmes versifiées</i> .....	133

## Contributions en arabe

Mohamed DJELLAOUI

*Genres, types et thèmes de la poésie kabyle traditionnelle* ..... 1

El Hassane MESHO

Les types poétiques amazighes dans le Moyen-Atlas .....21

Fouad AZARUAL

*Le poème amazighe dans le Rif : typologie et évolution*.....29

## **PRESENTATION**

Moult dimensions de la littérature « berbère » ont certes déjà fait l'objet d'études diverses, aussi utiles les unes que les autres. Néanmoins il y manque encore, entre autres choses, une étude exhaustive de son système générique. En poésie, domaine de production privilégié dans la tradition amazighophone, même les types les mieux connus (tamdyazt-taqsiḍt, izli-izri, etc.) ne sont pas toujours nettement spécifiés les uns par rapport aux autres. Or, il existe aussi un nombre important de «performances» qui sont inédites (tighouniwin, bahbi, abaghour...) qui demandent à être connues. L'analyse rigoureuse du système typologique poétique amazighe devrait permettre de distinguer ce qui relève des textes proprement dits et ce qui est du ressort de la voix, du chant et des variations de la déclamation.

Nul doute que la mise en relief de ce système typologique permettra de mieux comprendre la poésie orale et de mieux appréhender les spécificités de la poésie écrite, à laquelle nous assistons ces derniers temps et qui met en jeu d'autres critères et d'autres priorités.

Ce colloque fait des types de la poésie amazighe son objet d'étude exclusif. C'est une contribution à l'avènement d'une étude rigoureuse du système générique de la littérature amazighe, fort nécessaire pour la recherche amazighisante.

*Aziz KICH*



## **Allocution de Ahmed BOUKOUSS**

### **Recteur de l'IRCAM**

Chers amis, chers collègues,

Azul,

Au nom de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), je vous souhaite la bienvenue à ce colloque consacré à la typologie poétique amazighe traditionnelle. A titre personnel, je suis ravi de retrouver des amis que j'ai perdus de vue depuis quelque temps.

En organisant cette rencontre scientifique, nos objectifs sont au nombre de trois :

Un objectif académique, un objectif pragmatique et un objectif de communication.

Sur le plan scientifique ou académique, l'IRCAM offre à la communauté scientifique amazighisante l'opportunité de se pencher collectivement sur une question technique ardue et sur laquelle nous n'avons qu'une connaissance partielle, à savoir la question des types poétiques amazighes. Connaissance partielle en dépit des travaux maintenant classiques de P. Galand-Pernet, H. Jouad, pour ne citer que les collègues qui hélas ne sont pas parmi nous aujourd'hui. Je ne cite pas les présents de peur de heurter leur modestie. Certes, depuis *Essai sur la littérature des Berbères*, des progrès substantiels ont été réalisés dans le domaine de la critique littéraire. Notre vœu est que la littérature amazighe traditionnelle et moderne puisse intégrer ces progrès.

Sur le plan pragmatique, l'effort théorique auquel nous sommes conviés vise à asseoir les bases d'une approche scientifique de la littérature amazighe. Pour l'Institut Royal de la Culture Amazighe, cet effort doit nécessairement avoir un prolongement dans les domaines de la production littéraire et de l'enseignement des textes littéraires. Pour cela, nous avons grandement besoin d'anthologies et de recueils de textes littéraires. Ces documents contribuent également à la diffusion sociale de la littérature amazighe.

Sur le plan de la communication, en organisant ce colloque, l'IRCAM souhaite nouer des relations durables avec la communauté scientifique amazighisante. Comme vous le savez, notre institution est jeune. En son sein travaille un nombre réduit de chercheurs, de surcroît confrontés à des tâches multiples mais combien passionnantes. Notre objectif stratégique est de contribuer à la mise à niveau de la langue et de la culture amazighes afin d'en faire des produits performants, crédibles

et attractifs dans la société, dans l'économie, dans l'enseignement, dans la connaissance et dans la communication de la masse.

Il est évident que pour la réalisation d'un tel objectif, le concours de tous est indispensable. En d'autres termes, nous savons, modestement, qu'à l'IRCAM nous avons besoin de l'expertise et du savoir de tous les amazighisants.

Nous sommes donc ouverts à toute forme de collaboration avec vous, une collaboration qui peut être institutionnelle et/ou individuelle.

Dans la mallette qui vous a été remise, vous avez quelques documents qui informent sur ce que nous faisons à l'Institut Royal de la Culture Amazighe. Vos remarques, vos propositions, vos critiques sont les bienvenues.

Au nom de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, je souhaite à vos travaux plein succès.

Ayyuz nnun.

## GENRES ET STATUT DES TEXTES

Abdellah BOUNFOUR

CRB/INALCO, Paris

Pour un observateur attentif des études littéraires berbères, la théorie des genres de ce domaine est, sans aucun doute, d'une pauvreté désolante, voire inexistante si l'on pense à sa conceptualisation. Expliquons-nous.

Une première constatation s'impose : il n'y a pas d'étude spécifique consacrée aux genres littéraires berbères du point de vue théorique ou monographique. On trouve, certes, des remarques éparses ou même des paragraphes inclus dans des études plus larges sur la poésie et le conte exclusivement. C'est ainsi qu'on parlera ou tentera de définir ce qu'est un *izli*, une *tamawayt*, une *tamdyazt*, une *taqšidt*, etc. Ou ce qu'est un conte merveilleux, un conte d'animaux, un récit hagiologique, etc. Ces remarques et tentatives de définition se contentent, exclusivement, de recueillir ce que leur transmettent les informateurs quand il s'agit d'enquête d'autant plus que tel n'est pas leur objectif central dans la plupart des cas.

La seconde constatation est celle-ci : ces études sont quantitativement peu nombreuses. Les plus significatives, c'est-à-dire celles qui tentent de définir les genres, sont rarissimes et on peut les compter sur les doigts d'une main. Il suffit de consulter les références utilisées par P. Galand-Pernet dans le chapitre de son ouvrage<sup>(1)</sup> consacré à ce problème pour s'en rendre compte.

Ce qui va suivre est un état des lieux de la question des genres dans la littérature berbérissante, suivi d'un état des lieux de la théorie des genres en poétique et en linguistique pour, enfin tracer les perspectives de recherche en cours ou à venir.

### LES GENRES DANS LA LITTÉRATURE BERBERISANTE

On peut classer les études littéraires qui abordent les genres en deux catégories: les recueils de textes qui classent ces derniers sans se soucier d'une définition ou d'une typologie explicite et toutes les autres études qui ont ce souci.

---

(1) - *Littératures berbères. Des voix et des lettres*, Paris, PUF, 1998, pp. 45-78.

## ***1. Classification générique a priori***

Les caractéristiques de la première catégorie sont facilement identifiables. Comme il s'agit de recueils, les présentations qui en sont faites se contentent, dans le meilleur des cas, de donner le nom du genre en berbère et/ou sa traduction. L'intérêt est focalisé soit sur les données philologiques, ethnologiques et/ou thématiques.

C'est ainsi que Laoust (1940) classe les contes selon le modèle déjà à l'œuvre chez H. Basset (1922). La publication du recueil de Mouliéras par Lacoste-Dujardin (1965) ne comporte aucune indication sur le genre « contes merveilleux » excepté le fait qu'ils sont « bien construits ». Leguil (1985) rappelle la classification traditionnelle (légendes, contes merveilleux, contes à rire ou plaisants ou facétieux, contes d'animaux) et classe les textes de son recueil dans la catégorie des contes facétieux et les contes d'animaux.

On peut expliquer l'absence de définition du conte de plusieurs points de vue : (i) tel n'est pas l'objet des travaux des auteurs, (ii) le conte est un genre tellement universel qu'il est superflus d'entamer une réflexion sur sa définition. La prégnance de cette universalité aboutit à l'oubli de noter les dénominations berbères des types de contes. La typologie proposée vient d'ailleurs des folkloristes. L'analyse se concentrera sur la thématique et les personnages qui, eux, ont une coloration plus locale et, par conséquent, plus singulière.

Quand on considère les recueils des autres grands genres, on constate la même situation avec quelques nuances. Les recueils sérieux de proverbes notent souvent les dénominations autochtones et ne vont pas au-delà. Un des derniers recueils (Bentolila, 1993) en témoigne.

Il en est de même de la devinette peu étudiée d'ailleurs (Voir Bentolila, 1986).

Ce qu'il faut souligner, c'est que ces genres (proverbe et devinette) ont plusieurs dénominations chacun non seulement au plan dialectal mais aussi à l'intérieur d'un même dialecte et cela n'a pas induit de réflexion sur le genre. Ainsi, compte-t-on treize dénominations en kabyle pour la devinette. Cela mérite une clarification. Ceci est un cas extrême, mais le proverbe peut être nommé de deux à quatre manières différentes dans une même variété dialectale.

## ***2. Classification à base définitionnelle***

Dans cette catégorie de travaux, seule la poésie est à l'honneur. Certes, elle est aussi universelle que le conte, mais ses genres ne le sont pas ou, du moins, ne sont pas perçus comme tels.

On notera que le kabyle, le tachelhit et le tamazight se taillent la part du lion.

*Les genres poétiques kabyles*

M. Mammeri a étudié deux genres importants, l'*ahellil*<sup>(2)</sup> du Gourara qu'on trouve aussi au Moyen Atlas et l'*asefru* kabyle<sup>(3)</sup>, particulièrement chez Si Mohand.

Dans son introduction l'auteur consacre une page à peine pour définir l'*ahellil* en tant que texte. Mais il fait une longue description des conditions de sa performance. L'*ahellil*, au sens large, serait ainsi l'équivalent de l'aḥwac chleuh ou de l'aḥidous du Moyen Atlas.

L'*asefru* est défini par sa forme d'abord (« poème à forme fixe » avec trois strophes de trois vers chacune dont les vers impairs sont des heptasyllabes et les vers pairs des vers à cinq syllabes avec deux rimes), puis par la structuration du sens dans les tercets (« le premier propose le thème. Le deuxième y ajoute une circonstance secondaire. Le troisième donne la clef d'un sens resté jusque-là en suspens. »). Cette définition couvre une page à peine du chapitre du livre.

Dans son ouvrage *Poèmes kabyles anciens*<sup>(4)</sup>, Mammeri propose des définitions de genres de la poésie religieuse :

« Trois genres de poésie religieuse : un, mystique et personnel, expression souvent remarquable de sentiments originaux, est le plus rare. Un autre, fait de sortes de petites épopées, qui relatent les exploits militaires ou dramatiques des héros islamiques, ceux de l'histoire classique (Omar, Yaala, Ali surtout et le Prophète), ou les saints locaux ; c'est le genre plus particulièrement dit taqsit. Un autre enfin, le plus abondant, et qui se renouvelle sans cesse, est constitué par une masse de sizains d'édification, chantés le plus souvent (mais non nécessairement) sous formes de litanies par des groupes d'exécutants, en particulier les confrères des ordres religieux ; c'est le genre dit dikr.<sup>(5)</sup> »

Trois remarques suffiront à notre propos : (i) le premier genre n'est pas nommé, (ii) tous les genres sont définis par leur thématique sauf (iii) le troisième dont le contenu est associé à une forme de chant sans autre précision.

Les quelques travaux ultérieurs n'ont fait que reconduire les définitions et les classifications de Mammeri. Néanmoins, T. Yacine (1988) définit l'*izli* comme « un

---

(2) - *L'ahellil des Gourara*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.

(3) - *Les isefra de Si Mohand*, Paris, La Découverte, 1987, pp. 79-89.

(4) - Paris, La Découverte, 2001, pp. 23-25.

(5) - *Idem*, p. 23.

poème de courte dimension à sujet exclusivement sentimental ou érotique<sup>(6)</sup> » Elle ajoute qu'il est plus ample que *l'izli* du Moyen Atlas. Pourtant, écrit-elle, la base est le distique dont chaque vers est un heptasyllabe. Ces distiques sont groupés en sizains et peuvent aller jusqu'à se confondre avec *l'asefru*. Autrement dit, *l'izli* kabyle a une double parenté : la première avec *l'izli* du Moyen Atlas et la seconde avec *l'asefru*. Ces deux parentés sont-elles de même nature ?

#### *Les genres poétiques du Moyen Atlas*

J. Drouin (1975)<sup>(7)</sup> consacre quatre pages à ce qu'elle désigne par « formes littéraires » essentiellement poétiques : *tamdyazt*, *tayfart*, *izli*, *lmayt*, les invocations, le « dit généalogique ». Les dénominations autochtones des deux derniers ne sont pas notées.

Ces « formes » sont définies par la taille du poème (long/court), la structure du vers (un ou plusieurs hémistiches), sa thématique et la manière dont il est performé (chant, récitation, dialogue).

M. Peyron s'est attaché à l'étude des genres poétiques du Moyen Atlas dans deux publications<sup>(8)</sup>.

*L'izli* est défini par sa taille (distique), la structure de son vers (deux ou quatre hémistiches) et sa thématique (poésie consacrée à l'amour et, rarement, à la satire). Suit une typologie des *izlan* fondée, elle aussi sur la taille (court, moyen, long), mais l'auteur n'hésite pas à faire intervenir le rythme du chant (*izli* « lion bariolé »), le contexte de performance (mariage, *aħidus*).

La *tamawayt* est définie par sa taille (une strophe), son lexique (recherché et ancien), sa thématique (poésie amoureuse ou didactique) et par sa métrique (distique « ressemblant fort à un *izli* court », tercet « non sans rappeler *l'asefru* kabyle »).

Dans *Isaffèn għbanin*, le chapitre 3 intitulé « Agencement et procédés poétiques » est une reprise de l'article précédent avec quelques variations qui ne concernent pas directement les définitions.

---

(6) *L'izli ou l'amour chanté en Kabylie*, Paris, Publications de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 15-17.

(7) *Un cycle hagiographique dans le moyen Atlas marocain*, Paris, publications de la Sorbonne, 1975. C'est une thèse de 3ème cycle soutenue à Paris 5 en 1971

(8) « Une forme dynamique de poésie orale : les *izlan* et *timawayin* du Moyen Atlas (Maroc) », Rabat, dans *Langues et littératures IV*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 161-188.

*Isaffèn għbanin. Rivières profondes. Poésies du Moyen Atlas marocain, traduites et annotées*, Casablanca/Aix-en-Provence, Wallada/Edisud, 1994.

La première variation apporte une « précision » sur les deux genres poétiques définis plus haut. En effet, il est affirmé que l'izli est « la base de la poésie lyrique, orale et chantée du Moyen Atlas », que la tamawayt est « la forme la plus authentique, la plus fouillée, de la poésie courtoise amaziy<sup>(9)</sup>. »

Deux remarques nous intéressent ici : (i) les deux genres ont donc la même thématique (amour) ; néanmoins, les dénominations « poésie lyrique » et « poésie courtoise » visent-elles bien le thème de l'amour ou deux modes d'exprimer l'amour ? Dans ce dernier cas désigneraient-elles des super-genres ?

La seconde variation intègre la métrique dans les critères définitoires du genre et plus seulement comme moyen de discriminer les types *d'izlan* :

« On distingue des schémas métriques propres à la *tamawayt*, la *tamdyazt*, la *tayfart* [...] <sup>(10)</sup>. »

Autrement dit, chaque genre a son schéma métrique exclusivement différent du schéma de tous les autres genres. Si tel était le cas, pourquoi ne pas se contenter de ce trait si contraignant pour définir les genres poétiques du Moyen Atlas ?

La dernière variation concerne la structuration du sens de la *tamawayt* qui « repose sur une triade : un énoncé initial, une seconde formulation, enfin un vers incisif qui boucle l'ensemble<sup>(11)</sup>. » Faudrait-il, alors, tenir compte de cette structuration du sens dans une définition de la *tamawayt*, structuration semblable à celle de l'asefru selon Mammeri.

Notons, au passage, que cette ressemblance incite à se poser deux questions : ne s'agit-il pas de deux dénominations pour un même genre ? Sinon ne s'agit-il pas de deux genres apparentés comme T. Yacine suggérerait que l'izli kabyle et l'asefru pourraient l'être ?

### 3. *Quelques études « théoriques » sur les genres littéraires berbères*

Il n'est pas exagéré de soutenir que ce sont les ethnomusicologues qui ont le plus réfléchi sur les genres poétiques berbères. En effet, soucieux de décrire les « genres » musicaux, ils constatent que certains de ces genres impliquent la poésie. Ils se sont demandés alors si à tel forme musicale correspond une forme poétique. Sans remonter jusqu'à Chottin, on retiendra les deux études les plus importantes qui ont étudié le rapport des genres littéraires et des genres musicaux<sup>(12)</sup>.

---

(9) - *Op. cit.*, p. 39.

(10) - *Idem*, p. 45.

(11) - *Ibidem*, p. 43.

(12) - La thèse de Ph. D. Schuyler (*A Repertory of ideas : the Music of the Rwaïs, Berber professional musicians from southern Morocco*, Doctorat en Philosophie, Université de Washington, 1979) ne traite que de la musique et nullement de la poésie qui accompagne cette musique.

B. Lortat-Jacob (1980)<sup>(13)</sup> synthétise ce rapport par un tableau dont j'extrais ce qui importe à notre propos et en simplifiant la présentation :

Genres	Vers rituels chantés	Poésies à chanter
Composante	Vers + air = lḷya	Vers + air = lḷya
Formes	Urar	Lmsaq, tagzzumt, tazzarat1.

D'après ce tableau, on distingue deux «genres», les vers rituels chantés et les poésies à chanter qui sont, tous deux, composés de vers associés à un air de chant qui donne la forme urar dans un cas et trois autres dans l'autre cas. Autrement dit, Lortat-Jacob nomme genre ce que Genette appellerait type et forme ce que nous appellerons genres. Or, pour une théorie littéraire les vers rituels et les vers à chanter ne constituent pas des genres. Le terme « vers » signifie poésie et cette dernière n'est pas un genre, mais une forme de discours.

Cette différence entre le point de vue de la poétique et celui de l'ethnomusicologie est fondamentale. Si on ne la prend pas en compte, on risque des confusions comme celle de postuler une catégorie poétique appelée «mélodie-mètre.»<sup>(14)</sup> où la mesure musicale est suturée à la mesure métrique.

Malgré une grande enquête, M. Rovsing Olsen ne peut nous aider à clarifier ce problème des genres.

Le dernier ouvrage qui consacre un chapitre à une réflexion sur les genres littéraires berbères d'un point de vue poétique est celui de P. Galand-Pernet<sup>(15)</sup>.

Elle commence par analyser trois « types » littéraires, selon sa terminologie, que sont ahellil (Gourara), izli (Moyen Atlas) et lqist (Chleuh) ; puis elle en tire des conclusions très raisonnables qui peuvent nous paraître aujourd'hui triviales.

L'analyse consiste à cerner les traits définitoires d'un type littéraire d'une région à partir de la description qui en est donnée dans les publications ou à partir de la propre enquête de l'auteur. C'est ainsi que l'ahellil du Gourara, décrit par

(13) - *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris-La Haye-New York, Mouton/EHSS, 1980, pp. 49-55.

(14) - Ce terme est utilisé par P. Galand-Pernet (*Recueil de poèmes chleuhs. I Chants de trouveurs*, Editions Klincksieck, 1972, p. 143) et repris par M. Rovsing-Olsen (*Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Paris-Aix, Cité de la musique-Actes Sud, 1997, p. 36).

J'ai déjà montré la frontière entre les unités musicologiques et les unités métriques qui sont purement linguistiques dans «Quelques problèmes de métrique berbère à partir d'un fragment d'enquête » (N. Serfati et J. Tedghi (Ed.), *Présence juive au Maghreb*. Hommage à Haïm Zafrani, Paris, Editions Bouchène, 2004, pp. 417-424.)

(15) - *Littératures berbères. Des voix et des lettres*, Paris, PUF, 1998, pp. 45-78.

M. Mammeri propose une définition du genre déjà mentionnée plus haut directement de la source. Néanmoins, Galand-Pernet insiste sur le fait que le texte est un fragment d'un ensemble ; il ne peut être interprété qu'en fonction de plusieurs paramètres : le type de cérémonie et de musique, sa place dans la structure de la chorégraphie, dans l'exécution vocale, sa division en strophes et son contenu sémantique. Autrement dit, une théorie des genres englobe plusieurs sciences et arts: une typologie du cérémonial dans une communauté donnée, sa musicologie, ses types chorégraphiques, vocaux et, enfin, sa structure poético-sémantique.

Le second temps de l'analyse tente de vérifier si ce type est panberbère ou ne l'est pas. C'est ainsi que l'auteur montre que les trois dénominations ci-dessus sont signalées dans d'autres régions berbérophones fort éloignées les unes des autres. Certes, on y pressent des genres très anciens, mais la dénomination panberbère ne signifie pas qu'elle coïncide avec un genre lui aussi panberbère. Autrement dit, ahellil désigne des genres régionaux différents dans leur forme et leur usage. Comme il n'y a pas une langue berbère mais des variétés dialectales avec des convergences structurales, il n'y a pas un système générique berbère mais des systèmes qui peuvent, éventuellement, avoir des convergences.

La conclusion est la suivante :

« Les quelques essais qu'on vient de tenter pour cerner des types d'œuvres illustrent bien la difficulté de définir actuellement un « genre » littéraire panberbère, même si l'on peut retenir des traits généraux comme la distinction entre prose et poésie ou l'importance du narratif ou même si l'on peut apercevoir des structures littéraires très anciennes au travers des formes courtes, par exemple; comme pour la langue, le ou les noyaux communs, dont on peut supposer l'existence à des époques anciennes, ont évolué en particularismes littéraires analogues aux particularismes dialectaux [...] pour ce qui est d'établir des systèmes régionaux, qui existent, on se heurte encore à l'insuffisance des descriptions locales.<sup>(16)</sup> »

On remarquera que les genres considérés sont exclusivement des genres poétiques probablement parce qu'ils semblent plus documentés que les autres. Il s'ensuit que la détermination d'un genre dépend d'abord d'enquêtes régionales et dialectales qui permettent de disposer de descriptions systématiques des genres locaux avant d'entamer des comparaisons et des études diachroniques génériques.

---

(16) - *Op. cit.*, p. 74.

La dernière étude parue à ce jour sur les genres poétiques berbères<sup>(17)</sup> est intéressante à double titre. Elle propose l’embryon d’un système générique de la poésie chleuh du Souss et la compare à une autre performance rituelle, la séance mystique.

Amarir étudie la poésie villageoise et exclut la poésie professionnelle des rways. Il y distingue trois grands genres : asallaw (poésie rituelle), tamazɣit (poésie didactique) et tamarirt (poésie proprement dite). Ce dernier se subdivise en trois sous-genres : tamawact, tazrart ou tazerrart et urar. La définition de chacun des genres et des sous-genres comporte quatre éléments : le sens lexical du mot et éventuellement son étymologie, sa forme (distique ou strophe), sa thématique, le mode d’exécution (musique/non musique, chant/non chant, danse/non danse à la manière de Lortat-Jacob), le contexte de la performance comme chez M. Rovsing Olsen.

S’inspirant d’une remarque de J. Berque, Amarir compare la séance d’aḥwac durant laquelle certains genres cités plus haut sont utilisés à la séance mystique. Il utilise quatre arguments principaux : (i) le déroulement des deux séances se fait durant la nuit dans un espace sacralisé, (ii) l’intégration du public à la séance, (iii) les préludes propitiatoires, (iv) le statut du poète qui est une sorte de devin comme le saint. Il en ajoute un autre d’ordre linguistique : d’autres dénominations de l’aḥwac (leḥḍert, dderst) ont un sens quasi «religieux» d’autant plus qu’il est organisé lors des grandes cérémonies religieuses (fêtes musulmanes, fêtes de mariage et de circoncision, fêtes d’alliance entre tribus, etc.).

#### 4. Conclusions

Le parcours de la littérature permet les deux remarques suivantes :

- (i) Seuls les genres poétiques ont bénéficié de l’attention plus ou moins pointue des chercheurs. On dispose de définitions, de descriptions et de dénominations autochtones pour certains genres de certaines régions : Kabylie et Gourara en Algérie, Moyen Atlas et des espaces tachelhit au Maroc et touarègue<sup>(18)</sup>. On voit que beaucoup d’autres régions sont sous-documentées et celles citées le sont aussi quand on considère d’autres genres.

---

(17) - Omar Amarir, *Rumûz al-cier al-amâzîɣi wa ta'aththuruhâ bi-l-islâm*, Casablanca, Matbae at Dâr al-Islâm, 2003, pp. 81-125.

(18) - Pour ce dernier, on dispose non seulement de l’œuvre de Ch. De Foucauld, mais d’une étude récente de grande qualité : *Dominique Casajus, Genres de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris, Editions La Découverte, 2000.

- (ii) Les définitions de ces genres poétiques sont énoncées d'un point de vue très empirique. Ce qui induit autant de définitions que d'auteurs, surtout lorsqu'on tient compte de la thématique dans la définitions. C'est ainsi que l'izli pourrait être une poésie d'amour pour certains, satirique pour d'autres etc. L'effort est, donc, d'articuler l'empirie avec les théories des genres contemporaines. De ce point de vue les études littéraires berbères suivent, par rapport à la poétique contemporaine, l'évolution qu'a suivi la linguistique berbère par rapport à la linguistique issue de Saussure.

## TROIS THEORIES DES GENRES

On peut considérer trois champs du savoir dans lesquels sont développées des théories des genres : deux champs littéraires (le champ de l'oralité ou orature et le champ de la poétique d'inspiration aristotélicienne), puis un champ strictement linguistique ou la linguistique des genres.

### *1. La littérature orale*

Dans l'immense littérature sur l'oralité, on se contentera d'un exemple africaniste très suggestif pour notre propos. Il s'agit d'une réflexion sur la notion de champ littéraire dans un contexte de tradition orale africaine<sup>(19)</sup>.

J. Derive note que les Dioula de Côte d'Ivoire distinguent deux types de productions discursives : kuma koro (parole ancienne, c'est-à-dire tous les discours institutionnels mémorisés ou ce que les spécialistes appellent littérature orale) et kuma gbe (parole courante et contingente). Cette distinction n'est pas fondée uniquement sur la chronologie temporelle (passé/présent). La seconde dénomination signifie aussi « parole claire », c'est-à-dire « parole dont la signification est immédiatement accessible à chacun. » En d'autres termes, la distinction parole ancienne/parole présente devient parole obscure, indirecte, figurée/parole claire.

Il ressort de ce qui précède que le champ littéraire des Dioula est défini par une double référence : une tradition (parole ancienne, des anciens) et une poétique (parole figurée).

Ce champ est constitué de ce que l'on peut appeler des genres de discours littéraires. J. Derive catalogue 47 genres dont certains sont groupés en classes.

---

(19) - P. Citti et M. Détrie, *Le champ littéraire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992. Voir notamment J. Derive, « La notion de champ littéraire dans une société africaine de culture orale (Les Dioula de Côte d'Ivoire) », pp. 107-111.

L'intérêt de cet exemple réside dans le fait que l'analyse de la terminologie autochtone est la clef pour délimiter les pratiques discursives, certes, mais elle indique que la tradition orale a un système littéraire avec son métalangage. Ce système définit ou circonscrit, du moins, ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, puis distribue les discours littéraires en genres.

Dans les études berbères, il manque une étude systématique des dénominations du champ littéraire. En témoigne le néologisme tasekla qui vient de l'Amawal de M. Mammeri et de son groupe ou les diverses interprétations du terme amarg désignant la poésie en chleuh.

## 2. La poétique et les genres littéraires

Fidèle à ma démarche, je prélèverai deux textes dans l'immense bibliographie de la poétique des genres sans m'interdire de citer d'autres. Les textes de référence seront celui de G. Genette<sup>(20)</sup> et de Schaeffer car ils font le bilan historique des théories des genres depuis la Poétique d'Aristote à nos jours.

Ce qui intéresse notre propos dans ce bilan, c'est comment définir un genre littéraire. La conclusion générale de ces deux études est quelque peu ironiquement désabusée comme le fut celle du plus grand spécialiste du proverbe qui, après toute une vie consacrée à sa définition, donna sa langue au chat. Néanmoins, on peut retenir de ces études les points suivants :

- (i) Le genre littéraire a été considéré soit comme une norme, une idée au sens platonicien, «une matrice de compétence» ou «un simple terme de classification<sup>(21)</sup>». Or, aucune de ces considérations n'explique le genre.
- (ii) Le point de départ de toute définition générique est une idée banale : la ressemblance d'un texte avec un ou d'autres textes. Cette ressemblance, critère empirique expérimenté par le lecteur, fonde l'idée de genre. La question est, donc, la suivante : quels sont les éléments, les faits qui induisent cette ressemblance qui fonde le genre ? Est-elle thématique, formelle, contextuelle, etc.
- (iii) La réponse de Genette à cette question est complexe. Résumons-la : toute relation d'un texte à un autre est appelée transtextualité dans

---

(20) - *Introduction à l'architexte*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1979. Il a été réédité dans *Théories des genres*, Paris, aux Editions du Seuil, 1986, pp. 89-160.

(21) - Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans *Théorie des genres*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1986, p. 180.

laquelle on inclut l'intertextualité au sens de J. Kristéva, la métatextualité définie comme la relation du texte avec son ou ses commentaires, la paratextualité ou l'hypertextualité (rapports d'imitation et/ou de transformation entre deux textes, deux styles comme la parodie ou le pastiche, par exemple) et l'architextualité définie comme « relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles et autres ( ?)<sup>(22)</sup>.»

(iv) De là, il déduit que l'objet de la poétique n'est plus le texte mais l'architextualité ou, pour reprendre un mot de Scaeffler, la généricité.

L'architextualité est, donc, l'ensemble des faits qui inclut un texte dans une relation de ressemblance avec d'autres textes. Cette ressemblance peut être identifiée sur divers plans. Autrement dit, la généricité ne peut être définie uniquement par un segment du texte : la forme ou le thème ou le mode, etc.

### **3. Une théorie linguistique des genres : les genres de la parole**

Simon Bouquet<sup>(23)</sup> définit le genre dans le cadre d'une linguistique générale dont l'objet est « l'étude du sens » comme suit : le genre est une « détermination du sens (un actualiseur du signe linguistique) » et il permet de rendre compte du contexte des productions langagières considérées traditionnellement comme extralinguistiques, remet en cause « les limites grammaticales de la description de l'objet «sens» - autrement dit : le principe de compositionnalité. » Ainsi les « certitudes autonomistes d'une linguistique de la langue. »

Le genre « tient lieu de contexte - un précipité de contexte - permettant notamment d'analyser formellement comment les sujets parlants désambiguisent les énoncés. » Il est alors un constituant sémantique ou, plus précisément, un constituant sémantique et pragmatique suprasegmental.

Dans la théorie des genres de la parole, le genre est un concept sémantique qui « peut faire lien entre les deux grandes traditions historiques de description du sens: la tradition rhétorique/herméneutique [...] et la tradition logico-grammaticale. Ainsi peut-on parler d'un système générique dans lequel l'actualisation des valeurs de langue est déterminée par la valeur générique. Autrement dit un signe textuel à deux valeurs : une valeur grammaticale et une valeur générique.

---

(22) - G. Genette, *Op. cit.*, p. 157.

(23) - « Linguistique générale et linguistique des genres », dans *Langages* n° 153, mars 2004, pp. 3614.

L'analyse sémantique a alors pour objet le signe textuel en corrélant ces deux valeurs. De ce point de vue le signe textuel est biface : il est à la fois un signifiant segmental (signifiant/signifié : ensemble des signifiés grammaticaux appropriés au signifiant segmental) et un signifié suprasegmental (intonation, signifiant posturo-gestuel, etc. le genre)

En résumé, le genre est un constituant nécessaire du sens des énoncés, à une condensation de contexte intra-linguistique et systémique, à une fonction d'actualisation des traits grammaticaux impliqués dans les langues.

La linguistique des genres est l'analyse de la corrélation réglée entre système générique et système grammatical.

Ce qu'il faut retenir pour notre propos concerne deux plans : le genre est un actualiseur du sens qui détermine jusqu'aux valeurs grammaticales des énoncés ; il est pris comme contexte de cette actualisation. De ce point de vue, la linguistique des genres intéresse le spécialiste de la littérature orale d'autant plus que cette linguistique tient compte des conditions de la performance.

## **PERSPECTIVES : LE CAS DU PROVERBE**

### ***1. Le système littéraire chleuh***

Dans sa thèse de doctorat récemment publiée, Amarir définit un certain nombre de genres qu'on peut présenter comme suit :

- (i) *L'amarg* est ou professionnel ou non professionnel ;
- (ii) *L'amarg* professionnel n'est pas étudié, mais nos connaissances actuelles nous autorisent à proposer au moins deux genres : *lqišt* (voir Galand-Pernet) et *taqšidt* (voir Schuyler).
- (iii) *L'amarg* non professionnel comprend trois genres : *asallaw*, *tamazit* et *tamarirt* ; cette dernière comprend trois sous-genres : *tamawwact*, *tazrart* et *urar*.

Dans la thèse publiée de N. von Boogert sur la tradition littéraire écrite du Souss cinq genres de textes : *ttawḥid*, *lfarayd*, *lmawwiḍa*, *tul'ya* ou *lmadiḥ* et *lḥadit*.

En combinant l'ensemble de ces résultats, on obtient le système suivant :

	Types (2)	(1)	Genres (2)	Sous-genres (2) et (3)
(1)	Amarg	+profess	Lqışt	
			taqşidt	
		- profess.	Asallaw	
			Tamazγit	
			Tamarirt	Tamawwact
			Tazrart	
			Urar	
	Imazγiy	(3)	Ttawħid	
			Lfarayd	
			Imaweida	
Tulγa/Imadiħ				
lħadit				

On remarquera d'abord un certain nombre de colonnes vides : (1) l'est totalement et (3) partiellement.

Certaines colonnes et lignes comportent des noms en français mais pas d'équivalents en berbère.

Dans la colonne des sous-genres la plupart des lignes sont vides.

Les cases vides signifient deux choses au moins : une documentation lacunaire et, par conséquent, la nécessité d'enquêter plus en profondeur ou le système est organisé autrement que nous venons de le faire et il faut découvrir son organisation propre, ou il est lui-même lacunaire et, par conséquent, il faut expliquer pourquoi.

Mon hypothèse principale est d'ordre diachronique sans que je puisse en fournir les preuves : la distinction amarg/Imazγiy n'est pas structurale, mais diachronique. En d'autres termes, Imazγiy s'est constitué contre l'amarg et il a lutté féroce­ment pour sa disparition comme symbole du paganisme. L'indice qui crédibilise cette thèse est la distinction théologique entre la science du ventre et la science de la raison. Si tel est le cas on comprend qu'il y ait un vide dans la première colonne : il y a une hétérogénéité entre les genres religieux et les genres autochtones.

La terminologie autochtone est plus complexe à retrouver. Déjà Frobénius s'en plaignait. Néanmoins, des enquêtes bien menées peuvent combler les vides. Voici un exemple : la distinction amarg professionnel/amarg non professionnel peut se résoudre à partir d'une autre nomenclature dont le critère n'est pas la profession, mais le sexe ou le statut social. On dit bien *amarg n temγarin/amarg n irgazn, amarg n rrways/amarg n lejdid* (Galand-Pernet). La première distinction est fondée sur la différence sexuelle, la seconde sur une différence générationnelle et esthétique, etc.

De ce qui précède, on perçoit la complexité du système et de la tâche qui attend la recherche.

## 2. A propos de la terminologie autochtone

On a rarement approfondi l'analyse de cette terminologie, surtout dans sa relation avec les caractéristiques des genres nommés. Le proverbe en est un exemple simple et intéressant. On partira de la terminologie qui circule dans les publications actuelles.

Les termes utilisés pour nommer le proverbe visent trois aspects : la forme rythmique que seul le rifain vise par opposition à tous les autres dialectes, le contenu (sagesse, morale) pour le kabyle et le chleuh, la rhétorique visée par l'ensemble des variétés dialectales et l'historicité en chleuh et en rifain.

Dialectes Aspect visé du proverbe	CHLEUH	KABYLE	RIFAIN	TAMAZIGHT
Rhétorique : 1. Analogie 2. Sens codé	lemtel, lamtal Imecna	mtel, inzan	mter	Mtel
Forme rythmique			landum	
Contenu : 1. Sagesse 2. Morale	Awal ismenan	Tameayt		
Historicité	awal n imezwura		awar imezwura	

On se contentera de deux remarques pour conclure. Comme dans le cas du système littéraire, les cases vides signifient ou un manque d'informations ou une focalisation singulière de chaque tradition dialectale. C'est plutôt la première hypothèse qu'il faut privilégier d'autant plus qu'on sait que les traits de contenu et d'historicité sont universels.

La terminologie du genre vise de manière importante l'aspect verbal du genre et rarement son aspect social excepté dans le critère d'historicité. Cela signifie que le nom du genre dévoile la nature profonde de ce genre : un certain usage de la langue.

## POUR UNE APPROCHE DES GENRES

**Khadija MOUHSINE**

*Faculté des Lettres - Rabat*

L'objet de cette communication n'est pas de disserter sur une théorie des genres littéraires mais plutôt d'interroger le ou les modes d'existence d'une littérature pour mieux circonscrire cette problématique dans le champ de la littérature amazighe.

Pour ce faire, je partirai d'une interrogation : une théorie des genres est-elle utile à la connaissance de la littérature ? Le second point sera consacré à une lecture critique de certaines classifications génériques de la littérature amazighe notamment dans le champ de la poésie. Enfin, le changement de statut que connaît l'amazighe au Maroc devenant officiellement langue écrite et enseignée rend aujourd'hui urgent l'élaboration d'un dispositif critique et des instruments pour la lecture, la description, l'analyse et l'interprétation des textes littéraires, dont le texte poétique.

I. A la question : Qu'est-ce que la littérature ? Gérard Genette<sup>(24)</sup>, qui ne fut pas le seul à la poser, tente une définition : « Il est en effet de consensus à peu près universel, quoique souvent oublié, que la littérature, entre autres choses, est un art, et d'évidence non moins universelle, que le matériau spécifique de cet art est le « langage » ». « La littérature est l'art du langage » ajoute-t-il.

Une autre définition de la littérature, interne celle là, partirait de ses constituants, c'est-à-dire, l'ensemble des genres qui la composent. Autrement dit, les genres littéraires sont l'un des modes d'existence de la littérature, en ce sens que toute œuvre est identifiée d'abord par un type générique auquel on la rattache. Une telle affirmation apparaît aujourd'hui une évidence voire une banalité car notre connaissance, notre consommation de la littérature -quelle qu'elle soit- passe par une compétence induite à situer un texte dans une catégorie générique précise, ce qui suppose la reconnaissance de propriétés induites. Nul besoin d'avoir fait des études universitaires pour distinguer un poème d'un texte narratif ou encore dramatique ; l'école, les anthologies, bref tout l'aspect institutionnel de la littérature y contribue : l'écriture, l'indication du genre sur la couverture du livre, l'édition, la collection, la distribution dans les rayons de librairies, etc. La classification, y compris matérielle, obéit donc bien à une distinction des genres. Certaines

---

(24) - Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p.11

manifestations culturelles sont liées à cette distinction : journée internationale de la poésie. Les prix littéraires sont organisés par genres. Tous ces aspects président dans une société donnée à la conception et à la circulation des œuvres littéraires.

Les genres sont-ils nécessaires à une connaissance scientifique de la littérature ? Sans doute, l'on sait que la conceptualisation puis la théorisation du champ de la littérature sont postérieures à la pratique de la littérature. On remonte à Platon et à Aristote pour situer les premiers traités théoriques sur la littérature. La *Poétique* d'Aristote est essentiellement une théorie descriptive des genres, leurs spécificités respectives, leur mode d'énonciation. L'héritage aristotélicien continue d'ailleurs de dominer implicitement ou explicitement depuis des siècles. Tous les traités, voire toute poétique se situent par rapport à ce texte fondateur, il reste la référence dans le débat théorique sur la littérature et ses constituants.

A titre d'exemple, l'âge classique en France s'est caractérisé par une conception normative des genres littéraires ; Boileau le rappelle dans son *Art poétique* puisqu'il y énonce des règles pour réussir une œuvre dans un genre donné (notamment la poésie et la tragédie). Il est curieux que la Querelle des anciens et des modernes qui focalisait à la fin du dix-septième siècle sur les sources d'inspiration de la littérature (faut-il continuer à imiter les anciens de l'antiquité ou s'en affranchir), se traduise par l'émergence d'un genre nouveau dans le champ littéraire, le conte. L'auteur de contes, Charles Perrault, est d'ailleurs le chef de file des modernes.

L'étude des genres est aussi une manière d'inscrire la littérature dans l'ordre de l'histoire (ce que, au vu des intitulés de ce colloque, beaucoup d'intervenants vont faire). Sans aller jusqu'à adhérer à une poétique essentialiste des genres qui a cours depuis Aristote et qui opère une classification en genres et en espèces, on reconnaîtra que les genres ne sont ni pérennes ni immuables. Un genre peut naître, se développer, décliner et mourir ; c'est ainsi que de grands genres comme l'épopée ou la tragédie ont disparu. Peut-être faut-il nuancer et au lieu de disparition parler de mutation. Je renvoie à Brunetière et à Hegel pour les explications qui justifient la chose d'un point de vue de l'origine et de l'évolution des espèces. Je préfère pour ma part m'en tenir à une dimension sociologique et anthropologique de la culture : un genre disparaît lorsqu'il ne répond plus aux besoins d'expression d'une société ; il y a donc une relation entre le niveau de développement d'une société donnée et ses formes d'expression littéraires, culturelles. Il faut y ajouter des raisons endogènes : lorsqu'un genre est verrouillé d'un point de vue normatif, il risque de basculer dans le stéréotype et perdre ainsi en liberté de créativité. Un texte qui se soucie avant tout de reproduire les traits du genre auquel il appartient encourt ce risque ; l'écueil ici est de tomber dans une sorte de limite du genre du fait de l'usure et du non renouvellement soit de la forme, soit de la thématique. Hans R. Jauss

soulignait que « Plus un texte est la reproduction stéréotypée de caractéristiques d'un genre, plus il perd en valeur artistique et en historicité »<sup>(25)</sup>. Si aucun texte littéraire ne peut échapper à une norme générique, il peut par contre se situer par rapport à elle, « un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit » fait remarquer très justement Antoine Compagnon.

Cette question est très importante si l'on considère non seulement le changement de statut de la langue amazighe au Maroc, mais parallèlement les mutations sociales et culturelles qui risquent de rendre caduques certaines formes canoniques de la poésie orale à l'avenir, du fait que les conditions de leur production disparaissent ou disparaîtront.

Une négation des genres est-elle rentable pour une connaissance de la littérature? La question n'est évidemment pas innocente, pour évoquer l'histoire récente, je rappellerai que la modernité s'est accompagnée à partir des années soixante et tout au long du règne du structuralisme, d'une méfiance sinon d'une hostilité à l'égard de la notion même de genre littéraire. Libérer la création a eu pour condition un affranchissement des contraintes quelles qu'elles soient y compris génériques. Ennemie juré, la notion de genre est bannie des textes critiques et théoriques. Pour se construire, les théories de la littérature issues du structuralisme ont éludé la question des genres. Il importait en effet pour atteindre à l'universalité, de construire, en synchronie, des modèles d'approche valant pour le plus grand ensemble de textes sans distinction générique (la dimension diachronique inscrit l'évolution des formes littéraires). Il s'en est suivi la nécessité de définir d'autres universaux, par exemple, la notion de littérarité qui subsume toute distinction générique et devient l'indicateur intrinsèque légitimant un texte comme littéraire. De même, la notion de texte remplace l'œuvre ou les œuvres dans les traités de poétique ou de théories littéraires. C'est un terme commode car il subsume et efface justement les spécificités génériques et de surcroît libère de la dimension (une page ou un livre volumineux sont un texte au même titre). Il faut y ajouter une autre catégorie, celle du récit, invariant universel, il traverse de façon transversale plusieurs catégories génériques.

Texte et récit ne sont pas des genres littéraires, le premier est un écrit de dimension variable auquel on reconnaît une valeur esthétique qui ressortit à la littérature, le second relèverait plutôt de ce qu'on appellerait aujourd'hui une modalité, narrative, en l'occurrence.

---

(25) - R. H. Jauss « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Théorie des genres*, Seuil/Points 1986.

La poésie moderne, puis le théâtre et le roman ont chacun encouragé cette tendance à travers les multiples subversions de leurs catégories génériques<sup>(26)</sup> respectives dont ils ont récusé les conventions : le surréalisme, le théâtre d'avant-garde, le Nouveau Roman, le Nouveau nouveau roman, l'OULIPO ont expérimenté les limites du genre qu'ils sabordent.

Mais les temps ont changé, depuis les années quatre-vingt, la question des genres refait son apparition dans le champ critique et théorique de la littérature. Plusieurs essais sont consacrés à la question : outre *Introduction à l'architexte* de Genette et la traduction en français de *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, Jean-Marie Schaeffer, Dominique Combe, Jean Molino<sup>(27)</sup>, reviennent sur la question. Les genres structurent et balisent à nouveau le champ de la littérature. Ces auteurs évoquent l'approche historique qui par le passé avait dominé, mais interrogent aussi et surtout l'approche théorique des genres. Celle-ci s'intéresse à des traits définitoires internes :

- ❖ l'ensemble des propriétés qui circonscrivent une catégorie,
- ❖ la distinction genre / modalité,
- ❖ la prise en compte de la dimension énonciative,
- ❖ les limites d'une catégorie, c'est-à-dire, les traits qui discriminent un genre d'un autre ou des catégories qui composent une même entité générique.

Ces préliminaires disent surtout, que parler d'une littérature, la connaître et la décrire, c'est d'abord répertorier les œuvres qui la composent et les classer selon des catégories génériques regroupant un ensemble de textes ayant un certain nombre de traits communs. Comme l'affirme Jauss « Toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension (du public) et lui permettre une réception appréciative ».<sup>(28)</sup>

---

(26) - Gérard Genette participe à ce retour avec: *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

(27) - Käte Hamburger *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986 pour la traduction française  
Voir également : Jean-Marie schaeffer : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, 1989.  
Dominique Combe : *Les genres littéraires*, Hachette, 1992.

(28) - Jean Molino : « Les genres littéraires » in *revue Poétique* n°93, Seuil, 1993.  
H. R. Jauss in *Théories des genres*, Seuil/ Points, 1986, p. 42.

## II. COMMENT LA QUESTION DES GENRES A-T-ELLE ETE APPREHENDÉE DANS LE CHAMP DE LA LITTÉRATURE AMAZIGHE ?

Les imazighen n'ont pas de terme spécifique et générique pour désigner leurs créations littéraires. En régime d'oralité, on s'accorde généralement à distinguer poésie et littérature en prose ; les deux sont liées à des pratiques sociales : le contage -puisque les récits divers, proverbes et devinettes etc. se transmettent oralement-, le chant qui permet à tout un chacun de mémoriser les productions poétiques. Le terme qui prédomine pour les récits est celui de lqist que l'on peut traduire approximativement par histoire. Quant à la poésie, un terme hypergénérique la dénomme : amarg, il signifie poème, chant et même nostalgie ce qui d'emblée lui conférerait une tonalité plutôt lyrique, mais ce serait limitatif car la poésie lyrique n'en est qu'un sous-ensemble.

Il est intéressant de voir comment différents auteurs ont organisé les recueils de poésies orales qu'ils ont collectées ou transcrites et/ou traduites ; en voici quelques exemples :

Dans son *Recueil de poèmes chleuhs. Chants de trouveurs*<sup>(29)</sup> Paulette Galand-Pernet ne s'essaye pas à une typologie quelconque, le recueil est consacré aux «poèmes de chanteurs professionnels », elle ajoute que ces « trouveurs sont à la fois des compositeurs et des exécutants de leurs œuvres »<sup>(30)</sup>. Les poèmes sont regroupés par auteur car, dit P. Galand-Pernet « De toute façon un classement par thèmes ne pouvait être qu'arbitraire »<sup>(31)</sup>. Toutefois, trois poèmes sont regroupés dans un même chapitre intitulé 'Légendes religieuses' (Cantilène de Job /Poème de Job / Cantilène du Sabi), ce que l'auteur justifie par le fait que ces poèmes appartiennent plutôt « à une tradition savante », il en existait des versions manuscrites.

Mohammed Moustaoûi<sup>(32)</sup> a édité un recueil consacré à ṛrays Lhaj Belaïd : les 30 pièces choisies sont classées par thème ; les intitulés des cinq thèmes sont donnés en arabe, en voici la traduction :

- 1 - Le message poétique
- 2 - La description et la poésie d'amour
- 3 - La question sociale
- 4 - Poèmes/chants enregistrés
- 5 - Poésie de voyage

---

(29) - Editions Klincksieck, 1972.

(30) - P. 14.

(31) - P. 15.

(32) - Editions IDGL, Rabat, 2004.

La classification thématique ne prend en considération aucun critère formel. Ainsi, un poème comme le célèbre « Voyage à Paris » qui comprend 62 vers de deux hémistiches ne se distingue pas d'un autre type de poème d'une dizaine de vers ponctués de refrains et dont le début commence par *ayyih a wa*, à chaque fois. Autrement dit, l'auteur transcrit tantôt le poème, tantôt la chanson.

Il en est de même du recueil des poèmes/chants du *ṛays Saïd Achtouk*<sup>(33)</sup> rassemblés par Mohamed Moustououi et Ahmed Aassid ; les 27 textes sont précédés d'une biographie du poète et de témoignages. Si les textes sont donnés d'une seule traite, la table des matières établit par contre un classement thématique distinguant poèmes d'amour, poésie sociale et poème religieux.

Le recueil *amarg* de Abdallah El Mountassir<sup>(34)</sup> retient le terme générique en tachelhit pour dire poésie mais là il est difficile de percevoir les critères qui ont présidé au choix des poèmes. Le livre est composé de trois chapitres : I- *Poésies des chanteurs itinérants*, II- *Poésies anonymes*, III- *Chants de mariage*. Je ferai remarquer que le paramètre retenu au second chapitre est aussi valable pour le troisième, il s'agit d'une poésie de circonstance -avec des variétés régionales- mais néanmoins anonyme. Quant aux thèmes, les mêmes peuvent traverser les trois catégories distinguées. El Mountassir affirme : « dans ce livre, les textes sont classés en trois chapitres correspondant à trois genres poétiques »<sup>(35)</sup>, l'usage du mot *genre* est problématique, il n'est pas approprié d'un point de vue de la poétique. Les critères de distribution ne sont pas rigoureux pour aider à une typologie de la poésie amazighe.

Dans deux recueils *Isaffn g̣banin* et *Poésies berbères* de l'époque héroïque (1908-1932), Michael Peyron<sup>(36)</sup> procède tout autrement. Les intitulés indiquent d'abord une forme versifiée qui distingue *izlan* de *timawayin*, ce choix est d'ailleurs accompagné -dans l'introduction ou la conclusion de ces recueils- d'un commentaire sur les genres de la poésie amazighe. On retiendra surtout la primauté de la forme comme fondement d'une typologie chez l'auteur.

Cette disparité de quelques approches dit assez qu'il y a problème. L'argumentaire du colloque et son intitulé évitent soigneusement le terme genre. Cette prudence théorique se justifie par la priorité d'approches empiriques ; ainsi «typologie poétique» est somme toute plus sage et induit une démarche qui consiste à examiner l'existant pour dégager des traits et propriétés pouvant aider à établir

---

(33) - Editions Annajah, Casablanca, 1998.

(34) - Ed. L'Harmattan, Paris, 2004.

(35) - P. 17.

(36) - *Isaffn g̣banin (Rivières profondes)*, Editions Wallada, Casablanca, 1993.

Arsène ROUX : *Poésies berbères de l'époque héroïque...* Edisud, 2002.

une classification plus fondée et plus pertinente. Cette démarche s'inscrit dans une approche théorique des genres à laquelle j'ai fait référence plus haut.

Il est vrai qu'il n'existe pas à ce jour d'essai exhaustif sur la poésie amazighe des trois parlers ; il n'en est pas moins logique que la priorité ait été ici et là de collecter, fixer un patrimoine oral en danger. Il appartient aux universitaires et chercheurs d'organiser cette matière, de la définir, la classer et la décrire selon des critères scientifiques universaux.

Il ne sert à rien de réitérer des constats déceptifs, il faut au contraire avancer ce qui n'exclut pas de soumettre l'existant à un examen critique objectif. Dans ce sens, les terminologies existantes méritent d'être considérées.

1. Paulette Galand-Pernet dans l'introduction à son *Recueil de poèmes chleuhs*, note l'existence chez les chleuhs d'une langue littéraire qui se décline en littérature en prose et «littérature versifiée», «cette production versifiée est, dit-elle, considérable »<sup>(37)</sup>. Elle soulève là un problème intéressant. Il faudra distinguer dans cette masse ce qui appartient à la poésie au sens restreint et littéraire ; car tout ce qui est versifié n'est pas nécessairement de la littérature. Nul doute que l'ensemble des textes du recueil en relève, l'intitulé Poèmes...ne permet aucune ambiguïté. Il est par contre difficile de s'y retrouver dans la typologie des poèmes en l'absence d'explicitation des différentes dénominations. En note, l'auteur affirme : «chanson, récit ou cantilène de Job appartient au genre poème d'édification traditionnel»<sup>(38)</sup>. Au niveau des intitulés, *lqist* est traduit par chanson, cantilène ou poème (*lqist n tgzirt* : Cantilène de l'île ; *lqist n chrab* : Poème du vin ; *lqist n dzayr* : Poème d'Alger); *taqsit* est aussi traduit par chanson (*taqsit n saydna yub* : Chanson de messie Job ; *taqsit n uħbib* : Chanson de l'aimée). *amarg* est également équivalent de chanson (*amarg lâin* : Chanson de la source). Galand-Pernet reprend toutes ces notions dans son second ouvrage *Littératures berbères, Des voix et des lettres*<sup>(39)</sup>. *taqsitt* et *amarg* renverraient à des poèmes plutôt lyriques. L'histoire ou légende de Job est considérée comme une «chanson narrative» autre équivalent de *lqist*. Cette dénomination est bien plus problématique puisque le terme est utilisé aussi pour différents types de récits : « la classe *lqist* englobe le conte et d'autres narrations, avec des contenus variés, et le poème-récit»<sup>(40)</sup>. Il est intéressant de noter que le terme existe dans toute l'aire berbère, il atteste ainsi de l'unité du genre narratif en poésie ou en prose.

---

(37) - *Op. cit.*, p. 11.

(38) - *Op. cit.*, p. 133.

(39) - Ed. Presses universitaires de France, 1998.

(40) - P. Galand-Pernet / *Littératures berbères...*p.60.

2. Les définitions différentes qui sont données des types poétiques comme *izlan*, *timawayin*, *tamdyazt*, *tayfert*, se basent soit sur des traits formels relatifs à la structure, au vers, à la strophe, soit sur des types de thèmes. Il est donc urgent de distinguer les traits constitutifs de chaque catégorie pour une typologie. Sur ce plan, une poétique de la littérature amazighe reste à construire, on peut constater qu'au niveau théorique, il n'y a pas encore de grandes avancées. Abdallah Bounfour en 1979 faisait déjà le même constat à propos de l'étude de Jeannine Drouin<sup>(41)</sup> «elle n'apporte pas de connaissances nouvelles sur le système des genres poétiques berbères » disait-il, regrettant que le mètre n'ait pas été pris en compte pour décrire *tayfert*, *izli*, ou *lmayt*.
3. Il existe un sérieux problème de métalangage : certaines dénominations ne sont pas usitées dans toute l'aire amazighophone, par exemple *izlan* n'est pas commun en tachelhit<sup>(42)</sup>. Dans ce parler, le lexique du domaine paraît plus réduit ; certes, on distingue *amarg* (poésie) de *urarn* (chants ou chansons), on distingue *ṛṛays* (chanteur, trouvère..) de *andḍam* (compositeur, poète).

Les recueils en tachelhit ont un titre en amazighe suivi d'une spécification du type générique, mais en arabe majmuâa chiâriya amazighia (Recueil de poèmes amazighes). On peut signaler une tentative de l'écrivain Id Belkacem -dans un numéro de la défunte revue *Amud*<sup>(43)</sup> - d'établir une terminologie et une description de la poésie et du chant intitulé : *talalaylt n urarn tachlhit n sus*. Il ne semble pas que ses néologismes aient convaincu, ils n'ont pas été repris et adoptés depuis.

### III- PERSPECTIVES POUR LA POESIE ECRITE ?

Depuis les années 70, les productions et publications de recueils poétiques en langue amazighe se sont multipliées. En cela, la poésie comme genre, a précédé l'émergence d'une littérature narrative en prose qui attendra plus d'une décennie. Ce passage s'est traduit par l'apparition de genres nouveaux en littérature amazighe: nouvelle, théâtre, roman. Les auteurs ont ainsi naturellement reproduit des formes conventionnelles universelles constitutives de la culture dont ils se sont imprégnés dans la ou les langue(s) de leur formation.

Par quoi se traduit ce passage de la poésie orale à une poésie écrite ?

---

(41) - J. Drouin *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen Atlas marocain*, publications de la Sorbonne, Paris, 1975.

(42) - P. Galand-Pernet en convient également ; *op. cit.*, pp. 60-61.

(43) - Revue *Amud*, Imprimerie Al Maarif, Rabat, 1990, pp. 20-32.

La plupart des auteurs prolongent et perpétuent la tradition poétique orale. Les recueils de Mohammed El Moustouï ou de Lhoussaïn Jouhadi ont une présentation assez proche : des pièces généralement longues, remplissant de façon dense la page sans coupure -ni strophes ni césure, ni structure en hémistiches-, présentation qui rend la lecture difficile, non attrayante. La rime rappelle souvent celle de la poésie chantée des *rrways*, elle intègre le rythme sans réelle recherche stylistique. Ce prolongement des formes traditionnelles se lit également dans la présence de thèmes récurrents dans la poésie orale : le terroir, les traditions, les valeurs d'une communauté rurale, les références à la religion. La modernité n'affecte pas les types poétiques, elle intervient dans l'inscription de quelques thèmes nouveaux : l'affirmation de l'identité amazighe, l'histoire et les racines, la revendication linguistique ; la critique sociale ; des thèmes politiques où la Palestine est très présente et plus récemment le calvaire du peuple irakien, à titre d'exemple. Mais ces thèmes nouveaux s'expriment dans une forme ancienne.

Il ne semble pas qu'une révolution au niveau des formes s'esquisse. La poésie amazighe, du moins dans sa version en tachelhit, prolonge une certaine stabilité générique sans grande rupture avec l'amarg traditionnel. Cette stabilité s'explique probablement aussi par la prise en compte du pôle de la réception qui, pour le moment intègre dans la culture héritée, les formes, les rythmes et même les thèmes de l'oralité, horizon d'attente que créateurs et destinataires ont en partage.

La poésie reste encore trop liée au chant. Elle doit s'en affranchir pour devenir texte, basculer dans la littérature et répondre alors aux exigences esthétiques du genre. Une typologie de la poésie amazighe n'est possible que si l'on distingue clairement entre texte et musique/chant. Le rythme et le son doivent être suggérés par les mots : langue et rhétorique. La typologie doit choisir de s'inscrire clairement dans une poétique des genres littéraires et retenir comme critères de description et de classification des traits opérationnels et communs à une catégorie, c'est-à-dire :

- ❖ La structure,
- ❖ La métrique : forme des vers ; strophes ou groupes de vers ; forme fixe ou non...
- ❖ L'étude des rimes
- ❖ Les modalités d'énonciation (dominance du je dans la poésie lyrique et de la troisième personne dans la poésie)
- ❖ Les figures rhétoriques

### **LA VALEUR LITTÉRAIRE**

Le changement survenu dans le statut de la langue amazighe devenue langue codifiée, écrite et enseignée dans le système éducatif oblige à une réflexion sérieuse

sur la création dans cette langue. Il est évidemment important de continuer à recenser le patrimoine, de l'organiser, de le comprendre et de le soumettre à des lectures diverses mais rigoureuses et fondées scientifiquement. Mais il faut aussi discerner dans la production écrite contemporaine dans les différents parlers de la langue, les œuvres qui ont une valeur esthétique réelle et qui méritent d'être distinguées et d'être par la suite retenues. Cette problématique de la valeur se pose dans toutes les cultures ; Roland Barthes est souvent cité pour cette boutade célèbre: « La littérature, c'est ce qui s'enseigne», autrement dit, l'ensemble des textes qu'une communauté donnée juge digne de figurer dans une anthologie et dans des programmes d'enseignement du fait de la valeur esthétique qu'on leur a reconnue à travers l'histoire.

Il est difficile de préjuger aujourd'hui de l'évolution de la littérature amazighe écrite (ou savante), on peut affirmer qu'il lui sera sans doute difficile de se soustraire à une inter influence des autres expressions littéraires dans les langues constitutives de notre diversité linguistique et culturelle, la littérature marocaine en arabe, en français, en espagnol, etc. Ces croisements sont une donnée de base puisque poètes et écrivains sont formés dans au moins l'une de ces langues et donc imprégnés des codes de leurs littérature et culture. On a vu émerger timidement en littérature amazighe en prose, des types génériques jusque là inexistantes : nouvelle, texte dramatique, roman, c'est-à-dire des genres standardisés et universels. La poésie semble plus conservatrice. On peut bien sûr citer quelques rares exceptions dont la poésie de feu Ali Sedki Azaykou<sup>(46)</sup> qui affiche une modernité de la forme à travers le vers libre ; c'est une poésie essentiellement lyrique centrée sur l'expression des sentiments, des émotions et des états d'âme. La modalité énonciative dominante y reste l'usage de la première personne, le poète y parle en son nom.

La valeur identitaire fétiche -qui s'exprime dans un attachement aux formes et thèmes traditionnels et même dans un conservatisme et purisme linguistiques-, risque de plomber l'évolution de la littérature en la considérant souvent comme un espace d'expression d'une revendication et d'un combat. Il est à craindre que ceci oblitère la créativité et nuise à l'émergence d'œuvres ayant une valeur esthétique réelle, seules à même de rendre la langue pérenne et d'en faire une grande langue de littérature et de culture.

Parallèlement, une critique littéraire et donc la mise en place d'un métalangage pour nommer des genres et des catégories, décrire des textes et des procédés, est urgente. Le statut de langue enseignée l'exige. Parmi les supports de cet enseignement figurent ou figureront des textes littéraires, il faut être outillé pour les aborder.

---

(46) - *Timitar*, Editions Okad, Rabat, 1988

# GENRES POETIQUES AMAZIGHS : FORMES ET PROCEDES D'EXECUTION

Bassou HAMRI  
*FLSH, Béni-Mellal*

## INTRODUCTION

Comme dans d'autres littératures, même celles écrites en tamazight, il n'est pas aisé de parler de genres pour pouvoir renvoyer à ce que l'on appelle communément un genre littéraire ou du moins poétique en se référant au cadre littéraire occidental et plus particulièrement français.

Dans la totalité de la poésie berbère en tant que produit de la tradition orale, la problématique est plus complexe d'autant plus qu'on confond souvent poésie, chant et danse, même s'il est fréquent que l'on dit des poèmes sans avoir recours à un instrument musical et que la langue suffit à elle-même pour rendre un effet poétique. Dans toutes les approches définitionnelles de ceux qui ont essayé de contourner cette problématique des genres, on remarque encore aujourd'hui une confusion quant à ce que l'on peut appeler un genre poétique.

Comment donc définir un genre poétique en tamazight ?

Tout d'abord, il est à souligner, comme cela n'a pas échappé d'ailleurs à tous ceux qui ont travaillé dans ce domaine, que dans cette communauté, la diversité des genres et leurs formes, ainsi que leurs procédés d'exécution répondent à des besoins socioculturels et que de ces besoins naissent des moyens d'expression poétiques répondant chacun à des exigences spatio-temporelles, socioculturelles et syntactico-métriques.

Et s'il est reconnu partout que les formes d'expression caractérisent une société, c'est dans l'ensemble du système littéraire amazigh qu'il faudrait piocher pour découvrir l'intérêt que revêtent la forme, la fonction, l'acte de parole et la réception du texte qui pourraient nous aider à jeter de la lumière sur le problème générique.

Dans cette tentative, nous rejoindrons l'expérience de T.Todorov<sup>(1)</sup> à propos des genres littéraires en Occident et dont il faut retenir l'exigence de « se référer, avec justesse, aux instances de réception et leurs attentes dans un espace et un temps déterminés. ». Cependant, dans ce contexte, une question en appelle une autre, et dans ce sens, nous devons nous poser la question primordiale suivante :

Que signifie la poésie chez les Imazighens ?

En tamazighte, il est important de signaler tout d'abord que la poésie, dans sa totalité, malgré sa diversité et ses multiformes, est couverte par le vocable *tiwent* dans tous les milieux poétiques. Ceci veut dire littéralement que la poésie dans son élaboration est un « nœud », une « couture » ou « suture » dans la mesure où l'on considère sa pratique et sa création comme un tissage. Dans cette opération, les mots sont tissés, noués pour constituer un tapis, une toile où se rejoignent les hommes, la société et leur représentation du monde : bu *tiwent* celui qui fait ses nœuds, qui tisse et tapisse les mots, le poète en fait, *ansšad* ou *amdyaz* et peu importe l'appellation qu'on lui attribue, utilise dans son œuvre, le matériau de la vie quotidienne de sa communauté, sa langue, et en fait un fleuron. Son produit, sa poésie, ce qu'il tisse s'appelle à la base, des *izlan*, des vers où d'autres paramètres, associés à la langue quotidienne, entrent en jeu pour déterminer la forme, le contenu et toutes les servitudes que nécessite la réalisation de ce produit.

Ce sont donc ces unités, les '*izlan*', pluriel *d'izli*, qui composent toute la poésie en tamazighte et qui constituent le produit artistique de cette langue et de sa culture.

Ces vers en tant que production populaire à auteur anonyme, sont en écho aux événements qui les associent aux actes quotidiens de la vie, improvisés ou simplement puisés dans le fonds poétique mémorisé.

Un *izli*, lorsqu'il est chanté, il y a superposition de deux rôles : celui qu'on appelle '*llga*' qui constitue dans une chanson, à la fois le titre, le thème même et le refrain qui la rythme.

Dans une chanson, il est structuré en un couplet ou un distique constituant un refrain composé d'unités strophiques obéissant à ce que H.Jouad<sup>(2)</sup> a appelé une 'matrice cadentielle' pour les chants d'*ahwash* du haut-Atlas marocain mais avec cette différence de taille qu'il est important de signaler : cette suite syllabique et phonique de l'ahouache est vide de sens alors que l'*izli* '*llga*' amazigh est une création poétique pourvue de sens et, dans cette fonction de refrain, il est éphémère et appelé à changer constamment (selon le rythme voulu, la période musicale.. )

Dans le domaine des chansons, on utilise le pluriel et on dit *izlan* ou *irir* de l'expression verbale [*da(y)ttirir*] c'est-à-dire 'il chante'.

Mais *izli* dans sa nature, reste l'élément principal et essentiel dans toute création poétique en tamazighte. On le trouve dans toutes les compositions poétiques : *tamdyazt*, *tayffart*, *lmayt*, *llga*, *tiguniwin*, *timnađin*... et dans toutes les manifestations rituelles ou de divertissement : *ahidous*, *ahellel*, *aâded*, le henné des mariés, les travaux agricoles et corporatifs....

Cet élément majeur de la poésie tamazighte qu'est l'*izli*, anime de nombreuses formes d'expression créative et d'énonciation.

Dans sa pratique verbale, il y a des chants de divertissement rituels, satiriques, des invectives alternées et des chants ou joutes oratoires ; sa construction et les formes poétiques dans lesquelles on le trouve dépendent des circonstances et des lieux qui le génèrent. Plusieurs formes poétiques composent le fonds poétique amazigh mais chaque forme obéit à des convenances qui la gèrent selon le lieu, le temps et l'auditoire auquel elle est destinée.

Il est donc à la base de tout ce qui peut composer ces genres poétiques dans leur élaboration pour leur donner une forme, les énoncer et les exécuter.

## I- FORMES ET PROCEDES

Il faut de prime abord souligner que l'on peut, dans le processus poétique amazigh, distinguer ce que l'on peut appeler forme et ce que l'on peut appeler procédé d'exécution, car comme on l'a déjà signalé, dans le système poétique et littéraire amazigh, la forme, l'acte de parole et ce que l'on peut appeler procédé d'exécution sont déterminants.

Ainsi retiendrons-nous pour la forme la composition du 'texte' poétique en tant qu'acte de parole alignant les mots sous telle ou telle forme pour leur donner un sens.

Pour le procédé d'exécution, nous retiendrons la manière par laquelle le poète, le récitant ou le poète-chanteur livre sa production en procédant à une exécution artistique lors d'une manifestation (souvent festive) impliquant in situ un auditoire.

Ainsi, pour la forme, nous pourrions retenir *tamdyazt*, *tayffart*, *lmayt*, *ahllel*, *aedded*, *izlan n-llga* (orchestres), *tiguniwin*, *timnađin* et pour les procédés d'exécution *ađidus*, *đayfa*, *đ yux* et tous les chants rituels (mariage, travaux agricoles, pastoraux; chants rogatoires de pluie, circoncision ...).

1. Dans l'*ađidus*, *izli* est la forme cadentielle et métrique du chant qui génère, tout au long du cérémonial gestuel et cadentiel, des vers, des '*izlan*' que les participants improvisent selon le schéma matriciel tracé par le premier *izli* énoncé par le chef de la troupe, rythmé et scandé par la voix et la percussion (tambourins *allun*).
2. Dans les groupes appelés communément '*chioukhs*' ou '*chikhates*', il est le refrain qui va constituer à la fois le titre du morceau à chanter, la charpente et le patron sur lequel sont moulés les *izlan* qui vont être chantés par la suite.

3. Dans une *tamawayt* ou *lmayt*, c'est plutôt un long vers ou un ensemble de petits vers (ne dépassant pas le nombre de trois) qui sont exécutés par une voix forte et mélodieuse .
4. Dans une *tamyazt*, c'est une longue suite de vers en strophes de 4, 5 ou 6 vers énoncés ou plutôt récités par *amdyaz* et dont le dernier vers est repris par deux personnes *irddaden*. Cette reprise constitue à la fois le refrain et une petite pause. Chaque strophe commence par le dernier vers de la précédente et ainsi de suite jusqu'à la fin du poème en développant un ou plusieurs thèmes.
5. Dans une *tayffart*, c'est une suite de distiques ou de vers à deux hémistiches dont chaque couplet renferme une idée complète.
6. Dans *l'ahllel*, c'est une suite de vers de sensibilité surtout religieuse mémorisés pour la plupart car ils renvoient à un rituel qui doit être perpétué à l'intérieur d'une corporation ou lors d'un cérémonial dont les formalités sont à respecter.
7. Dans *l'aEdded*, c'est une suite de vers improvisés et énoncés lors d'une occasion funèbre. C'est une création poétique strictement féminine célébrant la mort de quelqu'un de très cher ou de très important.
8. Dans *timnadin*, c'est un jeu de joutes oratoires où les *inššaden* se scindent en groupes adverses et s'entre-attaquent par des vers.
9. Dans *tiguniwin*, *l'izli* devient un jeu d'énigmes et de devinettes entre les *inššaden* chacun essayant de piéger l'autre par la formulation en symboles d'un vers masquant une chose, un objet ou une idée abstraite.
10. Dans les chants dits *rituels*, c'est une mémoire culturelle et identitaire que l'on essaye de restituer ou de reconstruire comme par exemple dans celui de la conduite de la mariée à la maison du mari, à la chambre nuptiale ; dans la cérémonie du henné ; dans les cérémonies de circoncision ; celles des rogations de pluie ; lors de certains travaux agricoles, de tondaison, etc. Les *izlan* ou les paroles versifiées et rythmées de ces chants sont récités, repris inlassablement et constituent donc une référence culturelle et sociale.

Dans l'élaboration de *l'izli*, il est à signaler que dans tout ce qui est rituel, il est fréquent que les *izlan* se suffisent à eux-mêmes sans nul besoin d'être accompagnés ou rythmés par des instruments de musique ; c'est-à-dire que leur forme verbale et leur diction en tant que "chants-poèmes" traditionnels, mémorisés et puisés dans le fonds littéraire et culturel, sont évidentes pour qui voudrait en user.

Les chants rituels que l'on peut distinguer nettement des chants du divertissement tirent leur légitimité et leur statut de pratique tout à fait spéciale de leur fonction initiatique en tant qu'institution d'apprentissage et de conservation de la langue poétique par sa réception et sa transmission.

## II- FORMES ET PRESENTATIONS

En tamazighte, comme en berbère en général, un type littéraire ou poétique peut être défini après avoir déterminé les conditions de production, d'énonciation, de réception avec toutes les difficultés inhérentes à la variété des types que l'on peut disposer en couples suivants : **rituel/divertissement ; savant/populaire ; profane/religieux ; professionnel/villageois...** Toute création fait ainsi partie d'un canevas de formes et de procédés qui règlent à la fois le type et le genre, le registre et les circonstances qui les prennent en charge.

Dans la manifestation poétique amazighe, le 'texte' ou du moins ce qui peut correspondre à un texte à l'écrit, ne peut s'interpréter qu'en fonction d'un ensemble non seulement du type de cérémonie, de la musique, mais de sa place dans l'ordonnement chorégraphique et dans l'exécution vocale qui détermine l'agencement de l'unité textuelle, sa division en strophes avec l'intervention du refrain et son orientation sémantique. Dans ce cadre, on doit mesurer la place des 'textes' dans un ensemble festif et le rôle de la musique par rapport au 'texte', aux paroles, aux gestes, au lieu, à la circonstance, etc.

Lortat-Jacob<sup>(3)</sup> retient des 'convenances' 'texte, musique, tambour, danse, qui permettent de dresser un tableau des 'genres'. En partant de la musique comme critère poétique ou comme adjuvant, on peut dire qu'elle structure le 'texte' dans sa distribution : elle le replace dans les circonstances où il est produit, en dégage la fonction ; elle établit la relation du type avec l'acteur qui énonce la relation et avec le statut social de cet acteur (aide professionnel, cheikh, anchchad poète de circonstance, femme, homme, jeune, vieux, membre d'une corporation....).

C'est surtout le texte associé à la musique qui assure la fonction du divertissement. Dans une telle œuvre, le chant a l'importance d'une fonction esthétique qui traverse toute la production tamazighte. Dans tout ce qui peut être divertissement, il y a association des vers, de la musique, de la danse avec surtout l'introduction comme prélude, par la musique qui dessine en filigrane le rythme et la mélodie du vers support (*llğa*), le rythme à suivre (accéléré ou ralenti) puis l'entrée dans la chanson ou l'œuvre qui associe la parole à la musique dans un balancement entre réponse et reprises textuelles, jointes aux reprises musicales.

Le 'texte' amazigh, dans les circonstances d'énonciation et dans l'ensemble esthétique dont il dépend, ainsi que toute manifestation artistique et esthétique qu'il

couvre, a une forme, une manifestation spécifique propre à un genre qui porte à la fois la forme, l'appellation du genre ; ainsi parle-t-on d'ahidus, d'ahellel, d'agdded, de llga (chansons) pour déterminer le contexte qui génère des vers.

Quant aux formes poétiques, en plus du critère de la longueur, souvent souligné, on pourrait se référer à leur organisation interne ainsi qu'aux procédés de leur élaboration pour pouvoir établir une différenciation entre les différentes productions poétiques réalisées jusqu'à présent dans le monde poétique amazigh, à savoir : *tamdyazt*, *tayffart*, *tamawayt* (ou *lmayt*).

Dans leur organisation interne, on peut pour *tamdyazt* et *tayffart* distinguer leur composition en incipit, chapitres ou paragraphes, et pour l'ensemble des genres on peut distinguer des péroraions, des prières, une organisation métrique appropriée et une transcription spécifique 'surtout pour *tamawayt*.

Ces trois genres poétiques trouvent leur puissance dans leur capacité à être autonomes de tout le cérémonial que nécessitent les autres genres pour leur exécution. Leur composition en œuvre autonome leur profère la possibilité d'être soit récités, soit cantillés sans nul besoin d'un recours instrumental. Ils se suffisent à eux-mêmes par leur forme qui est un poème complet et leur disposition à être exécutés facilement par quiconque pourrait les réciter avec tout au moins une contrainte pour *tamawayt*.

Dans l'élaboration de la poésie en tamazight, il existe aussi des procédés générateurs, c'est-à-dire le comment qui entre en jeu quand le processus de la créativité se déclenche entre *inššaden*, (*ayt tiwent*), et un rassemblement comme ahidous est une occasion en or pour tous ceux qui comptent sur leur muse pour pouvoir s'exécuter devant un auditoire. Dans cette créativité et du souffle d'un *anššad* peuvent naître une *tamdyazt*, une *tayffart*, une *lmayt*, de simples vers ou des joutes oratoires ainsi que des *timnađin* ou encore des *tiguniwin*.

### III- LES PROCEDES D'EXECUTION

Dans les chants de divertissement associant la voix à la musique dans une représentation *in situ* relevant d'une circonstance, plusieurs genres s'exécutent et se pratiquent chez les imazighens du Maroc Central avec un degré de préférence pour tel ou tel genre ; mais, cette préférence ou distinction s'opère selon un degré de légèreté eu égard à l'auditoire et aux circonstances de la manifestation. Nous allons à présent essayer ci-dessous d'énumérer ces différentes représentations où s'exécutent à la fois des chants, des danses et où se produit la poésie, avec dans un deuxième niveau, les types de poésies que produit chaque chant.

## 1- Ahidous ‘ahidus’

Dans toute l’aire amazighophone, ahidous reste la danse et le chant les plus pratiqués en raison d’abord de son ancrage dans ces contrées en tant que danse collective la plus ancienne et ensuite, c’est l’occasion la plus stimulante, la plus fructueuse et la plus adéquate à la génération de la poésie.

Mais ahidous n’est pas seulement une simple danse comme on le croit souvent: c’est un grand cérémonial, presque un rituel engageant l’ensemble de la communauté des amazighens. Il se déroule à un moment privilégié de la vie de la communauté et constitue le couronnement d’une joie suprême.

Traditionnellement, tous les membres de la communauté y ont droit . Ils sont à la fois récepteurs et animateurs et tous peuvent participer pour danser et chanter.

Ahidous est presque un rituel dans la mesure où il se déroule selon certains préceptes. Son univers est tel celui de Bachelard<sup>(4)</sup>. C’est l’univers de l’imagination poétique avec ses symboles (le feu, l’eau, l’air et la terre) qui se déroule souvent en plein air.

Mais ‘ahidous’ est surtout la représentation (dans le sens d’Aristote<sup>(5)</sup>) la plus fructueuse et l’occasion la plus propice à une production poétique improvisée.

## 2- Les ‘ Chioukhs ‘ ou ‘ Chikhates ‘

C’est la forme moderne à laquelle a abouti l’évolution transformationnelle du professionnalisme artistique et poétique du monde amazigh.

Le chanteur vedette, compositeur et chef d’une troupe artistique n’est cependant pas la métamorphose de l’*amdyaz*. Et même si l’on parle ici d’un aboutissement, c’est uniquement sur le plan matériel, car l’*amdyaz*, professionnel ou amateur, s’il avait une fonction de divertissement, il tenait aussi les secrets de la langue qui lui proférait un statut tout à fait spécial.

Le *Chikh*, le professionnel actuel, lui ne fait que divertir en utilisant la même langue que celle qu’utilisait *amdyaz* mais dans un moindre souci de la mettre au centre de ses motivations. Il ne l’utilise que pour en composer des airs sur lesquels il va faire vibrer les émotions de ses auditoires même les non-amazighophones.

A l’opposé d’un *amdyaz*, un *Chikh* doit obligatoirement maîtriser un instrument de musique : un violon (alto) ou un loutare et posséder une belle voix. C’est lui qui compose ses chansons qu’il fait apprendre aux membres de son groupe qui comprend obligatoirement une belle voix féminine (une autre nouveauté dans le monde artistique amazigh) parmi un ensemble féminin qui peut aller jusqu’à quatre femmes, les danseuses .

### **3- Lmayt ou tamawayt ou tlawt**

*Tamawayt* était à une certaine époque, comme la pudeur était de rigueur dans la société des imazighens, composée de vers sous forme de mélodie complaintive échangés entre les jeunes (entre garçons et filles) à travers la campagne ou dans des occasions festives et s'exécutait en pleine nature, en dehors de tout rythme instrumental mais répondant à une certaine mélodie créée par la force et les vibrations d'une voix en saccades, employant un langage imagé des plus déroutants.

Aujourd'hui, elle est en corrélation avec d'autres chants comme celui des chikhates (ou chioukhs), d'un ahidous, ou même lors d'une fantasia. Elle devient alors un prélude au divertissement, une invite au silence, au recueillement et à l'écoute, en annonçant, en le précédant, un spectacle.

Dans sa nature, elle peut être en vers ou en prose. C'est une courte strophe formée d'un vers unique ou de plusieurs vers. Mais elle a connu depuis lors des remaniements de formes et d'agencement. Ainsi l'on remarque aujourd'hui que certains chanteurs-compositeurs (groupes modernes) la font accompagner d'un instrument de musique (groupe Ahouzar, Rwicha...).

Exécutée par une belle et puissante voix, celle d'un soprano, employant un langage très imagé, *tamawayt* constitue un moment solennel et grave. Les vieux imazighens croient que mêmes les animaux ne peuvent rester insensibles à ce chant qui les immobiliserait lors de son émission. Le temps imparti à son exécution n'excède pas deux à quatre minutes quelle que soit sa longueur car elle est à pleine voix et émane puissamment des poumons.

## **IV - QUELS PROCÉDES DE CREATION POÉTIQUE AMAZIGHS PEUT-ON RETENIR ?**

### **1- Les izlan dans leur autonomie**

Comme on l'a déjà souligné, l'izli que nous avons considéré comme l'équivalent d'un vers français en deux hémistiches, constitue l'élément de base de la poésie de tamazighte. Nous le retrouvons dans les chants, dans les longs poèmes et nous le trouvons aussi isolé et pouvant se suffire à lui-même en sémantique comme en poétique, renvoyant à une idée complète et à une esthétique prosodique, rythmique et phonique complète.

Il s'appelle dans cette optique le solitaire *afrradi* celui qui évolue seul et n'appelle guère de complémentarité en tant qu'énoncé entier répondant à toutes les règles requises et admises dans tous les procédés poétiques où il se formule. On le rencontre dans l'ahidous, les groupes modernes, dans des propos comme argument d'autorité en tant que maxime ou proverbe, dans les chants rituels, etc. Il peut dans

ces occasions couvrir tous les thèmes et toucher à tous les aspects de la vie et dans tous les registres (le profane, le sacré, le traditionnel, le moderne, le professionnel, le villageois).

Cependant, contrairement à une *tamadyazt*, ou à une *tayffart* dans laquelle plusieurs *izlan* (vers) évoluent ensemble pour développer un thème qu'il est facile de saisir dans leur analyse, le solitaire *afrradi* lui, pose toujours la problématique de sa signification et nécessite comme clef, la connaissance du contexte qui l'a engendré. Ces *izlan* 'solitaires' *irfradiyn* nécessitent une fouille minutieuse dans l'histoire culturelle du groupe pour pouvoir saisir leur portée littéraire. Ainsi ces *izlan* peuvent trouver leur explication soit dans l'histoire (exemples des *izlan* dits de la résistance) soit dans les péripéties de la vie de tel ou tel poète anonyme : ses passions, ses compassions, sa déception, son étonnement...

## 2- *tiguniwin* et *timzunzrin* (les devinettes)

*tiguniwin* (pluriel de *tiguni*) viennent du verbe 'qgen' = 'fermer' dans le sens de fermer les yeux à quelqu'un et lui demander de trouver un objet comme dans un jeu d'enfants ou tout simplement de trouver la solution, la clé de quelque chose mais dans la portée herméneutique du sens. Dans la composition de ce jeu rhétorique, l'activité spirituelle, la lucidité et la perspicacité sont de mise.

Dans ce jeu verbal que constituent, *tiguniwin*, les, *inššaden* 'se livrent à une vraie bataille oratoire où le vers, l'*izli* adressé à l'antagoniste est une énigme où se trouve cachée au plus grand degré de dissimulation 'lmeena' le sens de la langue qu'il faut 'ouvrir', dont il faut posséder les *clefs* pour accéder à ses mystères et saisir l'objet ou l'idée visée par l'auteur dans sa formulation faite de signes, de symboles, d'allusions et d'allégories... Ce sont toutes les techniques rhétoriques et linguistiques qui sont mises en œuvre dans ce processus fait de spontanéité. C'est un vrai duel où la réputation d'un *ansšad* est mise en jeu et sa vraie valeur réside dans sa capacité 'd'ouvrir', de trouver une solution à la portée significative, à l'allusion de son adversaire. Une '*tiguni*' ou une énigme poétique est en vers, c'est un *izli* qui commence par *qgenx-aš gg-an izli*... voulant dire littéralement : je t'encode dans un vers...

L'*ansšad* interpellé doit réagir immédiatement et répondre hic et nunc en usant lui aussi d'une formule presque habituelle :

*att-anfx i-bullğa muhun ay-tga*...ce qui veut dire aussi littéralement : je le décode au poète, c'est très simple...

Ou le plus souvent :

*qqenx-ašt inn gg- an izli...* ou *qqenx-aš enn a bullğa...*

Ce qui voudrait dire à peu près : je t'encode dans un vers ...

Dans cette formulation, l'interlocuteur se trouve interpellé ainsi directement dans l'élaboration de l'izli, du vers et doit impérativement répondre en décodant et en interprétant le message que comporte le vers.

Les *tiguniwin* ou poèmes à énigmes sont bâties sur une série d'antiphrases avec références sociales, ethniques, religieuses et rhétoriques que même un amazighophone authentique, s'il n'est pas imprégné dans ce domaine et s'il est sans expérience poétique du jeu rhétorique, ne pourrait interpréter.

Mais il faudrait tout de même évoquer cette tradition très ancrée dans les foyers des imazighens qui consistait en un jeu rhétorique très intéressant entre les membres de la famille.

Aussi, peut-on prétendre que '*tiguniwin*' est l'équivalent ou plutôt le développement et la perfection linguistique et rhétorique de '*timzunrin*', ces énigmes que l'on s'amuse à pratiquer en famille autour du foyer pendant les longues et pluvieuses nuits de l'hiver ; dans ce vocable d'ailleurs, on peut déceler une relation avec '*anzar*' la pluie. '*timzunrin*' dans un plus haut degré renvoient comme '*tiguniwin*' à des signes, des symboles, des allégories et en appellent aux subtilités de la langue mais sans utilisation de la versification . Sur le plan de la formulation, elles leur sont identiques car elles utilisent la perlocution :

*zenzrx -ašt-tin...*C'est la première confrontation d'un amazigh avec les jeux rhétoriques de sa langue dont il s'imprègne étant encore très jeune car, il était de tradition chez les imazighens, par manque de moyens de loisirs, par la force de l'isolement, par absence de sédentarisme, de s'amuser à cultiver cet art des énigmes rhétoriques chaque fois que l'occasion s'y prête.

### **3- timnađin ou joutes oratoires**

Définir *timnađin* c'est mettre l'accent sur un genre poétique spécifique à la culture tamazighte. Cette tradition orale est la manifestation d'un large processus de construction et d'affirmation d'une identité culturelle variée et distincte. C'est une forme lyrique chantée dans le cadre de la danse de l'ahidous entre les inššaden ou dans une fête de mariage entre la famille du mari et celle de la mariée. Elle a acquis une certaine notoriété dans le monde des imažighens et rares sont les occasions d'ahidous où il n'a pas lieu (souvent quand les inssaden ne sont pas de la partie).

*timnađin* se manifeste sous forme de joutes oratoires, comme faisaient les bardes, poètes celtes ou les poètes arabes anté-islamiques de la péninsule arabique. On présente des séries en distiques ou plutôt des vers à deux hémistiches où un certain dialogue poétique se crée entre les poètes et accompagne l'harmonie d'Ahidous. Chaque *anššad* ou plutôt le duo d'*inššaden* essaie de présenter à sa manière, sa vision du monde. Il faudra défendre sa tribu, ses traditions, son honneur, etc. contre les attaques acerbes venues du camp adverse car '*timnađin*' vient du mot au singulier de '*tamnađt*' voulant dire littéralement la 'moitié' mais surtout l'autre côté en utilisant l'expression '*tamnađt-in*' renvoyant à l'Autre. Cette désignation comme il se conçoit dans la manifestation poétique est un trope qui en catégorisant cette forme poétique, restitue également une multitude de référents dans le monde figuratif extérieur au système de la langue. Dans ce sens '*tamnađt*' ne peut renvoyer qu'à l'autre côté, à l'autre dans le sens manichéen du terme, dans sa conceptualisation dualiste du bien et du mal.

Chaque poète prend la défense de son 'côté' sa '*tamnađt*' pour réponse au poète adverse. C'est une rivalité poétique faite d'émulation qu'attise la manifestation festive d'ahidous, les encouragements et les sollicitations du public qui apprécie et juge les propos de chaque *anššad* et auquel (le public) revient la sentence.

#### **4- L'ahllel**

Ce sont des izlan ressemblant à des litanies ou à des comptines car ce chant est une mélodie à caractère religieux provenant d'ailleurs de l'étymologie arabe «*tahalil*» c'est-à-dire des chants où est évoqué «Allah» Dieu :

*Allah Allah Allah moulana !*

*Allah est notre Seigneur !*

C'est un chant à caractère solennel et pudique imparti aux femmes comme aux hommes. Il relève du sérieux qui l'autorise sans restriction temporelle ni spatiale et sans atteinte à n'importe quel auditoire sans occasion spécifique. Ainsi une femme berçant un bébé, devant son métier à tisser, moulant à la main des grains, peut l'exécuter à son aise. Un homme aussi occupé par une besogne telle la foulaison, la tonte des moutons, la moisson... peut y avoir recours pour apaiser sa peine.

Il est fait d'invocations et d'imploration à Dieu, au Prophète Mohamed et aux saints célèbres. Ces chants peuvent aussi être des chants tristes rappelant les luttes des tribus, évoquant un défunt personnage.

#### **5- aedded**

C'est un chant réservé exclusivement aux femmes. Il a lieu, par son caractère macabre, à l'occasion d'un décès.

A la maison du défunt ou au cimetière lors des funérailles, les femmes s'organisent impromptu dans un cercle ressemblant à celui d'ahidus » et qui s'appelle « *ayjdur* » dont le terme désigne aussi l'action qui s'en suit, c'est-à-dire l'action de se lacérer le visage.

Sur une cadence rythmée par le refrain « *hgiyy iwa hgiyy* », les actrices de ce spectacle se lacèrent le visage avec leurs ongles jusqu'à l'écoulement du sang et improvisent des vers qu'elles lancent à la mémoire du défunt et dans lesquels elles évoquent ses qualités de bravoure, de générosité, de fierté, etc.

Ce spectacle morbide organisé à l'occasion de la disparition d'une grande personnalité du groupe ou d'un événement tragique ayant un malheureux impact sur la tribu ou le douar est animé par des vraies spécialistes appelées par l'occasion, *tieddadin*.

Mais il est à signaler que ce chant et ses pratiques considérées comme une hérésie a presque disparu et n'est plus, de nos jours, pratiqué que dans de très rares occasions.

## **6 - Chants rituels**

Dans les chants rituels, comme nous l'avons déjà souligné, les paroles, c'est-à-dire les vers ou les *izlan*, sont statiques et reflètent ce caractère presque sacré du rituel qu'ils accompagnent dans son accomplissement. On tient alors à les transmettre de génération en génération en tant qu'héritage fixant certaines affinités où doivent se reconnaître et se retrouver les membres d'un même groupe. Ils sont, dans cette optique, le fruit de la mémoire et le symbole de l'harmonie sociale qui doit sévir pour la continuité et la pérennité d'une entité.

## **V- LA COMPOSITION POETIQUE DE DEUX FORMES TOUT A FAIT AMBIGUES : TAMDYAZT ET TAYFFART**

1- Dans sa composition, *tamdyazt* est constituée d'une suite de vers (ensemble d'*izlan*). C'est un long poème composé de plusieurs strophes qui, chacune, développe un item parmi tant d'autres qui constituent l'ensemble thématique dont traite le poème.

C'est un récital fin prêt préparé d'avance et qui est l'œuvre d'un *amdyaz*, celui là même qui a donné l'appellation au genre. Chaque strophe ou partie est ponctuée par la reprise du dernier vers par une sorte de chœur composé d'une ou deux personnes appelées « *irddaden* » (les répétiteurs). Cette reprise permet à l'*amdyaz* de se remémorer la suite du récital qu'il continue aussitôt en reprenant ce même vers pour débiter la strophe suivante ; cette technique assure ainsi une continuité dans l'enchaînement du poème qui évolue en développant un ou plusieurs thèmes.

Cependant, quelque soit son thème, son public ou sa finalité, *tamdyazt* doit débiter par un prélude invoquant Dieu, le Prophète Mohamed, un ou plusieurs saints connus. Vient ensuite le thème qui peut être apologétique, dithyrambique, satirique ou réquisitoire...

Dans ce genre, deux critères de base sont à retenir :

- a - sa longueur : il n'est point considéré comme *tamdyazt* qu'un long poème divisé en strophes;
- b - son effet immédiat sur l'auditoire qui doit y trouver des sensations fortes procurées à la fois par la qualité de la langue, le doigté dans la composition et dans l'exécution. Vient ensuite l'importance du thème abordé qui doit émouvoir s'il est épique, faire rêver s'il est satirique, etc. Et tout, cela doit être entrepris sans que l'*amdyaz* ne faille dans son entreprise aux règles de la convenance tant sur le plan pudique, rhétorique que sur le plan pragmatique.

2- *tayffart* s'apparente à *tamdyazt* dans sa longueur et son unité thématique mais en diffère par sa composition et son procédé d'exécution. En effet, *tayffart* est un long poème qui se compose d'une suite de vers à deux hémistiches ou distiques. Ces deux hémistiches forment un tout grammatical et sémantique, c'est-à-dire qu'ils jouissent d'une autonomie sémantique et grammaticale tout en participant à l'édification du thème général que traite le poème.

*tayffart* est l'œuvre d'un *amdyaz*, elle aussi, et se récite ou s'exécute durant un auditoire mais ne nécessite pas les reprises et les pauses que nécessite *tamadyazt*. Elle est débitée dans son ensemble par une seule personne un *amdyaz* créateur versificateur ou, comme on l'a vu, un simple mémorisateur et récitateur.

En tant que composition poétique toute particulière par leur nature de longs poèmes développant et composant dans le sens complexe de la création poétique des thèmes divers, ces deux formes ont un statut particulier dans la formation générique du fonds poétique amazigh.

'*tayffart*', dans son sens littéral de « chaîne » ou de celui de *tfra* c'est-à-dire *tjra* de « c'est arrivé », évolue en fait sur deux registres :

Dans le sens de « chaîne » on peut la considérer comme un enchaînement des événements auxquels d'ailleurs renvoie le sens de « ce qui est arrivé » et cette chaîne donc, en tant que ballade événementielle, plonge dans le passé pour retracer les événements, ceux de la tribu, de la confédération et les dépasse même pour aller chercher les événements dans l'histoire des prophètes, de leurs apôtres, d'anciens rois, des tyrans, des bons,....

*tamdyazt*, dans cette analyse, renvoyant au nom de *l'amyaz* qui compose ses *tiyfrin* ne peut être que ce qui couvre cette création de poèmes longs dans sa totalité bien qu'on ait toujours tendance à distinguer les deux genres par l'approche que nous en avons faite. Mais de l'avis de tous les inššaden que nous avons consultés, dans la perspective de tirer au clair cette ambiguïté, il n'y a nulle équivoque, quant à la ressemblance, la similitude, voire la confusion des deux types et à leur renvoi à une même réalité à savoir *tiwent*, le tissage et la «nouaison» de la parole.

Toutefois, nous avons constaté à la lumière de tout le corpus étudié, que *tamdyazt* peut être d'ordre pédagogique par sa capacité de pouvoir être une parole perlocutoire adressée directement et sans équivoque à l'auditeur, tandis que *tayffart*, même si elle peut jouer ce rôle, ne fait que se contenter de relater une quelconque histoire, un quelconque événement en les présentant tels qu'ils ont bien lieu dans un contexte donné.

## CONCLUSION

La production poétique de tamazighte, étant orale, foisonne grâce à des remodelages et à des remaniements incessants. Dans ce foisonnement les frontières entre les genres s'estampent. Ainsi pouvons-nous remarquer aujourd'hui que le passage d'une forme à une autre, d'un registre à un autre et d'une couleur à une autre, ne pose aucun problème, dans la mesure où l'auditoire admet de plus en plus cette situation et adhère joyeusement à ces changements qui empruntent d'autres formes et d'autres couleurs, étrangères au schéma habituel du répertoire poétique culturel du terroir.

Au-delà même des glissements thématiques, il est aujourd'hui facile de remarquer que certaines formes telles que *tamdyazt*, *lmayt* ou les joutes oratoires... changent de procédé, de lieu, de contexte,... Trois constatations peuvent illustrer cette évolution :

- 1- *tamdyazt*, autrefois réservée à *l'amyaz* et son chœur, récitée sans musique, est prise en charge aujourd'hui dans le circuit des musiques des groupes par des chanteurs vedettes (M. Rwicha par exemple) .
- 2- *lmayt*, autrefois oeuvre de solitaire sans accompagnement musical, sans situation festive donnée, sert aujourd'hui de prélude à ces mêmes chanteurs vedettes dans leurs concerts. Ainsi l'on ne s'étonne plus d'entendre une *tamawayt*, accompagnée d'un instrument en ouverture de chant .

3- Récemment, on a pu constater que dans certaines « *timdyazin* », on rencontre certaines longues joutes oratoires entre hommes et femmes ou tout simplement entre deux *inššaden* (cassette audio enregistrée par Mellaliphone en 2000).

#### NOTES

- 1- T. Todorov, «Littérature et signification», Paris 1967.
- 2- H. Jouad, «Mètres et rythmes de la poésie orale en berbère marocain : la composante métrique», *Cahiers de poétique comparée* n°2, INALCO, pp.103-127.
- 3- Lortat-Jacob, «Musique et fêtes» dans *langues et littératures*, 2, Rabat 1982 pp.217-220.
- 4- G. Bachelard, «La poétique de l'espace», 1957.
- 5- Aristote, *La poétique*, traduction de Roselyne Dupond Roc et Jean Lallot, Ed. Seuil.



## LA TYPOLOGIE POÉTIQUE AMAZIGHE ENTRE TEXTE ET CHANT

Aziz KICH  
*IRCAM, Rabat*

Nous partirons de certains constats et évoquerons quelques types poétiques traditionnels peu connus, pour montrer que les dénominations que nous utilisons ne sont pas aussi claires et précises qu'elles en ont l'air.

Le premier constat concerne la difficulté de distinguer, dans la tradition orale, les différences définitoires pertinentes qui relèvent du texte proprement dit et celles qui sont seulement le fait du chant, des variations de la déclamation et de la voix.

La voix permettant soit de combler des vides en allongeant certaines syllabes et/ou en ajoutant des vocatifs ou des vocalises (vides de sens), soit d'accélérer le rythme en contractant d'autres, le décompte syllabique n'est pas toujours aisé à établir avec rigueur, pour l'utiliser comme critère de différenciation des types, surtout si l'on n'a pas des traces de la performance orale du texte en question.

La deuxième difficulté provient du fait que, ayant eux-mêmes une connaissance intuitive de leur art et non pas toujours la distance suffisante pour une abstraction nécessaire à une approche métalinguistique du processus de création, les producteurs de l'oralité définissent souvent telle notion par des termes avec lesquels on cherche justement à la différencier.

Par ailleurs, la beauté du chant, de la mélodie, habille bien parfois des paroles qui, réduites à leur stricte dimension textuelle, peuvent se révéler peu ou pas du tout poétiques. Le type en question rentre alors plus dans la catégorie de la prose chantée que dans la typologie poétique.

Un autre problème relève du caractère ethnologique des dénominations utilisées respectivement par les uns et les autres pour parler surtout des chants et des danses qui ne sont pas les leurs. Liées aux circonstances (mariage, circoncision, baptême, etc.) et donc aux modes respectifs de les célébrer par les communautés concernées, ces dénominations, qui ne relèvent pas de la structure textuelle, correspondent plus aux chants et ne sont pas d'une grande utilité dans une typologie poétique proprement dite.

Ces constats nous semblent pouvoir être faits un peu partout. En tout cas, les types que nous nous contenterons de soulever ici nous serviront de champ d'expérimentation. La poésie en question provient du Sud-est du Maroc Central, de chez ceux qu'on appelle communément « *Ayt usammr* » (les gens de l'adret).

Ici, on distingue d'abord, pour ne parler que de quelques grands ensembles, *izlan d uḥidus n ayt eṭṭa*, *izlan d uḥidus n ayt mṛyad*, *izlan d uḥidus n iqbliyn*, *dderdba n ismxan*.

Si les deux premiers groupes partagent un certain nombre de « performances » et ont beaucoup de points communs, le troisième est nettement spécifié aux différents niveaux du chant, de la danse et du mode d'organisation et d'exécution. Le dernier constitue une entité à part, même si, au niveau de la danse, des ressemblances frappantes le relie à *Ayt Atta*.

De prime abord, il est à noter que le mot « *izlan* » ici correspondrait plus à quelque chose comme « compositions poétiques » qu'à « vers », « distique » ou couplet qu'on utilise souvent pour le traduire. *Aḥidus* est la manière de chanter et de danser un bon nombre de ces compositions.

En effet, nous pouvons nous rendre facilement compte que la dénomination générale de « *izlan* » cache toute une gamme de types dont beaucoup sont nettement différenciables les uns par rapport aux autres.

Dans ce qu'on regroupe généralement sous la dénomination générique de *izlan* chez *Ayt Atta*, par exemple, on distingue au moins les grands genres suivants : *tagzzumt*, *taguri*, *tazhzakiyt* et *timnaḍin*.

### 1) *tagzzumt*

C'est l'équivalent de *tamdyazt* chez *Ayt Atta*. C'est un texte "sérieux", plus ou moins long, dans lequel le poète traite un ou plusieurs sujets, dresse un bilan de l'actualité, de la situation socio-historique de sa communauté et/ou donne son point de vue sur un sujet donné. Apanage des grands poètes, *tagzzumt* trouve sa place dans toutes les grandes cérémonies, dont elle marque réellement le commencement. Contrairement à *tamdyazt*, qui, elle, en est largement indépendante, *tagzzumt* est, de par son nom même, étroitement liée à la performance de *taguri* (voir ci-après ce qui est dit à ce propos). Le verbe *gzm*, qui en constitue le radical, signifie littéralement «couper», «hacher», «tailler». «Tailler la parole» comme on taille une pierre précieuse, l'utiliser pour « couper » le chant et la danse comme on coupe le vin par quelque chose de consistant (et ainsi permettre aux acteurs concernés de se reposer), y «hacher» les vices individuels et collectifs, telles sont les fonctions essentielles assignées à *tagzzumt* et que véhicule même son sens lexicographique.

L'invocation initiale, par laquelle elle commence toujours, lui vaut aussi d'être parfois désignée par le nom de *baybi*, voire « a mi ha ya ha ya wa ». Le premier mot renverrait à une déité païenne qui aurait eu rapport à la poésie ; la deuxième séquence constituerait un mélange sans signification précise de vocatifs et de vocalises dont le but le plus évident est de marquer le moule rythmico-métrique de la composition.

*a ha yi wa, ma yi ha ya wa*  
*lfal-nnm, a tislit, ad ig am iy<sup>w</sup>ran*  
*n tamimt: xs ul n uldjig as-ulin!*  
*lfal-nnk, a isli, ad ig elaxir;*  
*imun-ak-d d lman d rrbh, ad ak<sup>w</sup> ilin!*  
*lfal-nnk, a mayd issflidn zari,*  
*ad ak-ig waḏu-nnk aldjig n tara,*  
*nγwin nnwaḡ, ig-as lluz amalu!*

...

A ha yi wa ma yi ha ya wa!

...

*iwaliwn n tutmin ezizn γuri;*  
*dinna kkant a(d) t-ikkγ, awd jahnama:*  
*mk da kmmdnt, adj-i nkk ad rrumuγ!*

*A ha yi wa ma yi ha ya wa!*  
*a wa da tnaḏaḡ, a ḡbbi, ddunit*  
*is tga am tmḡaḡt: idḡ wazzar; tasusmt,*  
*a tuγmas, ar ḏmmεγ, a ddunit,*  
*a(d) k wnt-i(d)-namz; a ayd i-tsubmt aḏu!*  
*ad aγ-ig ḡbbi lxir digun,*  
*a islli ur iwirn: mk dik gryaḏaḡ,*  
*ad is i ur iddu, ifḡj digi ku yan!*

...

A ha yi wa ma yi ha ya wa!

Que ton augure, ô mariée, soit comme des rayons  
 De miel : d'essences de fleurs uniquement composés !  
 Que ton augure soit fait de biens, ô marié ;  
 Qu'il amène pour toi paix et prospérité !  
 Que votre augure, vous tous qui m'écoutez,  
 Fasse de votre sort une fleur de souchet

Ou celle du giroflier, qui est à l'ombre d'un amandier !

A ha yi wa ma yi ha ya wa!

...

Les paroles des femmes à mon cœur sont chères;

Partout où celles-ci iront j'irai, même en enfer :

Si elles doivent brûler, laisse, que je sois, moi, calciné !

A ha yi wa ma yi ha ya wa!

Je constate, ô Seigneur, que cette vie

Est comme une vieille femme : les cheveux sont tombés ;

Chutes [à terre] vous êtes, ô dents ; et je prétends, vie d'ici-bas,

Te tenir ; que de peines tu m'as données !

Puisse Dieu me protéger de toi,

O pierre instable : si sur toi je pose le pied,

Que tu ne m'entraînes pas dans ta chute et me donnes en spectacle à tout le monde !

...

## 2) “taguri”, dite aussi “isy” ou “aḥray” et “assudu”

Au niveau lexicologique d'abord, ces vocables renvoient chacun à une des performances inhérentes à ce genre de composition. *taguri* est le nom d'action du verbe *gr*, qui signifie littéralement « mettre », « jeter ». Le poète met sa poésie et son art au service de la communauté comme on prête main forte dans l'accomplissement d'une tâche collective. Il « jette sa parole » aussi parmi celles d'autres poètes éventuellement coprésents comme on jetterait les dés : si l'inspiration lui est favorable et que son verbe est bien « taillé », le public appréciera et lui reconnaîtra de la valeur. L'action de *isy*, « reprise » (du verbe *asi*, « prendre»), renvoie, elle, au rôle joué par les autres acteurs, qui reprennent en chœur et en dansant la séquence « lancée » par le poète. *aḥray* (ou *assudu*) évoque l'action de mener (ou de conduire) le chant et la danse.

Quel que soit le nom qui lui est donné, *taguri* est une composition poétique, faite d'un seul bloc, par laquelle le poète auteur de *tagzzumt* « coupe » et ponctue son texte en en marquant les moments forts. Composée autour de la même thématique que *tagzzumt*, *taguri* est reprise, sur un rythme lent, alternativement par les deux groupes de danseurs chanteurs que forment respectivement les femmes et les hommes. Pendant ce moment, le compositeur reprend son souffle et réfléchit à un autre poème.

Exemples (voir corpus d'Alggʷay)

### 3) *tazhakiyt*

De facture nettement plus légère que *taguri* et de rythme plus rapide, elle est surtout l'apanage des plus jeunes. Il arrive même qu'elle soit exécutée exclusivement par des célibataires. Le thème dominant dans les séquences chantées de *tazhakiyt* est celui de l'amour. Souvent composés sur le modèle du vers unique, dont le début est repris à la fin sous forme cyclique, les *izlan* de *tazhakiyt* connaissent cependant des structures multiples, plus complexes : ils peuvent se présenter sous la forme de distiques ou de couplets dans lesquels vient s'intercaler un refrain, etc.

### 4) *timnaḍin*

*timnaḍin* constituent, à ma connaissance, le seul genre poétique au Maroc Central à être toujours entamé par des vocalises qui en déterminent le moule métrico-rhythmique :

*wa lay la la da lay la la*

*wa lay la la da lay la lu*

Signifiant littéralement « côté », « rive », qui suppose l'existence d'une autre en vis-à-vis, *tamnaḍt* semble destinée à être le canal par excellence des joutes entre poètes, hommes et femmes.

Du point de vue structurel, *tamnaḍt* présente la caractéristique suivante de s'adapter au schéma du vers constitué de deux hémistiches et non à celui du couplet, qui est la structure du reste des *izlan* en tamazighte. Nous avons vu que *taguri* était formée d'un seul bloc chanté d'une seule traite : peut-être s'agit-il là d'un trait distinctif de la composition des *izlan* chez Ayt Atta.

Au niveau thématique, *timnaḍin* abordent tous les sujets, mais c'est avec le thème de l'émigration qu'elles ont acquis une grande diffusion et qu'elles sont particulièrement consacrées.

Illustration :

*unna iran iḥib i asmun inaw :*

*mqqar d ikka ssudan iḥla ḡuri*

Que celui qui veut médire de mon amant le fasse :  
même s'il provient du Soudan, il m'est cher

*a tabrat a mmer giḡ am kmmin  
ad uḍuy g lbaliza, dduḡ s unna riḡ !*

Que ne puisse-je être comme toi, missive :  
être pliée dans une valise et parvenir à mon bien-aimé !

*a w' issn, a tinglit, is tetamt  
i wulawn midd aha winw a(d) tufit.*

Dites-moi, Noircœur, abondez-vous dans tous les cœurs  
ou vous ne trouvez jamais que le mien pour demeure?

*lfqiēt a s ittḡga yan leriḡ :  
aynna t wala ibrin a xf isawal.*

Du commun des hommes la souffrance fait un savant ;  
c'est ce qui le meurtrit qu'il traduit en paroles.

*nnan d nnan ayd ay isfutan  
tawngimt iwa iḡru ay ka i wul.*

Les commérages et les on-dit m'ont détruit  
mon cœur et ont brisé mon esprit.

*kmmin, a fḡanṣa, tiḡrgit aḡ tamut :  
unna nn iddan iḡḡ d i wayḡ a nn iddu.*

Toi, France, c'est de la sorcière que tu tiens :  
quiconque vient à toi, vers toi attire les autres.

Si les genres que nous venons de voir sont pratiqués aussi par Ayt Merghad, la paternité en est souvent attribuée à Ayt Atta. Mais *taguri* chez les uns se distingue nettement de celle des autres, aussi bien au niveau de la composition qu'à celui du chant et de la danse. Chez Ayt Merghad, elle est toujours de structure binaire et connaît une grande variation, sans rapport nécessaire avec une *tamdyazt* éventuellement déclamée lors d'une séance de *l'aḡidus*. Généralement composé dans le cadre d'une joute oratoire, l'*izli* chez Ayt Merghad se présente sous forme d'un couplet dont le deuxième vers constitue presque toujours le répondant du premier.

D'autres genres, à savoir *tiḡjibin*, *wa rru !*, *aznzi* et *abayur*, pour ne citer que ces quatre, for importants, sont des types communs aux Ayt Atta et Ayt Merghad. Les trois derniers sont strictement féminins. Liés au rituel du mariage, ils sont peu

productifs : le même texte est repris et transmis de génération en génération, de mères à filles.

### 5) *wa rru* !

« *wa rru* ! », ou « *hirru* » selon d'autres prononciations, se chante lors de la cérémonie d'application du henné aux mains et aux pieds des nouveaux mariés. C'est l'apanage des femmes, qui se partagent en deux groupes pour se répondre et se relayer dans le chant. A travers cette poésie, elles mettent surtout en relief l'importance de la cérémonie et en louent la valeur. Elles font aussi des souhaits et des prières pour le bonheur des nouveaux mariés.

Extrait :

*wa rru, wa rru, a wayd  
a wayd, a elaxir, zar i !*

...

*sirs aderbal, ay leħrir !  
ixellef utbir timelsa,  
timelsa nna igan timelsa.  
a isli, a bu taemamin,  
a bu tkurbyin tiwṛayin !  
ur irḍi ad ittakl akal.  
anniy yat terg<sup>a</sup> tuwy iḡir  
ad tessew aḡeddu nnek, a ḥenna;  
ad tessew aḡeddu nnek, a ṛṛiḥan;  
ad tesswa ddewali n waḍil  
ad isilw i uzrur ar akal.  
ulin ifergan s afella;  
ulin awd winu s ṛebbi;  
ulin awd winnek, a memmi.*

Renforce-toi ! Sois plus forte encore  
Et encore, pour moi, prospérité !

...

Dépose la guenille, revêts-toi de soie !  
Le pigeon a changé d'habits,  
[Il a pris] des habits qui sont de vrais habits.  
Nouveau marié, homme aux turbans,  
Homme aux petites babouches jaunes !

Il ne daigne pas marcher sur le sol.  
 J'ai vu une rigole à travers la pente aménagée  
 Pour arroser ta tige, ô henné ;  
 Pour arroser ta tige, ô myrthe ;  
 Pour qu'elle arrose toujours les plants de vigne,  
 Afin que leurs grappes pendent jusqu'à terre.  
 Les protections se hissent haut dans le ciel ;  
 Les miennes aussi sont montées vers le Seigneur ;  
 Les tiennes aussi, mon fils, se sont élevées.

Les deux premiers vers permettent de dire que « wa rru ! », nom communément donné à ce chant à cause de son ouverture, est composé du vocatif « (w)a » et du verbe « rru » (impératif, 2ème personne du singulier), qui signifie « ajouter », « doubler », « renforcer ». Il serait à l'origine « herru! », c'est-à-dire « sois fort au travail ! », d'où le nom d'agent « imhrri », qui se dit de quelqu'un qui est capable, efficace au travail. Le nom de « hirru » par lequel les Ait Sedrat, par exemple, désignent ce même chant est ainsi plus proche de la racine verbale.

## 6) aznzi

Le lendemain de la nuit des noces, les femmes chantent, à l'aube, ce poème, que l'on peut traduire par « Chant matinal ».

Extrait

...

*iffu lḥal, ur iffu, sll i udida n iysan!*  
*aεri-nnk a mayd ignan, ikkummc ard iffu lḥal!*  
*a urti n ugllid, a bu-ugadir iēlan,*  
*a(d) nsuggr gr lalwaḥ is ur digun amlal.*  
*a tafruxt n wurti n ugllid, a tislit,*  
*iwray digm zzeḥḥan, twray digi tayri.*

...

*a ḥbbi, a tarbat-inaw, mayd am-ir<sup>(1)</sup> wul?*  
*- aεrrim amḥyan, a mma-nw, ayd ay-ir' wul.*

(1) - La suppression de la voyelle finale dans « ira » (verbe « r »: vouloir, désirer) n'est pas seulement imposée par le moule métrique ; elle a un rôle esthétique : cela fait plus léger, plus « coquet ».

A peine fait-il jour : entends le bruit des chevaux,  
 Bienheureux celui qui dort, recroquevillé jusqu'au petit matin !  
 Verger du roi, à la muraille bien haute,  
 Que je voie à travers les interstices de tes murs si tu n'abrites pas une gazelle !  
 Du verger du roi, tu es le palmier dattier, ô mariée ;  
 Le safran sur toi a jauni, en moi l'amour a mûri.

...

Par Dieu, ma fille à moi, que veut le cœur pour toi ?  
 - « C'est un homme bien jeune, maman, que désire le cœur en moi ».

### 7) abayur

C'est un chant à travers lequel la maman de la nouvelle mariée donne des conseils à sa fille, exhorte le gendre à observer une certaine ligne de conduite vis-à-vis de son épouse et recommande sa fille auprès de ses nouvelles voisines. Cette tradition, que se transmettent des générations depuis des temps immémoriaux, est encore en vigueur de nos jours.

*mk ak ɣɣiy, a abayur,  
 tsidmerd aney, tinid i: "neam!"  
 nniɣ ak, nniɣ ak, a abayur,  
 ad i ur i tt tekkat i ula tergemd i tt  
 i mk ur ak teɣjib, tuɣul i d illi nu,  
 tgim as d asmun ard i d tgulu!  
 i mk ur ak teɣjib, tzaydem as d idukan!*

*talliy d issgmiɣ, teddu tezri i...  
 a tamɥcact inu, a tanagamt inu  
 a tamɥcact inu, a tanezdamt inu!*

*leaɣ nnk<sup>w</sup>nt illi nu, a timazduyin  
 ad i ur tnum tigemmi ddey a tann;*

...

*ad i ur tnum "pappa n ugunun";  
 ad i ur tnum "bbi, ger s imi!"*

...

*mk ak ɣɣiy, a abayur,  
 tsidmerd any, tinid i neam!*

Si je t'appelle, ô Abaghour,  
 Réponds-moi, dis-moi : « Oui ! »  
 Je te dis et te le redis, Abaghour,  
 Ne me la frappe pas et ne me l'insulte pas :  
 Si elle ne te plaît pas, qu'elle revienne ici, c'est ma fille à moi ;  
 Et, jusque chez-moi, accompagne-la !<sup>(1)</sup>  
 Si elle ne te plaît pas, donne-lui des sandales supplémentaires !  
 C'est ma fille que j'ai élevée et qui, en partant, m'a laissée...  
 Ô toi, qui te chargeais pour moi de couper de l'herbe et d'apporter de l'eau ;  
 Ô toi, qui te chargeais pour moi de couper de l'herbe et de ramasser du bois !  
 Mettez-la sous votre protection, ô voisines :  
 Qu'elle ne contracte pas l'habitude de visiter maison après maison ;  
 ...  
 Qu'elle ne soit pas habituée au « pain du capuchon » ;  
 Qu'elle n'ait pas l'habitude de « couper et mettre dans la bouche » ;  
 ...  
 Si je t'appelle, ô Abaghour,  
 Réponds-moi, dis-moi : « Oui ! »

### 8) ti3jjibin

Si *tiëjjibin* se composent et se chantent surtout lors des mariages, leur usage est fréquent aussi dans d'autres cérémonies (baptême, circoncision, etc.). Comme tout autre *izli*, *tiëjjibin* (pluriel de *taëjjibt*, somme toute peu usitée) se composent de deux vers courts qui se répondent. De facture légère et gaie, elles ne dépassent guère généralement sept à huit syllabes. Chantées presque exclusivement par les jeunes, elles traitent de l'amour, de la joie de vivre et, moins fréquemment, de la satire sociale.

*winw, awi-d, a wa!*  
*mi mk ittgga ka ad isafr...*  
*awi-d, a wa!*

*winw, awi-d, a wa,*  
*izri-d ul ad ickka digs*  
*awi-d, a wa...?*

Toi, qui es mien, apporte-[le moi]!

---

(1) - Ou " fais-la accompagner "

Comment quelqu'un peut-il voyager...  
Apporte-le moi, te dis-je !

Toi qui es mien, apporte-[le moi]!  
Et laisser son cœur aux doutes exposé ?  
Apporte-le moi, te dis-je!

*uhny-as i lhwa adday d-iddu,  
giy tin uḥclaf n taḍratin.*

L'amour m'emporte facilement, chaque fois qu'il s'amène ;  
[Pour lui], je suis comme l'épluchure [desséchée] du maïs.

*iga lhwa anzaḥ,  
ikka timizar kull.*

L'amour est comme la pluie,  
Elle est tombée sur tous les pays.

*iga lhwa am wafa,  
mani unna g ur yaḥ?*

Comme le feu l'amour est;  
Qui n'en est pas incendié ?

*iga usmun zzawit,  
eddan-as imddukkal.*

Mon compagnon est une confrérie :  
Nombreux sont ses amis.

*mqqar giy zzawit,  
unna riḥ ayd walu.*

Même si je suis une confrérie,  
Celui que j'aime y manque.

*a waynḥubba-nw, a iḡman n igidu, a wa:  
wa da ikkat unzaḥ, ixṣṛ uynna giy, a wa.*

Mon bien-aimé, vois-tu, des châteaux de sable tu es;  
Quand la pluie tombe, vois-tu, s'écroule ce que j'ai fondé.

*a wa, giy tillzdit, awin-i-d waman;  
a ig usmun aEwwam, ur i-d-yusi!*

Vois-tu, je suis une touffe de laine par les eaux emportée ;  
Mon bien-aimé est bon nageur, mais ne m'en a pas sauvée

*wa da qqary i usmun, inem-i-d eari;  
wa, a ayt iyr̄m, is illa midd walu-t?*

Vois-tu, j'appelle le bien-aimé et c'est la montagne qui me répond :  
Habitants du village, dites, est-ce qu'il y est ou non ?

*adday tssafyd, a tizizwa,  
a ayd bnadm ead ira-km!*

Quand, à l'extérieur, vous essaimez, abeilles,  
Que de personnes alors vous désirent !

*ig izddig uybalu,  
a aEccaq, agm aman!*

Quand la source est limpide,  
Homme fin, puise de l'eau !

# **APPROCHE ETHNOMUSICOLOGIQUE DE LA POESIE CHANTEE BERBERE :**

## **QUELQUES ELEMENTS DE REFLEXION**

Miriam ROVSING OLSEN  
UNIVERSITE PARIS X-  
NANTERRE

La poésie berbère rurale a fait l'objet de recherches depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle avec une intensification certaine depuis quelques décennies. Souvent rassemblée sous forme de recueils autour d'un ou plusieurs genres définis par un nom vernaculaire, l'effort pour élaborer des typologies fiables se heurte à des caractérisations insuffisantes. Or, pour y répondre de manière satisfaisante, il paraît indispensable de questionner les méthodes d'investigation. Comment ne pas s'interroger sur les fondements d'une typologie alors que les genres de ces poésies bien souvent ne sont pas situés dans leur contexte précis de collecte et que les musiques qui les véhiculent sont oubliées? En effet, la coexistence de la musique et de la poésie n'a été prise en compte que très récemment dans la recherche<sup>(1)</sup> : le cloisonnement entre disciplines littéraire et linguistique, d'une part, musicologique de l'autre, n'a fait que renforcer ou perpétuer des habitudes bien installées: les uns délaissant la musique pour la seule composante du texte (même dans des publications censées porter sur des chants), les autres ne retenant, dans le chant, que la mélodie vocale, ou bien, dans le chant dansé avec tambours, que musique instrumentale. Si les ethnomusicologues tendent depuis deux ou trois décennies à considérer la poésie, il n'en est pas de même pour les chercheurs en littérature orale qui persistent à négliger les implications méthodologiques du fait musical qui s'y attache (mélodie, rythme, techniques vocales, modalités d'exécution, mouvement, gestes, distribution, effectifs, etc.). Ainsi est occultée toute la complexité des œuvres et certains s'autorisent même parfois à porter des jugements de valeur. C'est ainsi que la poésie chantée rurale a pu apparaître comme un art inférieur à la poésie écrite ou à la poésie de groupes modernes urbains vers lesquelles elle se devrait d'évoluer. L'idée que l'écriture puisse au contraire être source d'appauvrissement

---

(1) - Et ne diffère pas en cela des recherches sur d'autres régions. Notons ici deux travaux exemplaires sur le plan méthodologique: Monique Brandily *Un chant du Tibesti (Tchad)* (1976) et, plus récemment, Gilbert Rouget *Un roi africain et sa musique de cour* (1996).

par rapport à une oralité encore mal cernée et insuffisamment mise en valeur, fait pourtant petit à petit son chemin en sciences humaines, défendue même par des spécialistes des littératures de l'antiquité qui, par définition n'ont pas accès à la tradition vivante. (voir Florence Dupont 1998 et 2005 ). Il est vrai que les travaux sur la musique sont, non seulement peu nombreux mais de plus mal exploités. En cela, les études portant sur le domaine berbère ne font pas exception. Le problème épistémologique qui en découle est en tous points parallèle à celui posé par l'anthropologie dans son rapport à la musique (Bernard Lortat-Jacob et Miriam Røvsing Olsen 2004).

Rappelons qu'à l'exception de certaines régions comme le Haut-Atlas central où il existe une poésie récitée autonome (Hassan Jouad 1995), poésie, musique, danse et gestuelle constitue un ensemble cohérent, indissociable de situations ou de périodes bien précises du cycle agricole. Chez les Chleuhs, appréhender la poésie rituelle au cours d'un mariage revient à écouter à des moments précis répartis sur plusieurs jours, des chants échangés entre deux groupes de femmes parfois éloignés, et à observer les gestes et les objets manipulés. Cela implique, pour les fêtes nocturnes d'*aḥwash*, de saisir non seulement les chants en solo des poètes mais aussi les réponses en chœur des femmes, réponses dansées et tambourinées, ainsi que celles de l'auditoire, dans une performance qui, selon l'expression de Paul Zumthor, agit comme un « bruitage » (1983 :82). Cela revient encore à capter la poésie, lorsque, dès l'aube, sur l'aire de dépiquage, deux ou trois hommes, circulant parmi les gerbes d'orge, entament pour plusieurs heures leurs chants de dépiquage en menant les animaux qui leur « répondent ». Notre tâche est de rendre compte le mieux possible de l'ensemble de tels événements dans leur fonctionnement notamment par l'explication des interactions entre les différentes composantes.

Il s'ensuit que, dans de tels fonctionnements de la poésie chantée - qui ne sont pas propres aux Chleuhs, bien entendu - la nomenclature ne se réfère pas à des éléments isolés comme la poésie, mais à l'ensemble des dimensions, poétique, musicale chorégraphique, etc. de la performance, ainsi qu'au monde agricole de ses acteurs. C'est à partir de cette réalité que toute typologie ou nomenclature doit être élaborée et non le contraire.

Pour souligner mon propos, j'ai choisi, tout d'abord, de montrer, à travers quelques exemples, l'apport, sur le plan méthodologique, de la musique pour les typologies de la poésie. L'approche monographique propre aux travaux ethnomusicologiques nous permettra ensuite de pousser plus loin la réflexion sur les typologies, en interrogeant leur pertinence et en définitive leur fondement.

## I.

Les critères retenus pour établir une typologie de la poésie sont symptomatiques des manières de faire de la tradition littéraire écrite, s'inscrivant dans des approches qui ne tiennent compte ni de la musique, ni des classifications locales.

Les efforts fournis pour définir des genres poétiques berbères se heurtent, semble-t-il à des difficultés. Passant en revue un certain nombre de travaux sur la poésie et le conte d'un point de vue littéraire principalement, Paulette Galand-Pernet reprend un certain nombre de critères connus (l'analyse thématique de la poésie, la longueur des strophes - on parle de formes brèves ou longues -, les procédés rhétoriques, la métrique poétique, la circonstance, la terminologie) pour finalement convenir de «l'instabilité du genre», en raison notamment de «glissements thématiques» (lyriques, satiriques, politiques, épiques...) entre genres pourtant distingués par une nomenclature (p.77).

Sans vouloir généraliser, bien entendu, il est clair qu'une connaissance du chant et de ses modalités d'exécution permettent bien souvent d'écarter toute ambiguïté, au point où ils constituent des critères implicites de typologie. À titre illustratif, un exemple simple: deux types de chants qui se suivent dans le rituel de mariage des Ida Ouzddout dans l'Anti-Atlas, au moment du départ de la mariée en cortège vers la maison nuptiale. Ils sont chantés tous deux par deux chœurs de femmes en alternance sur deux mélodies différentes. Le premier est qualifié de *izwirrign*:

*xramt i usli manza ayt mas add awin talgamut*

Appelez le garçon d'honneur, que ses frères apportent la bride

Le second d' *amarg*:

*a sawl a illi s unfrad nnm ad amd imun*

Ma fille, appelle ton cortège pour qu'il s'apprête au départ

Du point de vue littéraire, pas de différence. Or sur le plan du rapport à la musique la différence est de taille: le premier est chanté tel quel sur une mélodie, alors que le deuxième met en évidence un tout autre fonctionnement, puisque le début de la mélodie coïncide avec les dernières syllabes du vers (*ad amd imun*) et se termine sur les syllabes qui précèdent (les mots *s unfrad nnm*), autrement dit, il est chanté ainsi: *ad amd imun a sawl a illi s unfrad nnm*. Par ailleurs, le premier chant est exécuté debout derrière la porte de la maison un nombre de fois codifié et implique des actes et des manipulations d'objets rituels qui soulignent certains mots du vers, au contraire du deuxième qui, lui, est chanté en cortège, un nombre de fois non codifié. (Rovsing Olsen 1984 : 178 et 1997 : 63-65).

Le critère de longueur, fréquemment rencontré dans des études sur la poésie, pose aussi problème. Paulette Galand-Pernet (1998 : 54-55) mentionne l'existence de «formes brèves» composées de deux vers (l'*izli*, par exemple). Mais on peut s'interroger sur ce que l'on entend par « forme brève» s'agissant d'une poésie attachée à la composante musicale.

Je prendrai deux exemples : les *izwirrign* à nouveau et la *tazrrart* recueillis chez les Ida Ouzddout dans l'Anti-Atlas au cours d'un mariage.

En ce qui concerne les *izwirrign*, tout d'abord, on pourrait être tenté sur le plan littéraire de parler de distiques même si, dans certains cas, le texte se limite à un seul vers (*cf.p.00*). Or, la longueur, c'est la mélodie qui la crée. C'est la mélodie qui, en se répétant, inclut chaque fois deux vers. Ces deux vers peuvent être différents et l'un d'eux peut changer d'une exécution à l'autre; mais il peut aussi s'agir d'un même vers répété. Autrement dit, le distique poétique n'a pas d'existence propre. C'est la mélodie qui découpe la série de vers chantés en unités de deux vers. A ce mode de division s'ajoute celui inhérent à la pratique d'alternance entre deux groupes de femmes qui ne coïncide pas forcément avec la mélodie.

Quant à la *tazrrart*, ici aussi, la mélodie répétée englobe deux vers, mais la pratique d'alternance responsoriale par succession, sur des périodes rarement inférieures à une dizaine de minutes, paraît difficilement compatible avec l'idée d'une «forme brève ». Ainsi les deux vers suivants, ne sont que deux parmi une succession.

*Lḥurma n-zzawit g-illa mulay Lḥasan*

Je me mets sous la protection du sanctuaire protégé par Moulay El-Hassan

*Ad iyli lhna taccrifin ar ukan allant*

Je prie pour qu'il y ait de la paix, pour que tarissent les larmes des femmes de haute naissance

Le chœur reprend d'abord la fin du premier vers chanté en entier par la soliste (ici à partir de *x-illa*) ; puis avec la soliste, la dernière moitié de son deuxième vers (ici, à partir de *rifin*), dont la première moitié a été chantée par elle toute seule. Le registre est toujours très aigu et sur un mode étiré (Rovsing Olsen 1984 :194-195) :

Hormis la simplification qu'il y aurait à parler de «forme brève» pour la *tazrrart*, il est clair que dans ce cas comme dans celui qui précède, la distinction du genre ne saurait se faire en considérant la seule poésie. Sauf si l'on reconnaît le caractère partiel des éléments pris en compte et la nécessité de les mettre en parallèle avec les éléments essentiels concernant l'exécution qui est une constitutive fondamentale d'un genre dans le cadre de l'oralité.

## II.

Chez les ethnomusicologues les classifications sont motivées par l'approche monographique portant sur la musique d'un village, d'un groupe tribal ou d'une région donnée. Elles se sont développées autour des concepts de genre et, chez certains, de forme. Mais l'approche théorique de ces classifications est rendue difficile par le fait que chacun suit son point de vue, y appliquant des critères qui, s'ils relèvent du genre pour les uns, relèvent de la forme pour les autres<sup>(1)</sup>. J'en citerai trois, l'un sur les Chleuhs, un deuxième sur les Kabyles et un troisième sur les Touarègues. Tous les trois tiennent compte de la poésie.

Portant sur la musique villageoise du Haut-Atlas central, la classification de Bernard Lortat-Jacob (1980) adopte un critère fonctionnel. Observant les composantes poésie, danse et musique, il distingue trois genres principaux dans ce qu'il appelle le «répertoire poético musical» ayt mgun: les vers rituels chantés; la poésie à chanter; la musique à danser (1980 : 51-55).

Parmi les nombreux traits marquant chacun de ces genres, Lortat-Jacob note tout particulièrement celui se rapportant à la poésie: chantés sans instruments de musique et sans danse, les vers rituels ne font l'objet d'aucune invention poétique ou mélodique, nous dit-il. La poésie à chanter comporte l'improvisation poétique alors que la musique à danser n'accorde qu'une place subordonnée à la poésie. Ces genres englobent chacun des« formes» qui épousent donc les qualités des genres auxquels elles appartiennent et se distinguent, au contraire des genres, par des termes vernaculaires. Les vers rituels chantés comportent une forme, l'*urar* ; la poésie à chanter trois formes: *lmsaq*, *tagzzumt*, *tazrrart 1* ; la musique à danser trois formes : *tamyra*, *tazrrart 2* et *aḥwash*.

Deux observations peuvent être faites sur cette classification. D'une part, elle contribue à séparer en deux genres, des données pourtant indissociables puisque la musique à danser succède toujours à la poésie à chanter. En effet, Lortat-Jacob note qu' «un poème n'est jamais chanté seul, il est toujours suivi d'une danse » (1980: 55); il s'agit donc de deux parties d'un tout. D'autre part, cette classification laisse entendre qu'il n'y a pas de poésie chantée dans la musique à danser<sup>(2)</sup>.

---

(1)- Pour les questions de Conne et de genre en ethnomusicologie, voir Rouget (19.56) et Lortat-Jacob (1992).

(2)- Retenant comme critère du genre le critère fonctionnel plutôt que les critères sociologique ou acoustique. Lortat-Jacob insistera d'ailleurs dans un article ultérieur (sans mentionner explicitement sa classification antérieure de la musique berbère) sur le bien-fondé d'une distinction entre poésie chantée et musique de danse, «visant à spécifier la nature de la communication musicale» (1992 : 15).

Epouser les principes de cette classification dans une autre région comme l'Anti-Atlas reviendrait à distinguer dans l'ensemble appelé *aḥwash* des femmes par exemple, deux formes: le chant en solo masculin, *amarg*, et la partie dansée et chantée par les femmes, *aḥwash*, appartenant respectivement aux deux genres de «poésie à chanter<sup>(1)</sup>» et de «musique à danser» (puisque la perception de la poésie est plus ou moins masquée par les tambours). Or, dans la partie dansée par les femmes, la poésie chantée constitue une réponse au poète soliste et de surcroît, elle est improvisée, elle aussi, par une poétesse qui souffle subrepticement ses vers successifs aux autres femmes. Il en découlerait deux genres différents, qui sont de fait les deux volets d'un dialogue entre un poète et une poétesse, et une réduction de la partie dansée-chantée des femmes qui serait ainsi vidée de toute substance poétique. Les genres et formes définis pour le Haut-Atlas central ne sont donc pas opérationnels pour des musiques, pourtant équivalentes, chantées et dansées dans l'Anti-Atlas.

Mehenna Mahfoufi classe, quant à lui, la musique d'un village kabyle en genres en fonction de huit «circonstances ou occasions sociales» (1991; 2005 :45) (la naissance, le mariage, l'évocation amoureuse, la joute chantée opposant les belles-mères et les brus, le chant d'endormissement (berceuse), la sauteuse (l'amusement du bébé), la mort (veillée funèbre) et la guerre. Il affirme que les genres musicaux, très nombreux et tous nommés, sont soumis à chacune de ces huit circonstances; mais il souligne en conclusion (p.261) qu'un même genre peut être chanté dans des circonstances différentes (les chants d'évocation amoureuse et les joutes féminines se chantent aussi dans les cérémonies de naissance et de mariage; les chants de naissance peuvent être chantés dans les mariages, et les chants de mariage dans les cérémonies de naissance). Autrement dit, les genres musicaux ne seraient pas soumis aux circonstances sociales. Le critère de l'occasion paraît donc ici (comme ailleurs) insuffisant et non pertinent sinon pour déterminer des clivages secondaires. On constate que les termes vernaculaires recouvrent des «genres», les formes relevant, pour Mahfoufi, de l'analyse des structures internes (A, A' ; A, A, A', etc.).

Ces typologies établies, en ce qui concerne les genres, selon des critères fonctionnels ou circonstanciels, illustrent la tendance, constatée aussi ailleurs<sup>(2)</sup>, à «dispenser le matériau relevant, sur le plan musical, de catégories communes»

---

(1) - L' *amarg* est d'ailleurs souvent cité comme un genre dans la littérature berbère.

(2) - Ainsi l'ethnomusicologue Alan Lomax, étudiant deux à trois cent berceuses italiennes affirmait qu'il est difficile de distinguer la berceuse italienne, par son caractère triste et douloureux, d'un autre genre, celui de la plainte funéraire. Autrement dit, les frontières entre ces deux genres distingués à travers le monde, ne sont pas étanches. (1 969 : 927-954).

(Emanuelle Olivier et Hervé Rivière 2001) et à nous éloigner d'une compréhension de la réalité locale<sup>(1)</sup>. La solution serait-elle alors dans des critères exclusivement musicaux, comme le proposent ces deux auteurs qui rejettent également les discours indigènes et les termes vernaculaires, dissociés, selon eux, des questions de catégorisation<sup>(2)</sup>? La nomenclature paraît malgré tout incontournable. C'est le critère retenu par Nadia Mécheri Saada pour le classement en genres de la musique de l'Ahaggar. S'éloignant de sa thèse 56, elle choisit «de réserver le terme 'genre' à tout ensemble de pièces musicales désignées en touareg par un nom propre ou, en l'absence de nom propre (comme l'ancienne poésie chantée), à tout ensemble qui représente dans la conscience des Kel-Ahaggar un tout cohérent et distinct des autres» (1994 : 63). Ainsi, elle distingue la poésie chantée associée à l'*imaad* (désigné par aucune appellation particulière), les chants de mariage *âlṭwen*, la poésie chantée avec tambour tindé, les chants de danse avec tambour *tehîgelt*, et les chants de danse sans tambour *tazefigereht* (ibid. : 64-74)<sup>(3)</sup>. 9 distincte de la position de Lortat Jacob, pour qui la nomenclature locale distingue des formes, mais proche de celle de Mahfoufi qui cependant la met en relation avec l'occasion sociale, les termes vernaculaires désignent-ils pour autant des genres ou des formes? Chacun sait que sur le plan comparatif un terme recouvre des réalités fort différentes d'une

- 
- (1) - D'où nous viennent les typologies en fonction de critères sociologiques ou fonctionnels? L'archivage y est certainement pour quelque chose. Déjà en 1909-10, Abraham et Hombostel incluent, parmi leurs propositions méthodologiques pour la transcription musicale, une vue de l'archivage des collections des Archives de Berlin «une classification p 14 (§ 13). Et en 1931, Constantin Brailoiu établissant une classification du répertoire populaire roumain expliqua qu'il était divisé «en genres [c'est nous qui soulignons] nettement définis, de style et d'usage différents et dont l'exécution est elle-même sévèrement réglée par l'usage» (1931 :4). Les chants ne renvoyant à aucune occasion particulière étaient qualifiés d'autonomes par Brailoiu. S'agissant de la littérature orale, Paulette Galand-Pemet convient, elle aussi, des limites générales et locales du rapport entre dénomination et «genre» (1998 : 59-60).
- (2) - Elle distingue quatre genres définis selon l'utilisation d'une ou deux des composantes vocale, instrumentale ou dansée : 1° une musique exclusivement vocale; 2° une musique exclusivement instrumentale; 3° une musique dansée ; 4° une musique vocale associée à l'instrumental (1986: 67) Proche d'une classification faite par Caroline Card (Tuareg Music and Social Identity, Doctoral Dissertation, Indiana University, Folklore Department, 1982) sur la même région, cette classification a été critiquée par Bernard Lortat-Jacob pour sa propension à prendre comme critère le mode de production du son et non pas «le résultat sonore visé» ; elle contribue ainsi à classer ensemble la berceuse et le chant religieux et à séparer les berceuses avec leurs voix flûtées des airs de flûte qu'elle évoque (1992 : 14).
- (3) - Notons que dans sa classification antérieure, Nadia Mécheri Saada désignait ces quatre genres par des formes, en plus grand nombre mais appartenant, pour ce qui est du *tehîgelt* et de *tazengereht*, au genre de musique dansée, pour ce qui est de la poésie associée à l'*imzad*, *âlṭwen*, et du *tindé*, au genre musique vocale associée à l'instrumental (1986 : 67)

région à une autre (à l'*aḥwash* mentionné plus haut, nous pourrions ajouter la *tazrrart*, l'*ahellil*, l'*izli*, l'*agwal*). Rien que ce constat nous autorise à voir dans ces termes autre chose que les désignations de genres ou de formes dont on chercherait en vain ce qu'ils ont en commun, et à poser le problème de leur interprétation ou traduction.

### III.

Je prendrai comme exemple les chants des Ida Ouzddout et les régions avoisinantes de l'Anti-Atlas. Il existe un certain nombre de termes courants pour désigner différents aspects de la musique, de la poésie et de la danse: *amarg*, *amkhllf*, *tamssust*, *izwirrign*, *tanddamt*, *ladkar*, *tazrrart*. Certains de ces termes ont été traduits parfois en fonction de la spécialité du chercheur, pour cadrer à des théories tantôt littéraire, tantôt musicale ou rituelle. Ainsi, parmi les traductions rencontrées, on trouve les suivantes:

*amarg*: «chant», «poésie», «poésie chantée», «musique en général», «nostalgie», «émotion provoquée par la poésie chantée».

*amkhllf*: «joute longue chantée».

*tamssust* (ou *assus*)<sup>(1)</sup>: «accélération» ; «danse rituelle».

*tazrrart*: «mélodie», «chant rituel court».

Dans les différents cas, la traduction ne tient pas compte du sens littéral de ces termes:

*amarg*: «celui qui casse[des noyaux]»

*amkhllf*: «celui qui entrecroise» ou «qui décale», «qui varie» ou «change», «qui ajuste», «qui remplace», «qui oppose», «qui bourgeonne», «qui donne de jeunes pousses» ou des «rejets»

*tamssust*: «celle qui secoue», qui «fait tomber», «qui gaule».

*tazrrart* : «celle qui fait rendre»

L'étude poussée de l'*aḥwash* des femmes dans toutes ses composantes permet de comprendre que cette explication des tenues ne doit pas être ignorée. Les termes vernaculaires sont globalisants et ils recouvrent non pas des genres mais des *modes d'organisation* des différentes composantes: poésie, mélodie, modalités d'exécution, distribution, pas de danse, mouvement du corps, battement de tambours. Il s'agit de considérer plutôt les principes d'organisation que des formes ou des genres supposés identiques et qui n'ont pas la pertinence attendue au delà d'une localité circonscrite. Ainsi la *tamssust* de l'*aḥwash* de l'Anti-Atlas et l'*assus* de la *taskiwine* du Haut-Atlas occidental qui, à priori sont forts différents, le premier étant une partie chantée et dansée d'une joute poétique dans l'Anti-Atlas,

---

(1) - *tamssust* est la Conne diminutive d'*assus*.

le second une partie d'une musique dite guerrière dansée avec flûtes et instruments à percussion manuels oblongs en forme de gobelet, sont semblables par leurs principes de «secousse» (mouvements d'épaules des danseurs, rythme tambouriné particulier, place finale dans le déroulement, etc).

On note aussi, dans les termes ci-dessus, une connotation agricole. La tradition scientifique occidentale, cloisonnant les pratiques poético-musicales et agricoles, voudrait que l'on ne retienne que ce qui relève à priori de la poésie, de la musique et de la danse. Or, une terminologie plus affinée que celle que nous venons de voir et un examen des différentes composantes et de leur interaction tout au long du déroulement, de l'*aḥwash* de l'Anti-Atlas, par exemple, confrontée à une étude poussée portant sur les principales plantes de la même région, l'orge et le dattier, permet de comprendre que processus de l'*aḥwash* et croissance des plantes doivent être perçus parallèlement (Rovsing Olsen 2004). On est loin ici d'une interprétation sociologique. On privilégie un décryptage qui tient compte de la performance de la musique, de la poésie et de la danse ainsi que du milieu naturel de la population.

#### IV.

C'est donc une autre approche que celle de la typologie qui permet de comprendre ce à quoi renvoie la terminologie. Cela suppose, pour retrouver le geste poétique, de tenir compte de trois principes:

- (1) Cesser de dissocier la poésie de sa performance et de l'environnement naturel qui est le sien.
- (2) Observer l'étymologie des mots et leur explication pertinente; ce qui suppose l'étude poussée locale et la mise en situation de la poésie<sup>(1)</sup>.
- (3) Observer les aspects visuels et sonores de manière complémentaire et s'interroger sur la formation des différents schèmes musicaux, poétiques et chorégraphiques.

Pour conclure, il est clair que la question des typologies est liée à une interrogation sur les méthodes de recherche. Si l'on admet qu'il s'agit d'étudier des objets dont les éléments constitutifs intimement liés relèvent d'approches aussi différentes que texte, musique et danse, il faut accepter l'idée qu'on ne peut les faire entrer dans une typologie globale qu'au prix d'acrobaties qui compromettent irrémédiablement toute rigueur. C'est donc plutôt un changement de perspective qui permettra une meilleure compréhension du fonctionnement de la poésie chantée.

---

(1) - Certains chercheurs comme Paulette Galand-Pernet (1998 : 41) insistent, à juste titre, sur l'importance de l'étymologie. Mais les propositions théoriques nombreuses nous laissent dans l'incertitude. Les recherches étymologiques de termes, dissociées du contexte propre au profit de comparaisons interdialectales (avec les exemples de l'*ahellil* et de l'*izli*) ne peuvent aboutir à des résultats pertinents (cf. p. 52).

## REFERENCES

- Abraham, Otto et E.M. von Hornbostel  
1909-10 "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbande de internationalen Musikgesellschaft* (11), pp.1-25. (Republié pp.1-25, in: Kay Kaufman Shelemay (ed). *Musical Transcription. The Garland Library of Readings in Ethnomusicology* (4), 1990). Traduit par George and Eve List sous le titre "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", *Ethnomusicology* 38 (3): 425-456, 1994.
- Brailoiu, Constantin  
1931 «Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les archives de la société des compositeurs romains », *Revue de Musicologie*, novembre: 1-35. Republié, pp. 539, in: Constantin Brailoiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève: Minkoff Reprint, 1973.
- Brandily, Monique  
1976 «Un chant du Tibesti (Tchad) », *Journal des Africanistes* 46 (1-2) : 127-192.
- Dupont, Florence  
1998 *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*. Paris : La Découverte/Poche (Sciences Humaines et Sociales).1. Edition, 1994.  
2005 *Homère et Dadas. Introduction à une critique anthropologique*, Editions Kimé.
- Galand-Pernet, Paulette  
1998 *Littératures berbères des voix des lettres*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jouad, Hassan  
1995 *Le Calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*. Paris-Louvain: Peeters.
- Lomax, Alan  
1969 « Folk Song Style », *American Anthropologist* 61 : 927-954.
- Lortat-Jacob, Bernard  
1980 *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton/EHESS.  
1992 «La berceuse et l'épopée : questions de genre », *Revue de Musicologie* 78(1) : 525.
- Lortat-Jacob, Bernard et Miriam Roving Olsen  
2004 «Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire», *l'Homme. Revue française d'anthropologie* 171-172: 7-26.

Mahfoufi, Mehenna

1991 *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*, Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre.

2005 *Chants de femmes en Kabylie. Fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press.

Mécheri-Saada, Nadia

1986 *La musique de l'Ahaggar*, Thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre.

1994 *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien)*, Paris : L'Harmattan-Awal.

Olivier, Emmanuelle et Hervé Rivière

2001 « Reflections on Musical Categorization », *Ethnomusicology* 45(3) : 480-488.

Rouget, Gilbert

1956 « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale », pp. 132-144, in : *Les Colloques de Wégimont. Cercle International d'Etudes Ethnomusicologiques*, Bruxelles : Elsevier.

1996 *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. (Transcriptions musicales de Trân Quang Hai. en collaboration avec l'auteur), Paris, CNRS Editions. (2 disques CD encartés).

Rovsing Olsen, Miriam

1984 *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de troisième cycle, Nanterre, Université de Paris X.

1997 *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Cité de la musique/Actes sud.

2004 « Le Musical et le végétal : essai de décryptage. Exemple berbère de l'Anti Atlas », *L'Homme («Musique et Anthropologie»)* 171-172: 103-124.

Zumthor, Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil («Collection poétique»).



# EMPRUNTS, MANIPULATIONS ET CONFUSION DES GENRES IZLI, TAMAWAYT, TAYFFART, ET TAMDYAZT DANS LA POESIE TAMAZIGHTE EPIQUE LE CAS DE TAZIZAOUT

Michael PEYRON

Université Al Akhawayne Ifrane

Il est intéressant d'examiner, à travers un cas concret concernant un événement socio-historique majeur, les emprunts et remaniements auxquels peut procéder l'oralité, ainsi que la confusion des genres pouvant régner autour des formes poétiques traitant d'un sujet précis, en l'occurrence une épopée comme celle de la bataille de Tazizaout (1932).

Selon la définition classique, les genres *izli* et *tamawayt* sont des morceaux courts qui se différencient essentiellement sur le plan de la métrique et de l'exécution in situ. L'*izli* ('distique'), dont on distingue plusieurs types (*afferdi*, ou *aferradi*, *taġiult*, etc.), qui se décline en accord avec un refrain (*llġa*) approprié, traite de l'amour autant que de la philosophie que des événements, et se retrouve souvent dans le cadre de la danse de l'*aħidus*.

La *tamawayt* ou *lmayt*, chantée en solo sur un registre élevé, habituellement dans un cadre champêtre (parfois en marchant) et ayant recours à des termes anciens (souvent en 'levée de rideau' comme prélude à des *izlan*), est un vers, ayant sa métrique propre qui fait allusion à la casuistique amoureuse, ainsi qu'à des événements importants. Elle comporte des lexèmes faisant l'objet de césure ou d'allongements voyelliques. Limitée de nos jours à un ou deux hémistiches, elle pouvait être plus longue dans l'ancien temps.

À vrai dire, la situation est bien plus complexe que cela, d'autant plus que les habitudes ont évolué. Depuis les années 1980 la *tamawayt*, notamment, peut être chantée avec accompagnement musical et s'accorder avec un refrain choisi, comme s'il s'agissait d'un *izli*. De même, le genre *tayffart* ('chaîne'), ballade à caractère événementiel ou religieux, tend à disparaître au profit du genre *tamdyazt*, qui constitue le fond de commerce de certains groupes d'*imdyazn* qui fonctionnent encore de nos jours. Là aussi, la *tamdyazt*, dont le chant n'était autrefois coupé que de brèves ritournelles au violon, sera exécutée avec accompagnement musical complet, comme s'il s'agissait d'une kyrielle d'*izlan*<sup>1</sup> ; sera connue dans la région d'Azrou, sous le nom d'*ahellel*<sup>2</sup>.

Le nom *Tazizaout*, quant à lui, est-il nécessaire de le préciser, évoque une tragique boucherie de l'été 1932 ayant eu pour cadre les arêtes abruptes et les vallons enchevêtrés, inextricablement broussailleux, de la partie ouest d'un petit massif montagneux de l'arrière-pays du Haut Atlas d'Aghbala et de Tounfit. C'est là que Sidi Lmekki, avait réuni autour de lui un rassemblement considérable de guerriers (avec troupeaux et familles) bien décidés à vendre chèrement leur peau face à l'envahisseur. On sait quels trésors de courage et de dévouement y furent dépensés pendant près de quatre semaines face à un anéantissement quasiment certain à grand renfort de bombes d'avion et d'obus d'artillerie<sup>3</sup>. On sait, aussi, que le désarroi des Imazighens a été à la mesure de l'espérance qu'ils avaient placé dans Sidi Lmekki, héritier de la glorieuse tradition maraboutique des Imhiouach et qui, en fin de compte, et selon toute apparence, les aurait trahis ; non seulement en faisant la paix avec l'adversaire, mais en acceptant de devenir caïd des ayt bužur, les Ayt Sokhman soumis au lendemain de la bataille.

Bien que les faits remontent à 73 ans en arrière, l'épopée en question est demeurée l'événement majeur dans cette partie de l'Atlas. L'inconscient collectif est encore hanté par les souvenirs des vétérans ayant vécu ces combats (bien que ceux-là s'éteignent vite, à présent), à travers des fragments tels que :

« Je ne puis oublier ton fracas qui en moi retentit encore, ô Tazizaout, » !

Celui qui est passé à Achlou ne contredira point l'Ou-Sokhman à ce propos ! »

*ur sar š mi ttux hatin illa wten nnem, a tazizawt, digi !*

*unna yezran ašlu ad ur iṣexšar i wsexman awal nna gan<sup>4</sup>!*

En tout état de cause il s'agit d'un couplet isolé, que l'on pourrait identifier à tort comme étant un *izli*, alors qu'il représente une *tiwent* ('point de couture'), tirée d'une *tayffart*, long poème didactique et événementiel d'autrefois critiquant le comportement de Sidi Lmekki avant et après cette bataille, et remanié par le professeur Bassou Hamri. On notera, à propos de *tiwent*, que l'apparement entre le tissage des tapis et la poésie dans le domaine amazighe ne fait, actuellement, plus de mystère pour personne<sup>5</sup>.

Imbriquée dans cette même ballade se trouve un hémistiche révélateur de la condition du soumis (*amsuber, amqunser*) au lendemain de la reddition : « Aujourd'hui mon maître est le mokhazni qui ne l'est point ! » (*assa da yi ykkat umxezni ar as ttinix sidi, sidi ur t iggi*)<sup>6</sup>. Or, une phrase d'inspiration semblable réapparaît sous forme d'un *izli*, entendu à Midelt à la fin 1932 :

Regarde, ô ma femme, les poils de ma barbe. Ils sont devenus blancs !

Le mokhazni me frappe et je lui donne du « Bien, mon maître » et pourtant il ne mérite pas ce titre<sup>7</sup> !

*a tameṭṭuṭ inu, a ta, raɛa yi tamart is it ulin išibann !  
da yi ykkat umxezni ar as ttinix sidi, ur t iggi !*

Une phrase quasiment identique apparaît dans une *tamdyazt* recueillie auprès d'un homme des Ayt 'Abdi en 1988 dans le Haut Atlas oriental par Ahmed Skounti : « Quand me frappe le mokhazni, je lui dis seigneur alors qu'il ne l'est pas ! » (*da yi ykkat umxeznyi ar as ttiniy sidi, netta ur t iggi !*)<sup>8</sup>.

Notons, au passage, que tout ceci est parfaitement compatible avec les contours un peu flous de l'oralité, ainsi que le phénomène circulatoire de la diffusion d'un morceau au sein du groupe, tout à fait caractéristique d'une poésie de ce genre. Au niveau de l'énoncé de la *tayffart* remaniée par Hamri, présentée d'ailleurs comme *tamdyazt* par Jeanine Drouin<sup>9</sup>, on relève d'autres légères discordances, imputables sans doute, là aussi, au caractère même de l'oralité. Les dits attribués à Sidi Lmekki se trouvent exprimés en Tamazighte *inn awn sidi lmekki* par Hamri ; *inn asn sidi lmekki* dans la version Drouin. Pour le reste, les versions Hamri et Drouin de la « Ballade contre Sidi Lmekki » diffèrent surtout par l'ordre d'agencement des couplets ; si Drouin s'en est apparemment tenu à la version originelle recueillie par le Père Peyriguère, Hamri, quant à lui, a procédé à des remaniements par souci « de cohérence thématique et sémantique »<sup>10</sup>. Quant à un autre couplet de cette *tayffart* on le trouve sous forme d'izli, isolé de son contexte, à la Zawiya Ayt Ishaq au début 1933<sup>11</sup>. Il s'agit du fameux :

Sidi Lmekki disait à ses gens : «Je me saisirai des enfants des chiens et m'en amuserai»,

Mais ce sont les enfants des chiens qui se sont emparé des fils de Sidi Lmekki et en ont fait leur amusement ! »

*inn asn sidi lmekki ad d awix arraw n iḍan ad isn laħax  
imil awin d warraw n iḍan arraw n sidi lmekki ad isn laħan !*

Si de telles libertés peuvent être prises a posteriori avec une construction orale de ce genre, c'est dire que la ballade en question, dont l'auteur demeure inconnu<sup>12</sup>, a dû être passablement diffusée de bouche à oreille des années durant avant d'être fixée par l'usage. Du reste, m'étant livré à la même démarche, je publie en appendice une énième version de la même ballade, retravaillée par mes soins.

Il existe deux autres ballades sur Tazizaout, recueillies toutes les deux par des informateurs travaillant pour Arsène Roux, ancien proviseur du Lycée d'Azrou dans les années 1930. La première, publiée en 1992, et flairant le vrai tant les détails sont frappants, est de facture similaire à celle recueillie par Peyriguère. Outre le fait qu'elle ne procède à aucun emprunt stylistique apparent, elle a le mérite de faire les

louanges d'un certain héros parmi les résistants, le dénommé Ahaqqar. Le poète lui attribue les paroles suivantes : 'tu prends ton fusil-mitrailleur, et te creuse une tranchée en pleine montagne', (*day tasit Imehbula, teġzit aġfir ammas n ħari*)<sup>13</sup>, avant d'arroser un versant entier du tir de son arme automatique. La deuxième *tamdyazt*, parue dans mon recueil de 2002<sup>14</sup>, bien que s'accordant avec les deux autres ballades quant au rôle délétaire des marabouts, est à caractère plus particulièrement didactique, religieux et non-événementiel, au point que l'on peut envisager que l'auteur, un Ou-Sokhman indéterminé, n'a pas assisté directement au siège de Tazizaout.

Bien d'autres poésies, il est vrai, font état du combat de Tazizaout et/ou de ses tristes lendemains. Mais dans ces cas précis on est frappé de constater un certain manque d'unité formelle. Effectivement, la matière peut être traitée dans le cadre d'un *izli*, tantôt dans celui d'une *tamawayt*. En témoigne cet *izli* recueilli à Ayt Ishaq, début 1933, par un informateur de Roux, dénonçant la carence du chef maraboutique :

« Ô seigneur Sidi Lmekki, tu as trompé les tribus.

Dans le camp les ossements humains sont mélangés à ceux des animaux,  
je n'arrive pas à reconnaître les jambes de mon pauvre père! »

*teṣṣ exdit iqbill a sidi lmekki g umazir,  
ššarr iēġguma l lġaši d win lebhaym,  
ur nessin idarr n baba nw<sup>15</sup>!*

Si l'on parcourt les poésies contenues dans l'article de Roux sur la campagne 1931-1932 dans le Haut-Atlas on remarque d'emblée ce mélange des genres entre *izli* et *tamawayt*. En matière de poésie didactique et événementielle, il est vrai, la *tamawayt* a autant les faveurs des bardes que l'*izli*. En voici une qui traite d'un contexte identique :

« Nous manquions vraiment de bon sens, et nos décisions étaient déraisonnables, car que nous restait-il à faire après la prise de Tazizaout, si ce n'est à nous soumettre comme le fait la femme sans domicile !

*ġas is ur ġurx ixfawn, illa ġurx rray anefraraġ, uma lliy umzen  
ixf n tzizawt, ur ax ilazem ġas a nĕllem am temtut tar axam<sup>16</sup>!*

Il s'agit là d'un trait connu, à savoir, le parallèle entre soumission au makhzen et au mari, avec évocation contextuelle d'une bataille mémorable, et qui sera repris ultérieurement, comme dans cette *tamawayt* recueillie par moi-même à Tounfit en mars 1988 :

« Refusant de se soumettre, les défenseurs du Baddou ont connu l'humiliation,  
Lorsque je me courbe devant ton mari c'est comme si à tes yeux je n'existais pas ! »

*hat xlan ayt baddu wr řđin leħkam,  
adday da šennuġ i wryaz nnem, amen š ur llig <sup>17</sup>!*

En revanche, présentant une certaine unité de forme et de fond, voici quelques *timawayin* recueillies par moi-même dans les environs de Tazizaout pendant l'été 2005, et attribuables à Taoukhattalt, poétesse de la région de l'Azaghar Fal :

« Puissé-je enfoncer la tête de Sidi Lmekki dans un buisson de buis/ Afin qu'il hume le poitrail des dromadaires de tous ceux qu'il a attiré, pour leur malheur, dans son campement !

*a wayd yusin lmekki ad as grin ixf ammaš n sa yuzzir  
ad ištu ik<sup>v</sup>ba n ilegman d willig mi akk iġa amazir !*

« Pur mensonge que les dires des fils de Sidi 'Ali,  
Je ne puis me fier qu'à la parole de l'officier ! »  
*mayd akkw nnan ayt sidi eli ġas taħellal,  
lfesyan qqenn ad ameng wins <sup>18</sup>!*

C'est Taoujjâout qui vous dit: « N'eût été les partisans zaïan, Comment les fils de chien porteurs de brodequins seraient-ils montés vers moi ? »

*a wa, tennay awn tawzžeutt : mr id i iziyyan  
mas ġr ad yali ġuri yġdi bu ifergusn <sup>19</sup>!*

C'est Bou Genfou qui vous dit: « Sont venus jusqu'à moi ceux qui portent Souliers à clous, j'ai su alors que c'étaient les gars d'en face ! »

*a wa, innay as bugenfu : iwedn i d ayt idarn  
iṣ emmer s imeš marn, ssinx idd imezlan <sup>20</sup>!*

Taoujjâout a répété : « Avons dans la demeure bougie allumée,  
Quant au feu en étions dépourvus, malheur nous ayant frappé ! »

*tenn as dix : semmae as da nessidd g taddart,  
uma leafit ur da t ssigix axxub ay k<sup>n</sup> yaġn !*

Le contexte, ainsi qu'on peut aisément le comprendre, reste celui de Tazizaout et du lendemain du 13 septembre, 1932, jour de la reddition de Sidi Lmekki. Ces *timawayin* expriment parfaitement le dédain, le dégoût ressenti par ces populations ayant résisté en toute bonne foi face aux « porteurs de brodequins » et qui se sentent honteusement trompées.

Citons enfin une *tamawayt* longue qui résume parfaitement la futilité intrinsèque de ce douloureux épisode :

*ad am eeqqelx, a tazizawt, am gerra,  
iten xlann irumin xef nnebi s ugari !  
iga lmehdi d lmurtada lmitel d ammi  
iwvla wzusšenni isšerwan d tezzdiyın.*

*ad asen igfer wenna ib đan lmulš d wašal,  
ig itran d tafuyt, yagell kull ddunit.  
ay ayddax nnan atteƏfu meš negulla !  
a tzra, neddu n allig am naqbex ađar !  
ğziğ ifri neddu ar abud gınx ddaw as !*

Me souviendrai de toi, ô Tazizaout, comme d'une guerre,  
Celle où le Roumi détruisit le Prophète à coups de fusil !  
Les frères Lmehdi et Lmurtada furent à l'image  
Du troupeau d'agneaux par le thym décimé dans l'enclos.  
Pardonne à celui qui départage l'univers et la terre,  
Qui créé étoiles et soleil, qui soutient l'ensemble.  
Ô combien nous ont dit que la paix serait nôtre  
Si nous allions à Tazra gratter le sol, créer des tranchées.  
J'ai creusé cavité, m'y suis enfoncé et endormi pour toujours <sup>21</sup>!

Par ces quelques exemples puisés dans un corpus considérable de dits poétiques entourant la célèbre bataille de Tazizaout, nous avons voulu démontrer à quel point un art non fixé par l'écrit peut se prêter à de multiples emprunts et remaniements, lesquels ne donnent lieu, en définitive, à aucune récrimination véritable, vu que la notion de propriété du vers n'est à aucun moment mise en jeu. Par ailleurs, on aura remarqué qu'une certaine confusion caractérise la définition des genres poétiques auprès des usagers, d'autant plus qu'avec le temps la nomenclature peut évoluer. Dans le cas qui nous préoccupe, à la fois entre *tayffart* et *tamdyazt*, et *izli* et *tamawayt*, qu'il s'agisse du fond ou de la forme, et en dehors des considérations de métrique, il semble parfois mal aisé d'établir une distinction formelle. Toute initiative en ce sens, me semble-t-il, reste l'apanage de l'artiste, *aneššad* ou *amdyaz*, selon le cas. Quoi qu'il en soit, les explications ci-dessus fournies, et dont le caractère non-exhaustif est parfaitement évident, ont eu pour but d'alimenter le débat, et peuvent inviter à plus ample discussion.

## APPENDICE

Relecture (avec traduction) proposée par Michael Peyron de la fameuse « Ballade contre Sidi Lmekki », ayant eu pour cadre le siège de Tazizaout, recueillie en premier par le Père Peyriguère en 1935 et retravaillée depuis. La présente version comporte quelques changements cosmétiques par rapport à celle publiée par le Professeur Hamri. Les critères retenus, certes d'inspiration cartésienne, sont à la fois ceux du contexte et de la chronologie, tout en tenant compte d'une étude approfondie des textes d'époque, des témoignages des vétérans, des enseignements du terrain, aussi.

tayffart n sidi lmekki

- 1/ *inn awn sidi lmekki iefa rebbi aneg tiɛyyadin,  
zziġ d tawargit ayd wargan ad ig lqayd n ayt bużur !*
- 2/ *inn awn sidi lmekki ad d awix arraw n iđan ad isen laħax  
imil awin d warraw n iđan arraw n sidi lmekki ad isen laħan !*
- 3/ *inn awn sidi lmekki tella ġuri taddwatt iweṣṣa yi baba,  
allig tti fatšen afin nen aynna s ur tamend, a weħdiddu !*
- 4/ *inn awn sidi eli irfsan n sidi lmekki as ur nnuggix,  
umma qqublex tig<sup>w</sup>mma nnun ammiy iṣemd uferran n ububal !*
- 5/ *ur da yettasi lgessan g ulli gas tenna mid irṣem umeksa zzik,  
umma nekin itf inn ug<sup>w</sup>erram allig irġa wass, ħmun imudil !*
- 6/ *ur sar š mi ttux, hatin illa wetn nnem, a tazizawt, digi,  
unna yzran ašlu ad ur iṣexṣar i wsexman awal nna gan!*
- 7/ *twet i tteyyara, šberx as i laz, rzan lanfađ aqšmir nnig i,  
xlan wulli, xlan ileġman, xlan izyarr nn zeryin g tizi !*
- 8/ *kkix anergi, kkix ħamdun d waddax mi qqarr lġazi,  
llig ddix ar tanut n bu wurg εaydx d ad yix asewwagi !*
- 9/ *ullah, ur ssiridx ula kkesx y ixf azzar meqqar llan ilihan,  
a fad n dilli g da ttawix ixf walu šm, a tameratt, nnig i !*
- 10/ *ur ax d yiwi uberrad ula lemħibba n lmal, a rebbi, izdi dix bla ġerrada !  
ana b llah u ššraε xur aš, a leɛdab, a tgerd iṣefđawn digi*

- 11/ idda d elibuš yaf aruku n tbawin, ttun nnebi,  
gi tilg<sup>w</sup>itt ad d zrix i eazraynn xu yismun, a rebbi, d elibuš!
- 12/ ad as ig mmutel i teržman imša nna tige i lqebtan netta d ealibuš,  
llig d ihezza yxf i yits n ixamn a der d i yits allig mqaddan !
- 13/ meqqar ilaq uryaz ig ten ran inin asen daba,  
da teggax aryaz ard d awḍx imi lbiru yix am uwužil !
- 14/ assa da yekkat umxezni, ar as ttinix sidi, sidi ur tn igi!  
inn awn sidi lmekki, aya wr t irix, sidi rebbi išṭab it !
- 15/ a wayd yufan yan uneždi, iddan ġr iseyyabin allig ur da tergiggin,  
ad asen nini wtat aħešlaf, ččat aqwaw ula aššemrir n wudayn !
- 16/ ullah lēađim, mš da smrarax ġas awal n wasekka dat rebbi,  
umma leEwill am tin useṭta, illa wass n imiq d wass n šigan !
- 17/ ġas is i x <sup>w</sup>lam, a midden, šigan n wawal xfug<sup>w</sup>erram  
umma netta yažmil ayd gan i šigan !
- 18/ iEfa rebbi turħemmn imettin žžiw n winna d irahen xizzu,  
isul ad ax ismun umeksa nsul aneg yan umuggu !

## TRADUCTION

- 1/ Sidi Lmekki vous disait : « Plaît à Dieu, festoyons,  
Car comme caïd des soumis me suis vu en rêve! »
- 2/ Sidi Lmekki vous disait : « Vais prendre les fils de chien, en faire des jouets,  
Mais les fils de chien ont pris les fils de Sidi Lmekki, en ont fait des jouets!»
- 3/ Sidi Lmekki vous disait : « Je détiens cartouche magique par mon père  
léguée!»  
Mais l’Ou-Hadiddou s’est rendu compte que l’on ne pouvait s’y fier <sup>22</sup>!
- 4/ Sidi ‘Ali vous disait : « Les méfaits de Sidi Lmekki ne puis contempler,  
Quant à vos demeures se consomment tel le sorgho dans le fourneau ! <sup>23</sup>»
- 5/ Point de tromperie chez le berger qui de bon matin sort son troupeau./ Ai suivi  
pour ma part le marabout jusqu’à l’heure caniculaire sur les versants brûlants <sup>24</sup>!
- 6/ Je ne puis oublier ton fracas qui en moi retentit encore, ô Tazizaout !  
Celui qui est passé à Achlou ne contredira point l’Ou-Soukhman à ce propos!
- 7/ J’ai été par l’avion bombardé, par la faim tenaillé, les canons ont fracassé  
les rochers, / détruisant brebis, dromadaires et bœufs qui passaient au col !

- 8/ Suis passé à Anergui, à Hamdoun, et en ce lieu que l'on nomme Oul-Ghazi. Ayant atteint Tanout n-Bou Wourgher <sup>25</sup>, ai rebroussé chemin pour devenir convoyeur de bêtes <sup>26</sup>!
- 9/ Par Dieu, ne me laverai ni ne me raserai, fût-il question de réjouissances ;  
À présent, trêve d'aventures et de vaines espérances !
- 10/ Voyez, ô Dieu, ne me suis soumis ni par intérêt ni par arrière-pensée,  
Au nom de la Justice divine, épargnez-moi des brindilles brûlantes le supplice <sup>27</sup>!
- 11/ Rassasié de fèves, 'Alibouch en a renié le Prophète <sup>28</sup>.  
Puissé-je en sa compagnie ne point franchir l'ultime passerelle <sup>29</sup>!
- 12/ Maudit soit l'interprète, ainsi que le Capitaine, 'Alibouch lui aussi,  
Puisque vous avez mis à égalité les familles, les nobles comme les roturiers!
- 13/ On a beau avoir sa dignité, tout ordre doit être aussitôt exécuté ;  
Homme je le suis, mais à l'entrée du Bureau me comporte tel l'orphelin <sup>30</sup>!
- 14/ Le mokhazni me frappe, je dois le traiter de seigneur, alors qu'il ne l'est point !  
Sidi Lmekki vous disait « Ceci est indépendant de ma volonté, c'est Dieu qui l'a décrété ! »
- 15/ Puissé-je trouver un voyageur qui se rendrait chez des résistants qui tiennent encore, /Qu'il leur dise de se contenter de frugales nourritures plutôt que de se soumettre à ces juifs porteurs de képis !
- 16/ Par le Très Haut, pour demain ne souhaite que grâce divine, / Quant à nourriture terrestre, est tel le labeur de la tisserande ; les jours maigres succèdent aux jours fastes !
- 17/ Les gens ont beaucoup médité sur le compte du marabout,  
Lui sont pourtant redevables de tant !
- 18/ Plaît à Dieu, il a les morts en sa miséricorde, quant aux vivants font bombance,  
Que nous accompagnons le bon berger, nous qui formons troupeau unique <sup>31</sup>.

Les 4 premiers couplets campent le décor : Sidi Lmekki, semble berner les populations avec sa promesse de victoire grâce à une cartouche magique, alors que le poète lui prête des intentions inavouables.

Les couplets 5-8 évoquent le dramatique siège de Tazizaout, notamment les tirs d'artillerie faisant éclater les rochers qui dominent la forêt de chênes dans l'Aqqa n-Ouchlou, ainsi que les derniers épisodes des campagnes de l'Atlas, dont celui du

Hamdoun, souvent mentionné par les témoins oculaires, à la suite de quoi l'auteur en est réduit à la soumission.

Dans les couplets 9-15 nous saisissons les états d'âme du poète, récemment soumis. Il dénonce la trahison du dénommé 'Alibouch. Mais le plus dur c'est de courber l'échine devant le nouveau pouvoir en place : le capitaine des Affaires Indigènes et ses deux adjoints incontournables, l'interprète et le mokhazni. D'ailleurs, le poète voudrait faire parvenir un message aux derniers résistants : surtout tenez bon face à ces « Juifs porteurs de képis » !

La fin (couplets 16-18), plus énigmatique, laisse sous-entendre un possible redressement de la situation à moyen terme.

## NOTES

- 1 - Sujet déjà traité en détail dans M. Peyron, *Isaffen Ghbanin* (1993, pp. 39-47).
- 2 - Miloud Taïfi, « Tradition et modernité dans la littérature berbère », *Identité Culturelle au Maghreb*, n°19, Série Colloques & Séminaires, Rabat, Fac. des lettres, 1991, pp. 185-200.
- 3 - La bataille de Tazizaout est longuement décrite dans A. Guillaume, *Pacification de l'Atlas central*, Paris, Julliard, 1946, (pp. 359-389).
- 4 - Cf. B. Hamri, *La poésie amazighe de l'Atlas central marocain : approche culturelle et analytique*, thèse de doctorat (sous la dir. de Med. Taïfi), Dhar el Mahraz, Fès, 2005, p. 150. Bribe de tayffart contre Sidi Lemkki, initialement recueillie par le Père A. Peyriguère en 1935 à Lqbab, dont un extrait paraît dans J. Drouin, *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, (Paris, Sorbonne, 1975, p. 129). Le ravin d'Achlou dont il est question, lieu où Sidi Lemkki et ses fidèles Ayt Sokhman se sont réfugiés, a été sévèrement pilonné par l'artillerie. De nos jours encore l'on aperçoit les anciens emplacements de combats, ainsi que (détail poignant) des restes d'ossements humains. Dans un contexte similaire on consultera utilement Youssef Ait Lemkadem, « La poésie de la guerre de résistance dans le Haut Atlas pré-oriental, ou la mémoire refusée », in *Proceedings of the Conference - Amazigh days at Al Akhawayn University : paving the way for tiffinagh*, (M. Peyron, éd.), AUI, Ifrane, 2004, pp. 83-88.
- 5- A. Roux & M. Peyron, *Poésies berbères de l'époque héroïque*, Maroc central (1908-1932), Aix-en-Provence, Édisud, 2002, p. 152, n.1 ; B. Hamri, *op. cit.*, p.41.
- 6 - *Ibid.*, p.151.
- 7- A. Roux, « Quelques chants berbères sur les opérations de 1931-1932 dans le Maroc central », *Études & Documents berbères*, n°9/1992, p.203.
- 8 - A. Skounti, « Trois poèmes en tamazighte (Haut-Atlas) », *AWAL, Cahiers d'études berbères*, n°8, 1991, pp. 163-169.
- 9 - J. Drouin, *op. cit.*, p.223.

- 10 - B. Hamri, *op.cit.*, p.150. Il est également fait état d'une 3e version (que nous n'avons pas été à même de consulter), publiée par M'hammed Drissi dans *Tidmi*, n° 45.
- 11 - A. Roux, *op. cit.*, p.207.
- 12 - Selon certains, ce serait Taoukhetalt elle-même, célèbre poétesse locale, très 'remontée' contre Sidi Lmekki, non seulement du fait de sa trahison, mais parce que l'intégralité de son troupeau, généreusement fourni pour nourrir les *inžuhad*, aurait été détruite pendant les bombardements.
- 13 - A. Roux, *op. cit.*, p. 215. En août 2005, pendant une tournée dans la région de Tazizaout, Houssa Yakobi et Michael Peyron ont recueilli de nouvelles indications sur ce célèbre Ahaqqar qui confirment cette information. Le versant qu'il dominait du tir de sa mitrailleuse porte depuis le nom de Tassameurt n-Ouhaqqar.
- 14 - A. Roux & M. Peyron, *op. cit.*, pp. 194-200.
- 15 - A. Roux, *op. cit.*, p. 179.
- 16 - *Ibid.*, p. 183.
- 17 - M. Peyron, « Combattants du Maroc central, une résistance morcelée (1912-1933) », *AWAL, Cahiers d'études berbères*, n°16/1997, p. 38.
- 18 - Recueilli, avec l'aide de Houssa Yakobi, auprès du muletier, Ou Ben 'Ali, poète amateur, au hameau de Tazra, le 21/08/05.
- 19 - Thème connu de la montagne qui fait des vers. Cf. cas semblable au sujet du Tourwillal au-dessus d'Ayt Ishaq (A. Roux & M. Peyron, *op. cit.*, p. 49) ; il s'agit dans le cas présent de Taoujjaâoutt, crête boisée au sud-ouest du Tazizaout, occupée par les partisans zaïans le 22 août 1932, sans qu'ils aient pu pour autant poursuivre leur progression rencontré une résistance acharnée. Ce vers, ainsi que les deux qui suivent, ont été recueillis auprès d'Ali ou Hmad à Ikassen, le 25 août, 2005 (avec l'aide de Houssa Yakobi).
- 20 - Cf. *imezlan*, forme plurielle, 'égaré, perdu', M. Taïfi, *Dictionnaire Tamazight-Français*, 1991, p. 802. Actualisée par *imezallin* dans le poème en question. Bou Genfou est la colline, située entre Ikassen et Sidi 'Ameur ou Halli, en-haut de laquelle les artilleurs du G.M. du Tadla ont hissé des pièces de 75 m/m de manière à soumettre le Tazizaout à un bombardement incessant.
- 21 - Poésie récitée à Housa Yakobi par Lhaj Nacer, Azaghar Fal, décembre 2004.
- 22 - Certains résistants n'avaient pas entièrement confiance en Sidi Lmekki, à commencer par son frère Sidi Mohand Elmehdi qui le qualifiait dédaigneusement du surnom de 'Bakki' (témoignage oral d'Ali ou Hmad, Ikassen, 25/08/05). Un certain chef Ou-Hadiddou aurait, en outre, menacé d'éventrer Sidi Lmekki s'il se rendait aux Roumis (Houssa Yakobi, 22/08/05).
- 23 - On peut s'imaginer Sidi 'Ali, père de Sidi Lemkki, se retournant dans son tombeau à la vue de tels événements.
- 24 - Le poète démontre l'aveuglement fidèle qui l'a poussé à suivre le marabout (Sidi Lmekki).
- 25 - Énumération de hauts-lieux de la résistance dans le Haut Atlas oriental ; Tanout n-Bou Wouregh est le seul puits entre les Ayt Boulmane (Tigleft) et Tasraft n-Ayt 'Abdi.
- 26 - Ayant parcouru, finalement en pure perte, ces différents lieux, le poète en est réduit à la soumission, comportant la plus basse des besognes, convoyeur de bêtes. Trait connu dans la poésie amazighe ; d'abord chez Taougrat n-Oult-Sokhman : *iuf is d rsix aberduz ar teddux žaž lislam ula tasewwagit urumi*, ('M'est préférable d'enfiler un mauvais burnous, me rendre chez les Musulmans, plutôt que d'être convoyeuse de bêtes chez les Roumis !'), cf. F. Reyniers, 1930, p.46. Également une tamawayt des Ichqiren : *mani sem, ssnex, a tašewwagit ammutel inw gursš, a ḥasan d unehruq iy istaben ššawš* ! (Où es-tu mon châtement, toi qui feras mon malheur, ô Hasan et Amharoq, serai chez vous chaouch ou convoyeur !), cf. A. Roux & M. Peyron, *op.cit.*, p.65.

- 27- Le terme lecdab suppose les tourments de l'enfer que le poète entend éviter.
- 28 - 'Alibouch est le nom d'un opportuniste qui a pris fait et cause pour l'occupant tout simplement parce qu'on l'aura nourri.
- 29 - Le poète ne voudrait surtout pas se présenter devant Azrael en compagnie d'un personnage aussi vil.
- 30 - Ce vers traduit l'état d'obéissance totale auquel est réduit le soumis se présentant au Bureau des Affaires Indigènes.
- 31 - Les deux derniers couplets laissent entendre qu'en acceptant d'être caïd des Ayt Sokhman le marabout a pris une décision stratégique, a choisi le moindre mal, a voulu tenter de sauver ce qui pouvait l'être face à l'occupation. Le dernier vers signifie que le peuple doit rester uni, confiant en son avenir.

## **POESIES ET CHANTS DU TAFILALT : L'EXEMPLE DES IZLAN**

**Anna Maria DITOLLA**

*Università degli studi di Napoli « l'Orientale »*

Il s'agit d'une recherche concernant un corpus de textes oraux du Sud-Est du Maroc et consacrée à la fois au rôle que joue la production orale notamment féminine dans la société rurale du Tafilalt, en particulier à Rissani et aux moyens d'expression notamment socioculturels qu'utilise la production orale.

L'objet de cette communication consiste à mettre en évidence comment les femmes trouvent dans les chants rituels un moyen d'expression qui dépasse le simple effet poétique ou littéraire pour véhiculer un ensemble d'images plus ou moins inconscientes sur la féminité.

En effet, les chants du mariage associés aux rituels comportent des motifs en relation directe avec le mariage (alliance entre les familles, prestige social, biens matériels, accomplissement de l'union conjugale, etc.) et se référant à la place de la femme dans la famille et dans la société rurale. Ce dernier aspect se manifeste à travers l'apport du symbolique et de l'imaginaire. D'où les contenus des chants rituels qui consistent à transmettre images et symboles de la représentation de la femme berbère.

Il ne nous est pas possible, dans le cadre de ce travail, d'analyser les formes poético/musicales de la région du Tafilalt. Les exemples qui seront analysés sont puisés dans des poèmes chantés, les *izlan* appartenant aux femmes des Ait Khebbach et liés aux rituels du mariage ; aussi, ne donnerons-nous qu'un rapide aperçu sur les chants du mariage. Puis, nous décrirons les circonstances dans lesquelles les vers rituels chantés par les femmes sont normalement exécutés durant les cérémonies de mariage et enfin l'examen des contenus des *izlan* nous conduira à conclure sur une réflexion concernant la représentation de la femme rurale dans l'imaginaire collectif.

### **LES CHANTS DU MARIAGE EN TAMAZIGHTE**

Le mariage est la plus importante de toutes les fêtes. Les femmes ont un rôle prépondérant et aussi une responsabilité dans la conduite du rituel. Elles chantent

les *izlan* et dansent l'aḥidus. Une fête de mariage dure habituellement trois jours et il y a beaucoup de rituels et chacun étant accompagné par des chants. La plupart des aḥidus appartiennent à la tradition des *izlan*, chants/poèmes très courts, composés de vers ni rimés ni assonancés mais sur un rythme lent et solennel, entrecoupé de *tigwritin* chantées en chœur par les femmes. Le texte est indissolublement lié au rythme et à la danse de l'aḥidus opéré par des chœurs mixtes, accompagnés par des tambourins (ces derniers restant strictement masculins) et des claquements des mains.

C'est en effet le chant qui sert de support de diffusion à la poésie, qui assure sa transmission et par conséquent sa pérennité en tant que genre de discours. Mais le chant et la danse sont à leur tour étroitement dépendants de la vie individuelle (naissance et circoncision, mariage) et locale (fêtes calendaires, rituels agraires, fêtes communautaires vouées à des saints) dans certains qsur berbères du Tafilalt. L'izli a donc tous les traits d'un chant rituel qui ne laisse aucune place à l'improvisation ou à la création. La marge de liberté laissée aux choristes se limite au choix d'un petit nombre de vers dont la tradition a fixé la forme et le contenu. Chaque chant correspond à une danse d'aḥidus. Entre un aḥidus et le suivant, un danseur improvise une *tagezumt/tayzzumt* qui signifie «fragment, morceau». c'est un chant bref, improvisé par une seule personne possédant une jolie voix. Avec la fin de la *tagzzumt* retentissent les applaudissements ainsi que les you you des femmes. La *tagzzumt* est souvent un appel à l'amour, à la guerre ou à la paix.

Parfois, de nos jours, les femmes des Ait Khebbach ont une connaissance fragmentaire des *izlan* et souvent seuls quelques vers sont chantés. Ils sont les derniers éléments survivants d'un ensemble de manifestations rituelles plus riches et plus cohérentes. Les choristes ne sont ni des professionnelles ni même des spécialistes et ne sont jamais rétribués. Ce sont les parents ou les amies de la famille de la mariée pour qui les chants se rapportent à la cérémonie du départ de la mariée de son village, ou de la famille du marié pour qui ils se rapportent à la cérémonie de son arrivée à la maison conjugale.

L'analyse proposée dans ce travail ne prétend pas épuiser toute la richesse symbolique ou littéraire de ces *izlan*. Elle est partie d'un rapide regard sur un corpus de textes oraux recueillis sur le terrain à Rissani en 2004 et permet de faire plusieurs ramraques, dont on retient une en particulier. :

- ❖ les chants du mariage associés aux rituels comportent des motifs en relation au symbolique et à l'imaginaire lesquels prennent place dans le réel, le modifiant, l'exprimant et traduisant une dimension importante dans ce réel. L'imaginaire se distingue du réel mais il ne s'oppose pas à lui : il constitue une donnée fondamentale du vécu humain.

partant de ce constat, deux questions ont été posées :

1. comment et sous quelles formes se déroulent le symbolique et l'imaginaire ?
2. quelle en est leur signification ?

L'analyse qui suit tente de répondre à ces questions. Pour ce faire, quelques vers des izlan ont été analysés ; il s'agit seulement d'un échantillon car il y a autant de chants que de cérémonies.

Le but de l'analyse est d'essayer d'interpréter les vers rituels. Il faudra d'abord comprendre comment et sous quelle forme se déroulent ces chants.

Les izlan se déroulent en six moments divers :

1. les formules de louanges à Dieu
2. l'arrivée des imesnay (les hommes d'honneur) à la maison de la mariée
3. l'habillement de la mariée
4. l'imposition du henné
5. l'izli des conseils
6. les formules de souhait à l'adresse de la mariée.

### ***1- les louanges à Dieu***

L'izli chanté est précédé d'une introduction comprenant une référence à Dieu, l'appel à la bienveillance de l'auditoire, *tslim*, c'est à dire la "captatio benvolentia" comme le dit Paulette Galand-Pernet, qui constitue un motif littéraire.

### ***2- l'arrivée des imesnayn à la maison de la mariée***

Le premier jour de la fête, un groupe d'hommes "les imesnayn" va chercher la mariée chez elle pour la conduire jusqu'à sa nouvelle maison. Les femmes chantent des louanges en faveur de la jeune fille ou de sa famille.

On chante :

1. a b-ism-im nzzwur řebbi	par ton nom nous mettons devant nous Dieu
2. netta izwur-am lumur	il te précède dans les choses
3. mreřba s ayt-lřurma	bienvenue aux gens d'honneur
4. mreřba s wudmawn n yilli	bienvenue aux invités de ma fille

5. <u>k</u> emmemt iebruqen mellulin	donnez les voiles blanches
6. <u>k</u> emmemt tisebniyin	donnez les foulards
7. <u>k</u> emmemt iħezamm	donnez les ceintures
8. <u>k</u> emmemt izbgan d tsuġnas	donnez les bracelets et les fibules
9. <u>k</u> emmemt lluban n fasiy	donnez le collier de Fès
10. <u>k</u> emmemt usebbaċn n fasiy	donnez les souliers de Fès
11. ayd ilig kullu <u>k</u> emmemt-t	tout ce que je possède, donnez le

La première fonction des imesnayn est la remise du trousseau, les cadeaux propitiatoires que le jeune marié a envoyé à ses beaux-parents. A chaque fois qu'ils déposent un des vêtements ou des bijoux du trousseau, les femmes présentes chez la mariée, chantent des vers de bienvenue et après de suite les chants se transforment en requêtes pour obtenir davantage de présents.

### 3- L'habillement de la mariée

Évidemment il faut s'efforcer, comment le dit Jeannine Drouin (1975, p.166) en rapportant Chomsky, de «révéler les mécanismes qui sous-tendent l'aspect créateur de l'utilisation du langage et l'expression du contenu sémantique» (Chomsky, *le langage et la pensée*, Payot, Paris, 1968), essayer de révéler ce qui, en poésie particulièrement « reste nous bien énigmatique », selon l'expression d'André Basset.

L'izli :

12. yelli izwur-aġ izwur -am řebbi	ma fille, Dieu nous précède et te précède
13. srkm i tusiġ ti ssita	peigne-toi, je te prends cette brosse
14. <u>k</u> erċ adlal-ns i fatima	peigne sa chevelure à Fatima
15. iebuquqen mellulin la as sselsant	des voiles blancs elles l'habillent
16. i yer s iderbaln aġ leħrir	jets donc les haillons et prends de la soie
17. ħezzem tsuġnas i qqen	attache les épingles et mets
18. ħezzem n leħrir	la ceinture de soie
19. aeri-nu, iga s ma irig	quelle chance j'ai, il lui fait tout ce que je veux (à ma fille)
20. yuli <u>u</u> kenbuš i yixf-nnem izil	le voile est assorti à ta tête
21. me <u>k</u> ur a <u>k</u> teežeb tessent	si elle ne te plaît pas, tu sais

22. didday d usig	où je me trouve
23. m <sup>w</sup> a-ns ur telli	sa mère n'est pas là
24. ultma-s tuggin	sa sœur est loin

L'importance de la chevelure comme motif expressif et esthétique se dégage du vocabulaire différencié qui sert à la désigner : *azzar* désigne les « cheveux », *adlal*, les « beaux cheveux longs et soyeux » (Drouin, 167). La coiffure de la mariée indique le statut féminin, elle est plate pour les filles, surélevée chez les femmes mariées.

L'habillement de la mariée est une cérémonie très importante. En général la femme des Aït Khebbach s'exprime par son habillement qui représente un « signe » qui exprime sa résistance ou son adhésion aux changements sociaux.

Les pièces vestimentaires n'ont pas seulement une valeur utilitaire mais servant aussi à exprimer des comportements : ils sont des éléments de rites sociaux. La « ceinture » est un élément de nombreux rites de fertilité qui commencent le septième jour du mariage. En période de deuil, la ceinture était remplacée par une corde.

Le mot *tasbinnit* « foulard de femme » est un élément indispensable du costume féminin : lorsque les femmes le retirent c'est signe de deuil. Le champ sémantique du mot *tasbnnit* (pl. *tisebniyin*) est lié à celui du mot *azzar* « cheveux » ; les rites concernant les cheveux font partie des rites de deuil : sous la corde qui remplaçait le foulard, les cheveux étaient négligés, non coiffés. (Jeannine Drouin, un cycle hagiographique dans le Moyen-Atlas, Publications de la Sorbonne, Paris, 1975, p.166).

#### 4- chant rituel d'imposition du henné

25. ara d afus ufasi	tends la main droite
26. awi d ara d afus ufasi	donne, tends la main droite
27. ara d afus s igmen,	donne la main pour le henné
28. awi d ara d afus s igmen	tends, donne la main pour le henné
29. awi d ara d afus wussin	tends, donne la deuxième main
30. ara d afus s lxir	tends la main pour la félicité
31. ara d aḍar s iguman	tends le pied pour le henné
32. ara d aḍar wussin	tends le deuxième pied,
33. a mm <sup>w</sup> a n terbat a mm-imuray	ô ma mère de la fille, ô celle qui a de la nostalgie
34. a ta deū i'ï s lxir a mm <sup>w</sup> a-nu	ô ma mère souhaite-moi du bien
35. aeri-nu iga s ma irig	je suis heureuse, je prends ce que je désire

Le henné est associé aussi à la femme, à la fête, à la félicité. Le lien du henné et des pratiques rituelles se manifeste avec une netteté particulière dans les cérémonies du mariage. La main droite est celle du sceptre, de l'autorité, la main par excellence, la « main droite » connote la protection, qui transmet la bénédiction et le sacré ; la main gauche celle de la fraude et de la trahison (Drouin, p. 167, p. 90 - Cailllois, *l'homme et le sacré*, p.50).

### 5- les conseils à la mariée

Cet *izli* représente le moment le plus haut du rituel du henné, c'est le moment du consentement de la mariée à l'autorité maritale. D'où les contenus des chants rituels qui consistent à donner des conseils à la mariée pour mieux lui rappeler ses obligations sociales et conjugales.

L'*izli* est chanté ainsi :

- |  |  |
|--|--|
| <p>36. ini a bismi-im nezwur rbbi<br/> 37. tigit tazallit<br/> 38. teḥḍut dḍin<br/> 39. unna am inna, tinid «waxxa»<br/><br/> 40. i baba-nnem tinid «waxxa»<br/> 41. i uynna tenna m<sup>w</sup>a-nnem<br/> 42. aynna am nnan ayt-uxxam-nnem tgi-t<br/><br/> 43. ṭḥessemd i umḡar<br/> 44. teḥessemd i temḡart<br/> 45. teḥessemd i ilusen<br/> 46. teḥessemd i itlusin<br/><br/> 47. ad wer tnumi ha-tt, manza-tt ?<br/><br/> 48. ad wer tnumi ibeddi beṛṛa<br/><br/> 49. ad wer tnumi matetsa n ger uwsi<br/><br/> 50. adday tegley tafuyt, ibebd uḍar</p> | <p>dis le nom de Dieu est le premier<br/> fais la prière<br/> préserve la religion<br/> à ce qu'il te dit, réponds<br/> «d'accord»<br/> à ton père dis «d'accord»<br/> (et) à ce que dit ta mère<br/> ce que te disent tes beaux parents<br/> fais-le<br/> sois déférente à l'égard du beau-<br/> père<br/> sois déférente à l'égard de la<br/> belle-mère<br/> sois déférente à l'égard des beaux-<br/> frères<br/> sois déférente à l'égard des belles-<br/> sœurs<br/> ne prends pas l'habitude de<br/> t'absenter souvent (litt. la voilà,<br/> où est-elle ?)<br/> ne prends pas l'habitude de rester<br/> dehors<br/> ne prends pas l'habitude à cacher<br/> de la nourriture dans ton giron<br/> quand le soleil se couche, ne sors<br/> plus (litt. le pied s'arrête).</p> |
|--|--|

Après la louange à Dieu, les vers de l'*izli* sont des conseils de la mère à sa fille. La mère a un rôle très important dans les cérémonies du mariage.

Dans la poésie tamazighte, la beauté féminine ne se limite pas évidemment à quelques aspects physiques qui rendent la femme attrayante et plaisante. Ces vers élaborent aussi les critères constitutifs de « l'idéal de la femme mariée » tel qu'on la perçoit dans ces *izlan*. Aussi, la féminité telle qu'on la perçoit dans ces vers correspond-elle plutôt à des qualités que l'on exige de la femme et qui font que c'est seulement par ces qualités qu'elle peut être considérée comme femme et remplir le rôle que lui assigne la famille et la communauté.

### 6- les formules de souhait à l'adresse de la mariée

La cérémonie du *henné* prend fin lorsque la mariée, embellie par des retouches esthétiques, est chaussée de *ikurbin*. Comme geste de bénédiction, sa mère demande à Dieu la protection pour sa fille. Puis son père, ou un homme de sa famille, invite la mariée à marcher sur son turban avant de monter la mule qui la transportera à sa nouvelle demeure :

51. tteḍu <sup>v</sup> 1 s lxir a mm <sup>w</sup> a-ns	souhaite-lui du bien, ô sa mère !
52. a yelli deïg-am s lxir	ô ma fille, je te souhaite du bien
53. rrzeq am irbibn	de la fortune comme de la progéniture
54. yelli yelli mun d lman	ma fille, ma fille, pars en paix !

L'une des premières qualités qu'on exige de la femme est sa fécondité. La femme n'a vraiment de place au sein de la communauté que le jour où elle est mère. Procréer et enfanter est donc l'une des premières qualités des femmes, qualité chantée et souhaitée à la mariée car c'est par elle que la destinée et la prospérité d'une famille sont assurées.

### A PROPOS DE QUELQUES NOTES DE STYLISTIQUE

Ces poèmes se présentent comme une suite de vers qui ont la caractéristique d'une apparente facilité déterminée par :

- ❖ le fait de reprendre le même morphème phonologique ou lexical au début de chaque vers. Par exemple, les vers numéro : 3-4 et 5-6-7-8-9-10-11 avec le verbe *kemmemt*.
- ❖ le fait que la structure syntaxique des vers est identique.

Il s'agit des signes qui marquent des parallélismes phonologiques ou lexicaux.

Les autres procédés stylistiques utilisés sont :

Les formules isolées ou répétées qui sont :

- ♦ Formules stéréotypées : 1-2-12-36
- ♦ Formules émotives : 19-21-22-23-24-33-35

♦ Formules propitiatoires : 34-51-52-53-54

Les procédés de phrases affirmatives, négatives, impératives.

Par exemple, dans le cas du verbe à l'impératif, la deuxième personne marque la fonction d'orientation du message vers le destinataire, ce qui s'insère dans un modèle du langage traditionnel.

## **CONCLUSION**

Au terme de cette investigation dans la poésie chantée par les femmes durant les rituels du mariage pour tenter de saisir la représentation poétique de la femme rurale à travers l'imaginaire collectif, il convient de rappeler quelques éléments. En premier lieu, force est de constater que la représentation de la femme rurale valorise une fonction fondamentale, la fonction maternelle qui reste encore liée à l'aspect social.

En deuxième lieu, la dimension symbolique de cette représentation confirme la femme mère comme tradition dans laquelle prennent place la culture et l'imaginaire.

Enfin, les poèmes rituels du mariage appartiennent à l'ensemble de la culture berbère où les symboles et l'imaginaire déterminent certains points importants du vécu des femmes.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aydoun A., 1992, *Musiques du Maroc*, Editions Eddif, Casablanca.
- Basset H., *Essai sur la Littérature des Berbères*, Alger, 1920.
- Berque J., *Structures sociales du Haut-Atlas*, Paris, 1955.
- Bounfour A., 1994, *le nœud de la langue*. Langue, littérature et société au Maghreb, Edisud, Paris.
- Bounfour A., 1999, *Introduction à la littérature berbère*. La poésie, Editions Peeters, Paris/Louvain.
- Drouin J., 1975, *Un cycle hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, Publications de la Sorbonne, Imprimerie Nationale, Paris.
- Galand-Pernet P., *littératures berbères*. Des voix des lettres, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- Hart D. *Dadda Atta and his Forty Grandsons*, Cambridge, 1981.
- Gélard M.L., «Isnain», *Encyclopédie berbère*, XXIV, 2001, pp. 3772-3778.
- Chaker S., Oudjedi T. et Peyron M. «Izli», *Encyclopédie berbère*, XXV, 2003, pp. 3828-3833.
- Justinard Col., «*Chansons berbères*», *villes et tribus du Maroc*, Vol. 8è, t. 1, Paris, 1930, p. 113-144.
- Lefébure C., «*Tensons des ist-3tta. La poésie féminine beraber comme mode de participation sociale* », *L.O.A.B.*, 8, 1977, pp. 109-142.
- Lortat-Jacob B., *Musique et fêtes du Haut-Atlas*, Paris, 1980.
- Laoust E., « Le mariage chez les Berbères du Maroc », *Archives Berbères*, Rabat, 1915/16, p. 44-80.
- Laoust E., *Noces berbères. Les cérémonies du mariage au Maroc*, Edisud/La Boîte à Documents, Paris, 1993.
- « *Le mariage en Afrique du Nord* ». Dossier spécial. *Awal*. Cahiers des Etudes berbères (sous la direction de Tassadit Yacine), 23, 2001.
- Peyron M., « Le mariage chez les Ayt Yafelman de l'Atlas marocain ». *Etudes et Documents Berbères*, 17, 1999, pp. 165-173.
- Ruwet Nicolas, 1972, *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris.
- Taifi M., *Dictionnaire Tamazight-Français*, L'Harmattan, Paris, 1991.
- Westermarck E., *Cermonies of Marriage in Morocco*, Curzon Press, London, 1914.
- Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.



# L'AUTRE VOIX : LA CODIFICATION DE LA TRANSITION DANS LE GENRE POÉTIQUE DIT AHELLEL

Miloud TAIFI

Université

Sidi Mohammed Ben Abdellah

## INTRODUCTION

Une typologie poétique des genres littéraires berbères, voilà sans conteste un grand chantier de recherches ouvert à l'attention des berbérissants ! Le domaine n'est pas cependant entièrement vierge. Des études, et non des moindres, se sont intéressées à la production littérature orale berbère en en décrivant divers aspects. Les deux ouvrages récemment publiés, celui de Paulette Galand-Pernet et celui de Abdallah Bounfour recèlent de moult idées qui pourraient servir à aller plus en avant dans la recherche.

Il semble cependant que la réflexion soit, au niveau méthodologique, partagée entre deux approches - qui ne sont pas du reste inconciliables - relativement à l'élaboration d'une typologie des genres. La première tendance se situe dans le domaine des études littéraires « modernes » usant de concepts analytiques développés par la critique littéraire et la poétique. La seconde approche, se voulant endogène, considère plus adéquates et plus appropriées la description et la caractérisation des genres littéraires berbères à partir des dénominations locales et en amont des conceptions et des représentations des auteurs eux-mêmes : les poètes, les versificateurs et les chanteurs-compositeurs. La terminologie existe en effet, du moins en ce qui concerne la littérature berbère du Maroc central, aire linguistique du dialecte tamazight. On relève ainsi, pour ne citer que les genres les plus connus : *izli*, *aferradi*, *tamawayt*, *lmayt*, *tagyult*, *taguni*, *timzuzzar*, *tamedyazt*, *ahellel* pour les textes poétiques, et *lehdiyt*, *lmezriyt*, *lqist*, *taqdimt* pour des textes en prose qui sont surtout des contes, des légendes ou des récits hagiographiques. L'approche consisterait donc tout d'abord à observer de telles dénominations en examinant la formation morphologique et le sens littéral de chaque terme pour décrire et analyser ensuite les caractéristiques propres à chaque type, aussi bien au niveau de la texture et de la contexture des corpus qu'au niveau de l'actualisation énonciative des textes, car, faut-il le rappeler, la littérature orale berbère, du moins au Maroc central, ne prend forme que énoncée, proférée, déclamée ou chantée, en passant par la voix qui la génère.

Le but de cette étude n'est pas de réaliser le petit programme de recherche énoncé ci-dessus, tant s'en faut. Cette contribution se veut plus modeste, mais plus ciblée. Il s'agit de considérer un seul genre, en l'occurrence ahellel, non pas pour en proposer une étude systématique, mais juste pour en relever un seul trait définitoire - parmi d'autres - celui de la récurrence du vers de transition. Mon propos est étayé par un corpus de 42 vers relevés dans différents textes ihelliln.

## **1. LE GENRE AHELLEL : CANEVAS STRUCTUREL CANONIQUE**

Le genre dit ahellel concerne un ensemble de textes versifiés, mais non rimés, de différentes teneurs, allant parfois jusqu'à cent vers. Ils portent sur des thématiques cohérentes, des sujets pour ainsi dire, de diverses natures : des problématiques relevant aussi bien des affaires locales afférentes à la vie sociale et culturelle de la communauté que des questions, politiques notamment, d'ordre national ou international. Ainsi dans le répertoire des poètes, voisinent des textes stigmatisant les travers de la société prise entre la tradition et la modernité et des textes proposant des analyses politiques au sujet de la question palestinienne. Les textes ihelliln témoignent ainsi, à travers la voix des poètes, de l'époque historique et sont de ce fait des documents précieux qui donnent corps et forme à la vox populi.

Du point de vue de la texture et de la composition, niveau qui nous intéresse ici, les textes ihelliln sont construits, à quelques exceptions près, sur un canevas structurel canonique articulé sur trois parties : un prologue, une thématique ou le corps textuel et un épilogue.

### ***1.1. Le prologue***

Le prologue est généralement constitué de quelques vers regroupés en une ou deux strophes. Autant l'épilogue peut être omis, si la thématique ne s'y prête pas, c'est le cas par exemple des textes dont le contenu est religieux, autant le prologue est indispensable car il constitue le prélude pour la profération d'un texte ahellel. Le prologue est ainsi, dans tous les cas, réservé à l'invocation de Dieu et des Saints patrons, auxquels les poètes demandent permission, approbation et agrément pour prendre la parole et déclamer les textes devant l'auditoire. Une telle prestation n'étant pas des plus simples et souvent redoutée par les poètes, c'est sous la protection et l'assistance de Dieu et des Saints que se réfugient les poètes, avec l'espoir qu'ils leur apportent aide et soutien puisque, selon les représentations et les conceptions des poètes eux-mêmes, la parole poétique est un don de Dieu.

Invocation, prière, imploration, supplication, adjuration, telles sont donc les contenus des prologues, le but étant essentiellement pour les poètes de manifester leur soumission à Dieu et leur reconnaissance aux Saints, les remerciant de les doter

ainsi de cette aptitude à versifier la parole ordinaire pour en faire des pièces poétiques et de pouvoir les proférer publiquement, de mémoire, d'un auditoire à un autre sans jamais défaillir.

### ***1.2. La thématique***

Constituant le corps textuel de tout *ahellel*, comme il a été dit ci-dessus, la thématique aborde la réalité humaine dans toutes ses manifestations, ses expressions et ses symptômes. Les poètes deviennent alors tribuns, orateurs, harangueurs et, à l'occasion, de par le rôle social que la communauté leur assigne, des prédicateurs, des sermonneurs, des moralisateurs. Mais quels que soient les messages transmis par les *ihellin*, ce sont surtout les représentations, les conceptions et les croyances de la communauté socio-culturelle qui les déterminent et les façonnent. Les poètes, comme nous verrons ci-dessus, ne sont que des voies / voix de transmission.

### ***1.3. L'épilogue***

L'épilogue, constitué dans la plupart des cas d'une seule strophe, est déclamé en chœur. Son contenu varie selon la nature thématique. L'épilogue peut être une leçon de morale pour aviser l'auditoire des dangers d'un comportement social déviant, soit, quand il s'agit de textes à contenu plaisant, de pointe d'humour ou de moquerie à l'adresse des auditeurs, soit enfin une demande d'excuse auprès de l'auditoire pour pardonner les effets de la parole poétique qui peuvent fâcher, vexer ou blesser des sensibilités à fleur de peau.

Tel est donc le canevas structurel canonique du genre littéraire *ahellel*. L'étude des textes peut cependant révéler des variations et des modifications de ce canevas, notamment l'omission fréquente de l'épilogue ou, plus rarement, celle du prologue. Les 42 textes que nous avons observés sont tous construits à partir du canevas canonique. Nous nous sommes donc intéressé à cette triade structurelle en nous interrogeant sur la nature de la transition entre le prologue et la thématique.

## **2. LES VERS DE TRANSITION : ETUDE DU CORPUS**

Une première observation du corpus permet déjà de dégager quelques traits récurrents et récurrents que se partagent les vers codifiés et réglés.

### ***2.1. Transition et passage***

La fonction première des vers reliant le prologue et la thématique est justement d'indiquer explicitement la jonction entre ces deux premières parties d'un texte *ahellel*. Les poètes usent alors de verbes qui se partagent, de par leur champ sémantique, des traits afférents aux notions de mouvement et de déplacement. Notre

corpus en offre huit exemples : *smuttey*, *xellef*, *sinf*, *surf*, *ħid*, *εawd*, *arr* et *beddel*. Il faut tout d'abord noter que ces différents verbes n'ont pas le même taux de fréquence d'emploi. Ainsi, c'est le verbe *smuttey* qui présente le plus d'occurrences, relativement naturellement à notre corpus. Il apparaît 17 fois, suivi du verbe *xellef* avec 14 occurrences, puis du verbe *sinf*, totalisant 5 occurrences et de *surf* avec 2 emplois. Les autres verbes n'apparaissent qu'une seule fois. Nous pouvons donc considérer que les verbes *smuttey* et *xellef* sont les employés pour signifier la transition. Mais examinons tout d'abord les acceptions de ces verbes pour montrer en quoi ils constituent un paradigme lexical.

a) le verbe *smuttey* est un surdérivé en SM du verbe de base *ttey*, ce dernier signifiant « tourner, se retourner vers » et aussi « contourner ». On obtient en premier lieu la forme verbale *muttey* dans le sens de « se déplacer, changer de place, de campement » et au figuré le sens de « être versatile, faire volte-face ». L'adjonction du formant S permet ensuite de construire le verbe *smuttey* avec le sens factitif : « déplacer, faire changer de place, faire décamper, transporter d'un lieu à un autre ».

b) Le verbe *xellef* est la forme impérative de *xelf*, forme verbale que se partage le berbère avec l'arabe marocain. Le champ sémantique du verbe est constitué des acceptions suivantes : « compenser, placer, mettre à la place de, donner en échange » et aussi « renouveler, régénérer ».

c) La forme verbale *sinf* est un dérivé en S du verbe *anf*. Il dénote les significations suivantes : « écarter, éloigner, mettre de côté ».

d) Le verbe *surf* est probablement un dérivé en S, bien que la base verbale ne soit pas attestée, du moins en tamazighte. Son sens en langue est « enjambrer, franchir en enjambant » et « outrepasser ».

e) *ħid* est la forme tronquée par vocalisation de la radicale faible Y de la racine *HYD*, attestée aussi en arabe marocain. La forme reconstituée est *hiyd*, ayant le sens de « laisser, délaisser, négliger, abandonner ».

f) *εawd* est un verbe emprunté à l'arabe. Il dénote, dans le vers où il apparaît, le sens de « recommencer, réitérer, faire de nouveau. Le verbe local qui lui est synonyme est *alles*.

g) Le verbe *arr*, variable morphologique de *rar*, signifie, en combinaison avec la préposition *zzig*, dans le vers où il est actualisé, « écarter, éloigner ».

h) *beddel* est un verbe emprunté à l'arabe marocain. Il est actualisé dans notre corpus dans un *ahellel* dit dans cette dernière langue : *wa nbeddel had lekلام a femmw-i serbi lax<sup>r</sup> u žib-u b ddaražat* (litt. je change cette parole, ô ma bouche,

sers l'autre et apporte-la avec graduation). Signifiant le changement et le déplacement, le verbe *beddel* n'est ici que l'homologue du verbe local *smuttey*.

Après ce parcours lexicologique qui spécifie la signification de chaque verbe, nous pouvons constater que les contenus sémantiques présentent des affinités de sens. Trois notions traversent ainsi les portées sémantiques : déplacement, renouvellement et écartement. Il s'agit donc soit de déplacer la parole en passant du prologue à la thématique, soit de la renouveler en proposant d'autres propos, soit enfin d'écarter la parole sacrée, telle qu'elle est émise dans le prologue, pour marquer le passage vers une parole profane plus appropriée à la thématique. Dans tous les cas de figure la transition est explicitée par un vers comportant l'un ou l'autre des verbes ci-dessus.

## 2.2. Instance phonatoire : la voix

Mais tout déplacement, tout renouvellement, tout écartement nécessite un agent. Or les *ihelliln* étant fondamentalement des produits de l'oralité, dépendant même d'elle pour se manifester, c'est donc l'instance énonciative qui est sollicitée, non pas en tant que force agissante douée de l'aptitude à effectuer les changements appropriés, mais plutôt en tant que simple instance phonatoire qui permet de proférer, de déclamer, de chanter les textes *ihellin* et de les manifester ainsi à la vie. Les vers relevés dans notre corpus le montrent clairement. C'est bien la bouche qui est apostrophée, interpellée pour procéder au nécessaire passage du prologue à la thématique, c'est la bouche qui doit déplacer, renouveler la parole : *a imi ad smuttix wa eeddan-i i leblanat*, (litt. ô bouche, je déplace celui-ci, j'ai de nombreux autres plans) ; *iwa xellef a imi hezza d unnay dnin* (litt. alors, renouvelle, ô bouche, soulève par ici l'autre) ; *a xellef d a aqmu wad illa ubrid i iqnin n, ur idd s wul-inw is usix adida g uqšaš* (litt. renouvelle par ici, ô bouche, celui-ci, j'ai encore du chemin à parcourir ; ce n'est pas de gaieté de coeur, mais c'est parce que j'en ai de la parole dans ma tête). *imi* en berbère, ou sa variante *aqmu*, moins utilisé, les deux termes étant des masculins, la bouche donc, instrument phonatoire par excellence, n'est pas considérée ici en tant que telle, en tant d'organe. Il s'agit plutôt, me semble-t-il, d'une métonymie du type instrument/effet : bouche/voix. C'est donc la voix qui est sollicitée, non seulement en tant que souffle, que résonance, que sonorité, mais surtout en tant que mode d'expression qui permet de donner vie à la parole poétique.

Les poètes ne font donc ainsi que prêter leur voix pour que les textes *ihelliln* prennent forme lors de la déclamation et du chant. Mais une telle opération est fortement ritualisée de par même la codification des vers de transition, car il s'agit en fait d'un passage redoutable, qui exige toutes les précautions possibles pour éviter tout accroc ou défaillance.

### 2.3. La permission de changer de parole

En effet, après le prologue, qui est réservé à l'invocation de Dieu et des Saints, autrement dit à la parole sacrée, les poètes sollicitent généralement explicitement la permission d'aborder, dans la thématique des faits qui relèvent de la vie profane, celle des hommes. Cette demande d'approbation est dénotée par le verbe *adž*, en combinaison surtout avec le verbe *smuttey*, dont, parmi d'autres, les exemples suivants : *adž ad smuttix awal ad bdux g^gwissin* (litt. laisse, je déplace la parole, j'entame la seconde) ; *adž a nesmuttey awal illa lemžaž-inw ur ireşş a* (litt. laisse, nous déplaçons la parole, ma conscience n'est pas sereine). Ce verbe qu'il faut entendre dans le sens de consentir, d'approuver, d'accepter, de permettre, est dans tout les cas à la forme impérative et exprime ainsi, non pas une injonction, mais plutôt une requête. Le passage donc de la parole sacrée à la parole profane requiert une approbation, un assentiment, une autorisation. Ceci est nécessaire car les poètes ne se considèrent que comme médiateurs, mandatés par la voix divine pour « faire » de la poésie, non seulement pour le plaisir esthétique, mais aussi et surtout pour « épinglez », pour ainsi dire, les travers, les tares et les vices de la communauté sociale et en aviser les auditeurs tout en prêchant des voies salutaires et montrer aussi explicitement leur désengagement vis à vis des contenus des thématiques, puisque celles-ci portent sur la réalité humaine dans le monde ici-bas.

### CONCLUSION

Si l'on devait caractériser les différents genres poétiques de la littérature berbère de l'aire linguistique du dialecte tamazight par des traits qui leur sont spécifiques, les vers de transition seraient l'un des traits particularisants du genre dit ahellel. La codification de ces vers, leur récurrence et leur fonction participent à la construction des textes poétiques en assurant la jonction entre le prologue et la thématique du point de vue structurel et entre la parole sacrée et la parole profane, du point de vue axiologique. Les poètes se mettent ainsi à l'abri de tout engagement et de toute responsabilité, en énonçant explicitement le déplacement et le renouvellement de la parole, se présentant comme de simples voix qu'ils mettent au service de l'inspiration qui provient d'un ailleurs.

## BIBLIOGRAPHIE

- AKOUAOU, Ahmed (1992), « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions. *Ecriture et Oralité* », Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dhar El Mehraz, Fès.
- BOUNFOUR, Abdallah (1999), *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*. Paris-Louvain : Editions Peeters.
- GALAND-PERNET, Paulette (1998), *Littératures berbères des voix des lettres*. Paris, PUF.
- TAIFI, Miloud (1991), « Tradition et modernité dans la littérature berbère ». *Identité culturelle au Maghreb*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Série : Colloques et Séminaires n° 19.
- TAIFI, Miloud (1994), « La transcription de la poésie orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale », *Etudes et Documents berbères n°11*. Paris : La Boîte à Documents/Edisud.
- TAIFI, Miloud (2004), « Poésie, don de Dieu, consignée dans de la ferraille », *La littérature amazighe*, Rabat, Publications de l'IRCAM, pp.201-221
- TAIFI, Miloud, « La parole chez les berbères du Maroc central. *Oralité en Afrique ...* », Colloque organisé par l'université de Leiden, Octobre 2004, (à paraître).

### Corpus

#### A - smuttey (17 occurrences)

- 1) a imi ad smutteyx wa ðeddan-i i lebġanat
- 2) ad smutteyx awal-a wayġnin ad iddu ġer dat
- 3) adž ad smutteyx awal ad bdux g^g^w^issin
- 4) adž ad smutteyx a nawġ unna (a)x isull
- 5) adž ad smutteyx awal s wayġ illa ġur-i ležwab wissin
- 6) adž ad smutteyx wa nġemd i řebbi nna tt yullan
- 7) wa adž ad smutteyx wad ur nsula
- 8) wa adž ad smutteyx a nawġ unna (a)x isull illa leğyar g^g^ul-inw am yigensā
- 9) wa adž a nesmuttey llġa ðeddan-as lbiban
- 10) adž ad smutteyx wad a nebdu g^g^ayġ nna ur niwid
- 11) adž a nesmuttey awal illa lemžāž-inw ur ireṣṣ a
- 12) adž ad smutteyx zeg^g^a ad d nasy unna (a)x ibrin
- 13) adž ad smutteyx wa nasy wayġnin
- 14) adž as smutteyx s awal ur i iēdir
- 15) adž ad smutteyx is ieedda unna isull ur t niwid
- 16) adž a nesmuttey awal illa leždid ġur-i
- 17) adž a nesmuttey wa ařra d šat-i d wissin

**B - xellef (14 occurrences)**

- 18) iwa xellef a imi hezza d unnay đnin
- 19) xellef a imi g llga a nawđ wissin
- 20) adž as xellefx awal a ayt-užemmue ieedda ma xef ntemšawar
- 21) ad aš xellef awal is iyi igeyyer wul-inw tuggid-ten a mulana
- 22) a imi-nw ad xellefx isul dat-ax yun n lezwab ur t iwiđx
- 23) a xellef awal rix ad bdux g^gwad ibrin ad^t inix
- 24) iwa ađa xellef a aqmu-nw wa-ttex ad bdux i leblganat
- 25) awa ađa xellef a y aqmu ġer dat ur sulax ša n yiġimi
- 26) iwa xellef awal Ɛawđ wadda yađn
- 27) a xellef d a aqmu wad illa ubrid i iqnin n, ur idd s wul-inw is usix adida g uqšaš
- 28) iwa xellef a aqmu ġer dat ađ wissin
- 29) a xellef awal s wayđnin ad iddu ġer dat
- 30) iwa xellef-i a imi leždid alles i wawal
- 31) rix a xellefx awal ad as berredx ul i uġrib am tawušt

**C - sinf (5 occurrences)**

- 32) a wa ayimi-nw sinf awal-a ađa d wayđnin
- 33) a sinf azeđđ a-a a aqmu-nw, šat-i lexbar i llġa ur niwiđ
- 34) iwa sinf a imi azeđđ a-ttex bbi-t adž a nebdu g^g^ayđ altu
- 35) a sinf dġi a imi llġa ađ a d wissin
- 36) a sinf a imi g llġa illa ġur-x wissin

**D - surf (2 occurrences)**

- 37) iwa a imi-nw ssurf tiwan-a
- 38) iwa surf a imi-nw wa hezza d dix wissin

**E - ħid**

- 39) a aqmu awal-a ħid-as a nasy unna ur niwiđ

**F - Ɛawđ**

- 40) iwa Ɛawđ a imi hezza d ix f i lqisat

**G - arr**

- 41) arr a imi-nw wad zziy-i ħtal i wissin

**H - beddel**

- 42) wa nbeddel had lekلام a femmw-i serbi lax^r u žib-u b ddaražat

# **L'ASEFRU MOHANDIEN : UN REFERENT POETIQUE OU L'EMERGENCE DE L'INDIVIDUALITE DANS L'UNIVERS TRADITIONNEL**

Tassadit Yacine

Un siècle après sa mort (en 1906), la renommée du grand poète n'a rien perdu avec le déroulement du temps. Ce simple constat est à la fois encourageant et peu rassurant devant les craintes de voir la culture amazighe vouée à la simple reproduction de grilles de création intimement liées au passé.

Mohand-ou-m'hand (Mohand fils de M'hand) ou Si Mohand, de son nom commun et public compte parmi ceux qui incarnent le mieux ce qu'on pourrait appeler la tradition poétique amazighe dans sa dimension kabyle même si ce que l'on dénomme aujourd'hui tradition était modernité au moment de l'émergence du poète.

Le poète est connu sous le nom de Si Mohand qui désigne à la fois un nom très commun et pourtant spécifique. Nom commun en ce que la particule Si précédant Mohand est d'un usage courant, spécifique car ce nom a fini par désigner un barde d'une époque déterminée : la Kabylie de la fin du XIXe siècle.

Quelles sont les conditions sociales qui ont été à l'origine de son émergence ?

Avant de poursuivre il est intéressant pour le lecteur d'aujourd'hui de comprendre en même temps que la vie et la pensée son mode d'expression au niveau formel, ce que le sens commun appelle : genre.

## **1°/ ELEMENTS BIOGRAPHIQUES**

Si Mohand est né à une époque charnière et décisive de l'histoire algérienne. Il a vu le jour vers 1845 à Icherâiouen (Tizi-Rached). D'origine sociale plutôt aisée, le jeune Mohand est destiné aux études : à la lecture et l'écriture de la langue arabe, langue du Coran. Socialement parlant il est situé du côté des privilégiés, voire des élus.

Dans sa prime enfance, Mohand est donc favorisé par le sort, puisque la société dans laquelle il vivait n'était pas encore affectée par l'ordre colonial qui avait déjà gagné la plus grande partie du nord de l'Algérie.

C'est seulement en 1857 que la haute Kabylie sera occupée par le général Randon. Le cadre général de la tribu de Si Mohand ne sera guère épargné. C'est en effet, un peu plus tard, en 1871, avec la célèbre insurrection du cheikh Aheddad, que les structures de son village et de sa famille seront sérieusement ébranlées.

Le séquestre qui frappe nombre de familles (dont la sienne), les bannissements, les exécutions sommaires opèrent un bouleversement généralisé de sa société.

Mohand, comme son père, devait aussi être exécuté. Un officier de l'armée le sauvera in extremis car il jugeait sa mort sans effet. Le village de Mohand a été entièrement rasé et ses habitants disséminés dans d'autres villages alentour.

De nombreuses familles quittent le pays et émigrent vers les grandes villes de l'est : Bône ou Tunis ; c'est le cas des Aït Hamadouche. Son frère s'est d'ailleurs rendu à Tunis avec, de surcroît, une partie des biens paternels.

Marqué par la mort et l'exil, le poète est désormais seul. Aussi est-il chargé symboliquement (en tout cas) d'être le représentant de sa famille, de sa généalogie, de celui de tout un peuple, ce qui n'est pas sans constituer une lourde responsabilité historique. Sans soutien, Mohand, livré à lui-même, n'adhérera pas au schéma classique. Il va s'en éloigner au maximum. Ayant été désigné pour les fonctions de clerc (taleb), il n'usera point de ce prestige pour s'intégrer dans la société, car il lui est impossible désormais de se fixer en un endroit :

“ Jadis j'étais clerc  
Aux soixante sourates (...)  
Puis j'endurai toutes les peines  
Parcourus tous les lieux d'exil  
Abordai à toutes les villes  
Maintenant car c'était écrit dans mon destin  
Je subis la misère, la boisson (...) “ (poème 12, p. 29)

Poussé par une étrange quête, celle d'une patrie, d'amours réelles ou imaginaires, Mohand est comme réduit à l'errance, à la mobilité. Mais il n'est pas le seul à être frappé par le sort (lwaâd, un de ses termes privilégiés) ses amis et compagnons qui connaissent cette même condition sont légions.

Pour tous, il n'y avait qu'une seule alternative : l'exil (partir du hameau pour le village colonial (lbiladj), ou pour les grandes villes (timdinin), Bône, Tunis. Ce déplacement d'un lieu vers un autre, pour le poète s'inscrit sur le sol : c'est le passage de tamurt (le pays) ou de taddert (qui signifie aussi le village natal) au Lbiladj (le centre de colonisation), changement qui n'est pas sans incidence sur les êtres en ce qu'il transforme *lher* (le pur, l'authentique) à *soufadj* (le sauvage). Ce

terme récent est paradoxalement celui consacré par l'ordre colonial à sa culture, son peuple, Mohand le reprend à son compte pour désigner toute une catégorie sociale.<sup>(1)</sup>

Etrange association de termes qui permet de constater comment Mohand a incorporé cette perception du monde propre au colonisateur, mais au fond elle imprime ses marques à toute la société.

Cette mutation décisive va avoir d'autres effets: l'éclatement favorise d'une certaine manière la fuite des lois tyranniques de la société traditionnelle. Certes marginal et pauvre en ville, Mohand se sent tout de même libre d'opérer des choix... comme celui de refuser la stricte observance des règles. En effet vivre en marginal est impossible au village.

Ce mode de vie, qui l'éloignait des siens, tout en le rapprochant d'eux affectivement, favorise l'inspiration. Les déracinés, comme les éternels exilés, sont toujours en quête d'un ailleurs, d'un monde qui leur appartienne. Mais la patrie du poète, sa famille comme l'ensemble de ses repères sont désormais dans le passé, car ils sont précisément passés... morts, anéantis...

“ Du temps que j'étais enfant  
Sans pareille était ma beauté  
Mon père travaillait pour moi

Nous possédions de bonnes terres à Chamlal  
Et d'autres en montagne  
C'était pensais-je la fortune

Maintenant que je prends appui sur la fêrûle  
Mon bonheur penche

Las! Où est le temps d'antan. “ (poème 4, p. 25)

La quête poétique est indissociablement liée à la quête affective, à la nostalgie..; à la perte... Tantôt le poète tente de gagner l'affection d'autrui tantôt de s'en éloigner : c'est là le sens de sa souffrance et de ses déboires.

Ce fils de la bohème, de l'aventure, le fils de “ Hélas “ se dit égaré, perdu sans port d'attache...

---

(1) - Dans la langue kabyle, on désigne par *aheccad* la plante non greffée. Le terme *aheccad* s'applique à la masse numériquement importante de “ roturiers ” (selon la perception maraboutique) et renvoie globalement à tout ce qui est “ sauvage ”, inculte, etc.

“ On m’a surnommé l’égéré  
Moi qui ai psalmodié les lettres  
Et appris les soixante sourates  
Mon nom était célèbre  
Chaque jour j’entraîs dans les rangs des prieurs  
Etant depuis longtemps clerc  
Maintenant que je suis adonné aux filles  
Vidé d’argent  
Voué aux cartes et à la boisson “. (poème 3, p. 25)

Dans un autre poème, il déclare :

“ Au temps de ma droite chance  
Je passais mes jours à réciter le Coran  
Cherchant le sens de chaque terme  
Maintenant que me voilà perdu  
Je pêche sciemment  
Je sais la Voie... et la fuis “.

(poème 10, p. 123, Edition Maspero, 1969)

Cette même fuite, à certains égards, favorise la distance et la prise de conscience d’un malaise social. Cette même distance ne permet-elle pas ici proximité, naissance de la poésie ?

Naissance d’un mode autre de vivre et de penser, adapté à des comportements favorisés par le nouvel ordre économique, social, politique.

Le vagabondage, la prolétarianisation généralisée des Algériens arabes et kabyles, l’apparition des boissons alcoolisées, la consommation de drogues (haschisch, cocaïne) témoignent d’un mal qui ronge sérieusement la société algérienne dans son ensemble.

Ne pouvant s’attacher à des structures vidées de sens et de substance (les lois traditionnelles), Mohand s’en écartera volontiers par son mode de vie mais aussi par ce qui va faire son identité, sa survie sociale : la poésie.

C’est un poète hors du commun, il ne peut donc être que spécifique. Si Mohand ne va pas en réalité représenter la famille At Hamadouche, il ne va pas non plus fonder un foyer, il va transgresser les règles sociales : détour nécessaire pour entrer en poésie. Il va prolonger la mémoire collective ancienne dans sa dimension berbère et méditerranéenne.

Il était censé détenir, perpétuer la mémoire du groupe, forger ses règles et travailler au rappel de ses valeurs, de ses rites et de ses mythes. Nous retrouvons dans son répertoire nombre de poèmes consacrés à la perte des valeurs anciennes, en somme, au changement social perçu comme une inversion de l'ordre symbolique.

Si Mohand s'inscrit sans conteste dans cette tradition. Un poète est celui qui se consacre à son art. Il est comme prédestiné à marquer le siècle, la littérature amazighe. Les signes d'élection sont nombreux et connus de tous : les songes, les épreuves, les pactes avec les puissances célestes.

Le candidat à la poésie doit suivre un périple initiatique au cours duquel il est élu. Mohand est ici désigné par un ange qui lui enjoint de choisir entre concevoir la poésie ou la dire. Mohand lui dit alors : "Compose et moi je parlerai". Depuis cette rencontre avec l'ange au bord du puisard, le poète est devenu intarissable.

Le poète n'est donc qu'une voix, qu'une expression échappant à la rationalité sociale, cette autre voix. C'est précisément cette dimension qui lui permet de transcender la réalité et de s'inscrire dans un registre hors du commun.

Le poète est donc à l'écoute de cette voix intérieure qui est à la fois sienne et autre. Si elle est unique car matérialisée par un corps (celui du poète), elle est autre car elle est la traduction de l'imaginaire collectif. Le groupe reconnaît en Si Mohand le porte-parole des voix de l'autre côté du visible.

Cette sortie hors de soi est vécue comme un signe d'élection.

Aussi le poète se permet-il de repenser le monde, car il incarne précisément l'univers en son entier : il est au centre du monde selon l'expression de Holderlin.

Il est ce philosophe qui rappelle au respect des règles qui jadis fondaient l'équilibre de la société.

### *Thématique et «genre» ou bref aperçu entre le fond et forme*

Mohand est, dit-on, désigné pour devenir poète de l'amour et maître de l'*asefru*... comme si les poèmes de Mohand désignaient la poésie par excellence, comme si sa seule présence avait d'un coup de baguette magique évincé tous ses prédécesseurs...

Comment concilier *asefru* (de éclairer, élucider, délier, interpréter) et affectivité? Ces deux termes sont à la fois conciliables et antithétiques car l'amour ne peut se dire (prendre forme?) que dans et par la poésie ; et si l'on n'évoque l'affectif que

dans la poésie c'est qu'assurément il n'a pas droit de cité dans la société ou bien la marge laissée par le code est si mince qu'on peut dire qu'il est inexistant.

*L'asefru* incarne selon ses analystes un genre : le tercet heptasyllabique.

Avec Si Mohand, l'asefru va prendre le devant de la scène sur tous les autres genres qui lui préexistaient (avant lui les poètes étaient légion et la poésie, une véritable profession, donc il y avait des règles à suivre pour accéder au statut de poète. De ce fait, il va constituer une véritable exception :

- les *tiqsidin* (genre édifiant) sont de longs poèmes. Certains pouvant atteindre 500 vers... par exemple (Sidna Youssef)... *Taqsit* est principalement liée au religieux, certes, mais pas seulement puisqu'on appelle aussi *tiqsidin* les longs récits guerriers ou tout simplement des faits divers, vécus comme extraordinaires (le poète et l'hiver<sup>(1)</sup>, le poète et la rivière)... En général, ce sont des strophes de six vers dotés de rime (*Poèmes kabyles anciens* de Mammeri comporte un grand nombre).

- les *izlan* (genre dit léger très prisé par les jeunes). *L'izli* est en général anonyme. *l'izli* est également court : le plus court étant de deux vers mais en général de six (pour plus de détail cf. *l'izli* de T.YACINE où la distinction *izli* et *taqsit* est présentée avec plus de détails).

- *l'asefru* :

Il a été défini - par les analystes - comme fondé sur un noyau de base (neuvain) constitué de trois strophes (*taseddart*, *tissedarin*) elles-mêmes constituées de trois vers (*tafirt*, *tifirin*) chacune.

Si le premier et le troisième vers de chacun des tercets comportent sept syllabes, le deuxième n'en a que cinq.

On peut comme l'a déjà signalé Mouloud Mammeri en faire le schéma suivant :

a a b a a b, a a b

7 5 7 7 5 7 7 5 7

La rime étant ici, bien sûr, présente et s'appelle *amsadaa* : (son, écho).

Si l'on se fonde sur les 280 pièces publiées dans le recueil de Mammeri qui porte significativement le titre de *Isefra-s*, cette unité de base existe. Plus des 9/10 èmes du recueil sont des neuvains tristrophiques selon la présentation de Mammeri qui est le dernier à avoir constitué, semble-t-il, le recueil le plus exhaustif. J'ouvre

---

(1) - En 1873 : un poète décrit un village pris dans la neige.

une parenthèse pour dire que Mammeri a certes connu et le travail de Boulifa et celui de Feraoun (sur le tard) mais son apport a été de procéder à une vérification (authentification) des textes. Car il est parti de sa propre collecte effectuée lorsqu'il était adolescent (à l'âge de quatorze ans) avant de prendre connaissance de travaux existant chez ses prédécesseurs. C'est au moment de la publication que s'est effectué ce travail de collecte systématique auprès d'informateurs triés sur le volet qui détenaient encore la poésie de Si Mohand. Les informateurs (illettrés le plus souvent) de Mammeri ignoraient, pour la plupart l'existence des recueils de Boulifa et de Féraoun d'autant qu'il y avait des recueils de poésies inédites qui circulaient en cercles restreints bien avant la publication du recueil de Boulifa<sup>(1)</sup>. Les modes de circulation sont donc à prendre en compte. L'enquête ethnographique opérée par Mouloud Mammeri a été longue et minutieuse (cette dernière ayant commencé depuis l'adolescence du chercheur jusqu'à l'indépendance de l'Algérie). Si le chercheur Mammeri a apporté des pièces complémentaires aux recueils précédents, cela signifie tout simplement que la mémoire populaire a continué à fonctionner près d'un demi-siècle après sa mort.

Quel que soit par ailleurs l'apport des analystes, ce qui est intéressant ici est de voir comment *asefru* (comme modèle formel) a été adopté par de nombreux poètes qui ont succédé à Si Mohand et seule une étude poussée des règles de versification pourra démontrer.

Affirmer qu'il y a une unité de base n'est peut-être pas tout à fait synonyme de poème à forme fixe comme l'a écrit Féraoun.

Mammeri ne l'exprime pas de façon claire mais il confirme que Mohand a employé presque exclusivement cette même facture. «Les variations, du reste rares, ne concernent que la longueur du poème, qui peut être de quatre ou cinq tercets.

Quand il y en a six, écrit-il on a en réalité deux neuvains accolés.

Un peu plus loin Mammeri apporte cependant une précision : «Malgré cette symétrie formelle, l'*asefru* n'est pas la juxtaposition de trois éléments semblables. Le retour des mêmes rimes, le rythme identique des strophes font l'unité du poème, mais chacun des tercets joue un rôle particulier dans l'ensemble».

En effet, si le premier tercet est une ouverture (prélude), le deuxième apporte une précision et le troisième enfin est celui qui clôt... mais la clôture formelle est en réalité ouverture, éclaircissement du sens (d'où, peut-être, cette notion d'élucidation

---

(1) - Mouloud Mammeri en détenait quelques-uns, et moi-même, j'ai eu à consulter des poèmes transcrits sur des «registres» datés, pour certains, de 1873.

que représenete l'*asefru*)... Il y a donc une espèce de jeu entre le fond et la forme qui sont intimement liés. Ce jeu a, semble-t-il, marqué les amis poètes de Si Mohand. Il en est ainsi de El Bachir Amellah qui a eu un contact réel avec le poète<sup>(1)</sup> et qui (selon ses proches) a, emprunté au poète non seulement la forme (Iqaleb : litt. le moule) mais aussi le fond. Le lecteur peut en effet de révolte, de transgression, et de désespérance sauf que Si El Bachir en fin de vie est revenu à sa fonction première de *taleb* alors que Si Mohand est resté l'éternel révolté.

Pour comprendre la relation étroite entre l'*asefru* et Si Mohand, il serait intéressant de voir si la société kabyle d'antan n'avait pas d'autres canaux (ici genre) pour dire l'amour dans ses diverses formes. L'*asefru* mohandien va en effet marquer le siècle parce que, de par son expression, Mohand (comme homme et comme clerc) fait éclater le cadre. Il est le poète de la règle qu'il dit et qu'il transgresse, comme il est le chantre des sentiments, des vins doux, des alcools et des drogues. Il est donc le porte-parole de ceux qui sont plus en dehors de la société qu'en elle. Aussi l'*izli* (poème chanté), genre jadis apprécié par les jeunes, les bergers, et socialement autorisé dans les fêtes (pour les femmes), ne peut guère convenir au poète. L'*izli* est un poème court, il est consacré à l'amour, aux affects en général... mais pas seulement.

A situation insolite, expression renouvelée. Les rites, les conventions, les feintes de l'*izli* ne peuvent plus satisfaire une existence désorientée, sans port d'attache (*ur tesî leqrar*). Les vers de Mohand contrairement à l'*izli* (souvent expression collective) vont chanter les sentiments les plus individuels, les plus coupés de toute référence sociale autre qu'une poétique purement symbolique, exaltation des valeurs de jadis (*zik*), que le poète ne définit jamais. Sa sensibilité d'homme rejeté (y compris par les siens,) le prédisposait à ce rôle, mais plus encore les conditions concrètes de son existence : Mohand ignore presque les règles du jeu car les temps anciens sont désormais morts et les nouveaux pas encore nés. Aussi, son discours n'est pas seulement déviant, il est scandaleux et même blasphématoire.

On peut considérer que le scandale, c'est la transgression assumée publiquement. Ainsi l'*izli* peut être considéré comme l'aboutissement nécessaire des contradictions d'une société : l'*izli* est socialement accepté telle une exception qui confirme une règle. Il est donc partie intégrante de la culture ; en revanche

---

(1) - Nous avons des joutes oratoires entre les deux poètes (voir Almi Boubekeur, Si El Bachir, barde de la Soumam, sous presse). Voir également Younès Adli qui rapporte le poème suivant où le village de Si EL Bachir est cité nommément : «Me voilà à Ichekaben / Village haut perché, / dans un quartier de renom». In *Si Mohand Ou M'hand, Errance et révolte*, Paris, Edif, 2000, p.104.

*l'asefru* est un défi permanent. Il est le désordre outrancier. Mais c'est sans doute par la création poétique que l'on peut davantage comprendre l'homme. Mohand est à la fois le poète chargé de transmettre les valeurs de sa culture mais l'incohérence du monde, du siècle comme il le disait si bien ; fait qu'il se devait d'inventer un mode nouveau d'expression... *l'asefru* étant peut-être cette forme qu'il a adoptée, adaptée, récupérée mais aussi ce fond qui dit les affects brisés d'une société en désarroi... *Bab isefra*, c'est celui qui va dénouer et délier les langues tel *l'afsih* de la période précédente (celle d'avant la colonisation).

Même si le poète semble bousculer les règles sociales, il n'en demeure pas moins que ses propres limites ont des limites : il semble avoir son propre code. Un des procédés mohandien étant le jeu des métaphores. Certaines métaphores en viennent à constituer l'essence même de sa poésie.

Le procédé est si courant chez l'auteur, les métaphores répétitives au point de devenir obsédantes que le lecteur s'interroge sur leur signification profonde.

Devant l'impossibilité pour lui de s'exprimer autrement que dans et par la poésie, Mohand a élu (où a-t-il été, par elle, élu ?) l'aspect le plus refoulé de la société : l'amour. On y découvre certes la vision traditionnelle, les quêtes multiples, les interdits ; mais Mohand va au-delà, il franchit la ligne rouge pour des lieux inconnus : les lupanars des grandes villes, rue Sidi Ramdane à Alger :

“ Mon cœur bat des ailes  
Et voudrait ramier devenu  
En un jour traverser la mer

Vers les filles de soie vêtues  
Dans leurs alcôves chaulées  
Chacune avec un numéro sur sa porte

Car ici qu'importe qu'elles se parent  
Il n'y a pas de doute  
Fades sont les plaisirs d'ici ”.

(poème 100, p. 235, Edition Maspero, 1969)

Même si les amours dépeintes n'entrent pas toujours dans les perceptions d'alors, cela représente néanmoins un exutoire, un lieu extraordinaire qui permet, à ceux qui prisent cette poésie de fuir, de retrouver un moment de liberté et d'équilibre. C'est sans doute là que réside la signification de ce genre tel que le sens commun le définit et l'apprécie et c'est aussi ce qui a favorisé ce procès d'individualisation des poètes kabyles à l'origine d'un processus d'identification chez les jeunes.



## A PROPOS D'UN GENRE POETIQUE FEMININ : ABAGHOUR

Noura Tigziri

*Département de langue et culture amazighes*

*Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou*

Parmi les genres littéraires kabyles figurent un certain nombre de chants appelés *abaghour* et *azenzi l henni* ou joute d'imposition du henné. L'imposition du henné est hautement symbolique. Le henné est un symbole religieux et le rituel de l'imposition du henné est pratiqué même lors des fêtes religieuses comme celles de l'Aïd. Le henné amène la " baraka " et porte bonheur à la mariée dans sa future vie de femmes. Mais alors que pour les fêtes religieuses cette pratique n'est accompagnée d'aucun chant, lors de son imposition pour le mariage ou la circoncision elle est accompagnée par un chant de femmes qu'on appelle *abaghour*.

Plusieurs chants d'expression exclusivement féminins existent en Kabylie. Nous citerons à titre d'exemple, les chants qui accompagnent la cueillette des olives, les chants funèbres ou *adekker* des femmes lors de la veillée du mort, généralement chantés à l'aube et les chants qui accompagnent l'imposition du henné soit pour la mariée, soit pour le marié soit à l'occasion de la circoncision d'un garçon, les berceuses *ahuzzu* et les chants produits pour jouer avec un bébé *acteddu* ou *aserqes*. Dans les chants funèbres, les femmes chantent près du corps du défunt la nuit avant l'arrivée des *ttelba* qui récitent des versets coraniques ou le lendemain matin avant l'arrivée des *ttelba* qui reprennent les versets coraniques et accompagnent le mort jusqu'à sa dernière demeure.

Notre étude portera sur l'imposition du henné. Nous travaillerons sur un corpus recueilli en Kabylie dans la région des Ait-Menguellat. Cette tribu ou Arch a bénéficié de nombreux travaux dont l'ouvrage de référence *dictionnaire kabyle-français, français-kabyle* de J.M. Dallet.

Les joutes d'imposition du henné sont différentes d'un village à un autre. On parle d'*azenzi l henni* (vente du henné) d'*asiwel l henni* (le dire du henné) mais aussi d'*abaghour*. *Azenzi l henni* se fait généralement chez le marié lors d'imposition du henné alors que chez la mariée, on n'emploie pas ce vocable. Le rituel est différent selon qu'on ait affaire au marié ou à la mariée.

D'après notre enquête, il existerait plusieurs formes de chants lors de l'imposition du henné. La première forme de ce rituel se pratique chez le marié : Le

mérite de l' *Azenzi* ou *asiwel l henni* revient à un professionnel ou *bab-n-wawal* qui généralement est connu à travers tous les villages de la Kabylie. Il est convié à chaque fois et il déclame un certain nombre d' *isefra* dits sous forme d' *abaghour* dans lesquels il chante les louanges du marié et de ses parents. Ces chants ne sont accompagnés d'aucun instrument de musique. Ils sont périodiquement accompagnés de youyous de femmes. Le rôle de cet homme est très important car le rituel *azenzi l henni* dépend de lui. Ses *isefra* sont dits avec une telle maîtrise du verbe qu'il est parfois difficile de comprendre le sens de ses paroles. Cette mise en scène est faite de manière à ce qu'aucun ne puisse lui répondre et dénouer ces paroles. De ce fait, il devient le seul habilité à officier la cérémonie. On parle d' *azenzi l henni* (vente du henné) car lors de ce rituel si aucun autre homme ne trouve de solution à l'énigme dite dans ses *isefra*, personne ne peut officier cette cérémonie (personne ne peut acheter le henné) à part lui.

Ce rituel pratiqué chez le marié est tout à fait différent de l'imposition du henné chez la mariée. En effet pour le marié, ce cérémonial lui attribue une autre valeur sociale. Il passe de la position du célibataire à celui du marié, donc responsable et occupant dorénavant une position sociale qui fait de lui un homme responsable, un homme ayant son mot à dire dans toute décision de la famille, d' *adrum* ou du village.

La deuxième forme *uzenzi l henni* se pratique lors de l'arrivée du cortège qui doit emmener la mariée de son domicile vers le domicile conjugal. Des *isefra* sont échangés entre deux protagonistes : qui peuvent être par exemple le père du marié et le père de la mariée. Chacun trace de l'autre un tableau des plus vilains et au contraire, se place au dessus de tous en décrivant les qualités de toute sa famille.

La poésie chantée ou *abaghour* est utilisée durant les différentes étapes de la cérémonie du mariage. On chante les louanges de la nouvelle famille venue chercher la mariée et on dira à ce propos :

*Mreħba s Muħend*  
*Aḍeggwal n martayen*  
*tarbaet i ġi deddiḍ*  
*Am laEgug i d-falen*  
*kecmet mreħba*  
*yak nekwni d atmaten*

A la mariée, en la préparant pour son départ vers la maison du marié on dit :

*a yemma-s heggi lqecci-s*  
*iqeffafen nsan i wegris*  
*aħlil win yetsrebbin taqcict*

Avant de franchir le seuil, elle passe sous le bras de son père qui lui tend un verre d'eau qu'elle boit :

*ssew-as a baba-s aman  
ad truḥ ad tbeddel imawlen  
ssew-as a baba-s tura  
a yemma-s sbar ur tsrara  
yelim ad tbeddel ḥara*

Quand le cortège arrive à la maison du marié, la mariée est accueillie avec le chant poétique suivant :

*leaslama-m a tistilt  
tamekwhelt tazayrit  
ad kem yeg rebbi d tasaedit*

*leaslama-is i mira  
a tamekwhelt n miyya  
a kem yeg rebbi d laɛmara*

*Abaghour* ou *tibugharine* consiste aussi en un chant féminin pratiqué la veille du mariage ou *ass imensi l henni*. En effet, ce jour là, un cortège composé d'un nombre limité de femmes et de tous les hommes de la famille et d'*adrum* se rend chez la famille de la mariée avec les ingrédients nécessaires à la préparation de leur dîner. Les hommes font une assemblée pour lire *l'fatiha* et les femmes restent avec la mariée et dînent généralement dans la même pièce qu'elle. Après le départ des invités, commence le rituel de l'imposition du *henné*.

Un certain nombre de femmes proches de la mariée font un demi-cercle. Dans l'autre demi-cercle se trouve au centre, la mariée, parée à l'occasion du costume traditionnel kabyle, à ses côtés se trouve une femme choisie pour la circonstance. Elle est généralement *lqibla* du village. On fait appel à cette femme pour toutes les cérémonies. C'est aussi elle qui accouche les femmes et qui coupe le cordon ombilical des bébés. Quand pour une raison quelconque, *lqibla* n'est pas présente, elle est remplacée par la grand-mère paternelle qu'on honore de cette manière. En effet, c'est à elle que revient l'honneur de l'imposition du henné sur la main de la mariée. A même le sol est posé un plat appelé *lmetred* dans lequel se trouve un objet en argent, généralement *afzim*. On y ajoute trois dattes, trois noix, trois œufs, sept grains de blé et sept fèves. On étend un foulard kabyle *timehremt llehrir* ou *amendil* sur lequel est déposé le plat dans lequel se trouve le henné.

La *qibla* mouille le henné à l'aide d' *aman n ccix Mohand* grand Saint à Ain El Hammam. Cette eau est connue pour ses qualités de guérison et de protection des malheurs qui pourraient arriver.

Une fois le rituel terminé, l'assiette où est mélangé le henné est récupérée par la mère de la mariée. Elle ne doit ni la laver ni la renverser au moins pendant sept jours, sans quoi la mariée ne pourrait pas avoir d'enfants.

Les différents ingrédients déposés (dattes, noix...) sont gardés dans un coffre. Quant aux fèves, elles sont soit gardées elles aussi en lieu sûr, soit données pour la semaille. Ceci représente le symbole de la fertilité.

Le bijou en argent symbolise la pureté de la mariée. Les grains de fèves, de blé et de noix sont déposés afin que les enfants du couple soient des garçons et de préférence en nombre de sept.

Les femmes venues pour chanter se mettent en deux groupes : le premier groupe commence à chanter et les femmes du deuxième groupe répètent après elles : ce sont des répétitrices. Des youyous entrecourent *tibùgharin*.

Les chants commencent toujours par une invocation de Dieu et des Saints de la région. Cette invocation de Dieu est exprimée par les formules telles " *besm Lleh a nebdu..* " Les Saints sont invoqués par leur nom : Sidi Mhend U Malek, Ccix Mohand U lhusin... Le nom du Prophète est aussi souvent cité (*nbi Mohammed*) et les Anges (*Imuluk ou lmalayakkat*).

*Besmelleh a nebdu*  
*A d-yers lmetred*  
*A d-rsent lemluk*  
*D nnbi Muhemmed*  
*Ad yeqqen l ħenni*  
*Ugeṭṭum um n dheb*

*Besmelleh a nebdu*  
*Yers-d l ħenni*  
*Rsent-d lemluk*  
*Yellan deg genni*  
*A s- neqqen l ħenni*  
*I yilegh adehbi*

En second lieu, on fait les louanges des Saints :

*Besmelleh a nebdu*  
*A nebdu di ssellah*  
*Jeddi Menguullet*  
*Atan ghef ssdeḥ*

*Ketch a yisli*

*Itri n sbedj*

En troisième position on rend hommage et on remercie les invités et les parents venus pour la fête :

*Lhenni yeddzen*

*Tṭbel yerramzen*

*Timura ibaeden*

*D iħbiben i d-yetsasen*

*Ad yeqqen lhenni*

*Imesk ajdid ineEsen*

Ensuite on invite le marié au henné :

*Muhend ay itbir n ccet*

*A leħrir yezdan d akerzi*

*Qerreb ay aEziz gher lhenni*

aeqqed n lhenni (rituel utilisant awal ...)

*Ad aznegh tarbaE*

*Di tṭelba n ufella*

*yeččuqqun lebħur*

*Mebla tisura*

*a d-rregh lhenni*

*Ad yeqqen lagha*

*ħebsegh-d lhenni*

*uqbel ad t-sbezgen waman*

*rnigh\_d i wuxxam*

*deg yella yizem aweħci*

*A si Muhend*

*tikli n BusEid gher leEli*

*ħebsegh-d lhenni*

*uqbel ad s-id-zzin warac*

*rnigh-d i uxxam*

*deg i yella sbeE ughilas*

*ad yeqqen lhenni*

*tissas n yizem abarqac*

Vient ensuite la phase *ucekker* du marié et de ses parents

*Awi-d afus-ik  
Meena a gma d ayeffus*

*Bru-d i tqendurt  
D timrexxelt tuder ar aggus  
ad yeqqen lhenni  
Tissas n yizem amekyus*

*A sidi Mezyan  
Tighwmert fi yerna lhid  
ay itri imceřeεε  
i d-yulin taggara n yid  
adrum deg i tellid  
ur yettaggwed asemmid*

Cette forme de poésie chantée qui est composée principalement de louanges est différente d'une autre forme où la magie du verbe est mise en relief. En effet dans ce cas, *abaghur* est chanté par un professionnel qui parle par énigmes et qui "vend le henné".

*ad zenzegh lhenni azal-is d azgen  
at nger deg sunduq s umesmar yewzen  
tisura ghabent yemmut lmexzen*

*ad zenzegh lhenni di lkared i yekmes  
at nger deg senduq s umesmar ifelles  
yeghreq lebh̄er leghmiq di llabur tmes  
teččat lmudja yemmut rayes  
ur teqnagh lhenni ar di tinim ačhal lqwdami ar tunes*

La même cérémonie se déroule dans la maison de la mariée pour l'imposition du henné. D'ailleurs il est exigé que les mariés (les deux mettent le henné), si l'un d'eux ne le met pas, l'autre ne le mettra pas non plus sinon cela porte malheur.

L'ordre dans lequel se présentent les chants est le même. Les seuls chants qui diffèrent sont ceux destinés à la mariée.

On dira :

*Awid afus-im  
Am neqqen lhenni  
Kemmini a tislit  
Rebbi akem-ihenni*

*Awid afus-im*  
*Wa d afus wa d lhenni*  
*Bbru-d i tqendurt*  
*D timdehebt n lekwmam*  
*Kemmini a tislit*  
*Yeddad rrbeḥ di twenzam*

Une fois l'imposition du henné terminée, les membres d'*adrum* déposent un à un de l'argent dans *lmetred*. Ceci représente *tawsa* de la mariée.

Une autre cérémonie se déroule dans la journée. Une plateforme choisie dans le village est utilisée comme espace pour fêter le mariage. Un groupe traditionnel (*ttbel*) se produit. Les invités ainsi que tous les villageois, tout en dansant, déposent de l'argent dans une *fouta lhrir*. Cette donation est appelée *akembous*.

Le rituel de l'imposition du henné (*azenzi l henni* ou *acekker*) est une mise en scène mettant en jeu des acteurs passifs et un auditoire. Les acteurs sont passifs ; le réciteur des *isefra* le fait presque machinalement mais en prenant, bien évidemment, le soin d'adapter sa poésie à la famille concernée. Dans ces poèmes connus dans toute la région et repris lors de chaque cérémonie, on change juste le nom des parents, des mariés, des Saints. Le deuxième acteur passif est le (la) marié(e) qui s'applique à suivre le rituel (répéter exactement les gestes demandés) sans parler et sans intervention dans la scène. On a l'impression que c'est une pièce de théâtre qui se joue devant un auditoire composé pour la plupart du temps de femmes qui poussent des youyous parce que c'est un cri de joie mais aussi pour renforcer la forme solennelle de la pose du henné. Cet auditoire a même un rôle essentiel puisque c'est de lui que dépend la réussite du rituel. Le texte littéraire chanté dans ce rituel dépend du contexte de son énonciation et de l'ensemble esthétique dont il dépend.

Cette mise en scène théâtrale se compose de plusieurs actes qui sont représentés par les différentes phases par lesquelles on chante les *isefra*. D'ailleurs chaque invocation implique des sentiments spécifiques chez l'auditoire : de l'invocation du Dieu tout puissant dont on craint le châtime et à qui on demande la bénédiction jusqu'aux louanges lancés à l'égard du marié qu'on veut beau, viril, fier en passant par l'invocation des Saints à qui on veut faire plaisir car ce sont les gardiens des lieux. Tout est orchestré de manière à ce que ce mariage apporte le bonheur et la baraka.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abrous D., "Les joutes poétiques du henné : Compétition d'honneur et rapt symbolique" in *Etudes et documents berbères* N°9, 1992 : pp. 147-164.
- Boulifa S.S., *Méthode de langue kabyle, cours de deuxième année*, Alger, Jourdan, 1913.
- Lacoste-Dujardin C., " Des femmes chantent les hommes et le mariage. Louanges lors d'un mariage en Kabylie : ccikan", *Littérature orale arabo-berbère*, 1981, t.12, p.125-161
- Mahfoufi M., *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*, Thèse de doctorat de l'université (Dir. G.Rouget), Nanterre Paris X, 1992.
- Mammeri M., *Poèmes kabyles anciens*, Paris, 1980.
- Mezine M., "Chant rituel d'imposition du henné" (Trad. A. Announe), *Fichier périodique*, N°128, 1975.
- Yantren F., *Chants kabyles féminins. La cérémonie du henné du mariage : tibusarin*. Mémoire de DEA de l'EHESS (Dir. C. Lacoste -Dujardin), 1987.

## NOTES PRELIMINAIRES SUR TAFŠİHT<sup>(1)</sup>

MOHAND AKLI SALHI

UNIVERSITE DE TIZI-OUZOU (ALGERIE)

La question de savoir quel terme utilisaient les kabyles pour rendre la notion de poésie reste problématique. Le terme *tamedyazt* qui rend actuellement cette notion est un néologisme créé durant les années soixante-dix. Ce mot a connu une diffusion telle que son usage est largement répandu. Suivant son utilisation (dans les écrits, à la radio et à la télévision), il renvoie indifféremment à la poésie moderne et à la poésie traditionnelle. La création récente de ce terme, par emprunt au dialecte berbère du Maroc central, laisse entendre que la notion de poésie n'était pas rendue en kabyle. Selon Redjala. « Il n'existe pas de mot kabyle pour désigner exclusivement la poésie ». D'autres chercheurs, comme Dallet (1982 : 217, 1985 : 187) et Bounfour (1999 : 16) affirment par contre que *asefru* (ou *isefra*) désigne la poésie. De son côté, Mammeri déclare dans le dialogue avec Bourdieu sur la poésie kabyle que *asefru est l'un des noms* de cette dernière. Toutefois, il ne livre pas les *autres noms*. Le mot *tafšiḥt* serait-il l'un de ses noms ?

Ces quelques notes abordent l'étude du mot *tafšiḥt*. Elles cherchent à savoir si ce mot recouvre la notion de poésie. L'étude proposée ici repose sur l'interrogation des poèmes où ce mot est utilisé tout en tentant de mettre en relief son étymologie et sa signification en relation avec le type de contenu des poèmes où il apparaît.

Le mot *tafšiḥt* est localisé dans le titre (établi par le transcritteur) d'un texte poétique traditionnel (Hanoteau, 1858 : 301-305) ou à l'intérieur de ce dernier (Mammeri, 1988 : 156 ; Rabia, 1993 : 37, 91, 107). De nos jours, il n'est plus utilisé, à notre connaissance. Les enquêtes que nous avons pu mener révèlent que la signification de ce mot est inconnue de la plupart des enquêtés, même les plus âgés d'entre eux. Rares les gens qui l'ont entendu.

Le terme *tafšiḥt* connaît plusieurs traductions. Rabia, à lui seul en propose trois: aubade (*idem* : 36), éloquence (*idem* : 90) et grande poésie (*idem* : 106). Mammeri (*idem* : 157) le traduit par le mot poésie. Tandis que Hanoteau le traduit par le mot

---

(1) - Je remercie Mohand Oumar Oussalem et Boualem Rabia pour les discussions que j'ai eues avec eux sur le mot *tafšiḥt*.

chanson. Linguistiquement, il est la forme kabylisée du mot arabe *faṣāḥa*. Etymologiquement, il signifie éloquence. Les mots qui dérivent de *tafṣiḥt* se réfèrent tous soit à l'éloquence soit à l'activité poétique. *Afṣiḥ* représente un type de poète que la Kabylie avait connu jadis. Le verbe *feṣṣeḥ* signifie « inventer des poèmes, des chants » selon Dallet (1982 : 235), « être éloquent » selon G. Huyghe. Etant une partie importante de *tamusni*, les notions d'éloquence et de poésie sont mélangées et forment un tout presque indissociable dans la tradition kabyle. A vrai dire la poésie constitue le moyen par excellence de l'éloquence kabyle. Cette dernière s'exprime notamment en vers ou parfois en prose rimée. Prendre, dans ce cas, le mot *tafṣiḥt* comme équivalent au mot français « poésie » n'est pas une interprétation exagérée. Par analogie au mot *tacyaxt* qui renvoie au métier de *ccix*, *tafṣiḥt* serait le métier d'*afṣiḥ*. Comme *tacyaxt*, *tafṣiḥt* suppose une initiation et un apprentissage. On ne devient pas *ccix* du jour au lendemain de même qu'on ne devient pas *afṣiḥ* d'un seul coup. Par opposition à *ameddaḥ*, *aḍebbal* et *afeṣṣaḥ*, *afṣiḥ* occupe le sommet de la hiérarchie des agents poétiques de la Kabylie traditionnelle. « L'*afṣiḥ* est celui qui est capable non seulement de réciter mais aussi de créer et qui est *amusnaw* par définition » écrit Mammeri. Sa venue au village est un grand événement. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler ici que la société kabyle traditionnelle structure et hiérarchise ses productions littéraires suivant l'idéologie sociale qui fait, entre autres, de la division sexuelle un élément structurant de l'espace poétique. Contrairement à ce qu'affirme Bouamara (2005: 182) le mot *tafṣiḥt* ne désigne pas la poétesse. *Tafṣiḥt* est une activité exclusivement masculine. D'après l'état de la recherche en poésie kabyle, aucun mot ne sert à désigner la poétesse dans le système poétique traditionnel. La pratique des *izlan* et de *timucuha* est par contre réservée aux femmes.

La thématique des textes où le terme *tafṣiḥt* est utilisé est diverse. Les textes rapportés<sup>(1)</sup> par Hanoteau traitent de l'expédition française de 1857 en Kabylie. Le texte, transcrit par Mammeri est attribué à Muḥ At Lemsawd des At Yenni, développe une sagesse. La thématique des textes présentés par Rabia diffère d'un texte à un autre. Le premier est une joute oratoire entre Taher Uxufac (*ameddaḥ* et *aḍebbal* selon Rabia) et Zwina. Il traite de la fête et de la joie. Le deuxième texte est une triade de sagesse. Le troisième aborde une thématique lyrique. On voit là que *tafṣiḥt* n'est pas réduite à une thématique précise.

---

(1) - Il y a lieu de noter que les deux premiers textes que présente Hanoteau respectivement sous l'intitulé de *tafṣiḥt'eth thamzourouth* et de *tafṣiḥt'et thissenath* forment, suivant F. De Morestel, un seul texte. Dans une lettre adressée à la *Revue Africaine*, De Morestel affirme « qu'il n'a été fait qu'un chant kabyle (sic) sur l'expédition de 1857, et c'est par erreur que dans sa grammaire M. Hanoteau le divise en deux pièces distinctes » (*Revue Africaine*, n° 2, 1857-1858 : 501).

Toutefois, une comparaison des textes<sup>(1)</sup> présentés par Hanoteau avec le texte intitulé *taqsiṭ n waḥed u-sebein* (Mammeri, 1988 : 440-455) et le texte « *Ma neqqim akk' ur nerbiḥ* » attribué à Muḥend Ssaëid Almikec (idem : 416-423) révèle des ressemblances intéressantes au niveau de l'organisation du texte. En effet, on peut observer les mêmes motifs (motif de l'étendard, description de l'intervention militaire française, nostalgie du passé, citation des lieux conquis). Au plan du discours, les mêmes figures traversent les textes. Ces ressemblances ont probablement contribué, dans un premier temps, à rapprocher *tafṣiḥt* de *taqsiṭ* traitant des évènements historiques. L'environnement socio-historique aidant (destruction des mécanismes sociaux de production poétique, rupture dans la transmission de *tamusni* et disparition des moyens d'apprentissage et de l'initiation poétique, disparition des *aḥṣiḥen* et des *imeddaḥen*), l'espace poétique a connu un bouleversement important tant au niveau de sa structuration qu'au niveau de sa catégorisation. C'est à ce moment là peut-être que le terme *asefru* (avec sa forme du pluriel *isefra*), qui désignait seulement la notion de poème, a commencé à rendre la notion de poésie.

---

(1) - Les textes que présente Hanoteau sont amputés de deux strophes constituant respectivement le prologue et l'épilogue du texte.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bouamara Kamal, 2005, *Si Lbachir Amellah (1861-1930) : un poète-chanteur célèbre de Kabylie*, Ed. Talantikit, Béjaïa.
- Bounfour Abdellah, 1999, *Introduction à la littérature berbère. I La poésie*, Peeters, Paris-Louvain.
- Dallet J-M., 1982, *Dictionnaire kabyle-français*, Selaf, Paris.
- Dallet J-M., 1985, *Dictionnaire français-kabyle*, Selaf, Paris.
- Hanoteau A., 1858, *Essai de grammaire kabyle renfermant les principes du langage parlé par les populations du versant nord du Jurjura et spécialement les igaouaouen ou zouaoua*, Bastide, Alger.
- Galand-Pernet Paulette, 1998, *Littératures berbères. Des voix. Des lettres*, PUF, Paris.
- Huyghe G., 1901, *Dictionnaire kabyle-français*, Imprimerie Nationale, Alger.
- Mammeri Mouloud, 1971, *Les Isefra de Si Mohand Ou Mhand*, Ed. Maspero, Paris.
- Mammeri Mouloud, 1988, *Poèmes kabyle anciens*, Laphomic/Awal, Alger.
- Mammeri Mouloud, 1991, *Culture savante culture vécue*, Tala, Alger.
- Rabia Boualem, 1993, *Recueil de poèmes kabyles des Aït Ziki : Le viatique du barde*, l'Harmattan/Awal, Paris
- Yacine Tassadit, 1990, *L'Izli ou l'amour chanté en kabyle*, Bouchene/Awal, Alger.

## **DHAR UBARRAN : ASPECTS GENERIQUES ET ESTHETIQUE POETIQUE**

**Abdelmounim EL AZOUZI**

*Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès*

Pour aborder la poésie amazighe rifaine, il faut se hâter d'épuiser les réserves de concepts pour n'en garder que l'étincelle d'intelligence. Cette poésie est la grâce sans la pesanteur et la spontanéité sans le désordre. Le poète rifain se consume dans l'adoration de son vers, né d'une imagination aussi fertile qu'exubérante. Il a fait de merveilleux chants, fruits d'une expérience interne, jonchée de moments d'euphorie ou de dysphorie. Il concentre en lui les rêves et les aspirations de générations à la recherche d'un idéal.

La poésie rifaine a tiré ses motifs de toutes les circonstances de la vie, mieux encore, elle a vu dans tout événement (familial, social, politique, religieux, etc.) le stimulant pour une création poétique qui prend sa valeur à partir de l'espace culturel de son émergence. C'est ce qui explique la diversité des tendances, laquelle diversité traduit les variations et les variétés de la sensibilité artistique ainsi que l'éclosion de talents divers. Les facteurs de cette diversité se situent en amont et en aval : en amont, dans l'enracinement du poète dans son environnement socio-culturel riche ; en aval, dans sa rencontre avec d'autres cultures.

Le prodigieux foisonnement d'images et de sentiments qui se dégagent des poèmes ne devrait pas laisser le lecteur indifférent. Le lecteur rifain n'est pas à saisir, il est à vivre dans l'expression de son véhiculaire : le vers.

C'est dans cette perspective que nous inscrivons notre tentative d'analyse et de lecture d'un poème rifain situé dans le cycle de la poésie de résistance. Mais il faudrait d'abord préciser que ce poème n'est pas daté, et son auteur n'est pas connu. On peut, pourtant, présumer qu'il devrait pouvoir être l'œuvre de quelqu'un qui a assisté à la bataille de *Dhar Ubarran*, puisque les mises au point factuelles sont authentiques.

Le poème chante, sur un ton fortement épique la gloire de la tribu *d'Aït waryarer*, guidée par le *légendaire Mohamed Ben Abdelkrim EL KHATTABI*, dans son combat contre les forces occupantes. C'est un poème qui charrie d'un vers à l'autre les forces vives de l'expression poétique et du symbole, à travers la description hautement épique des exploits réalisés par les résistants.

Sur le plan formel, le poème épouse la structure des grands et célèbres poèmes anciens qui célébraient les victoires et rendaient hommage aux guerriers (la poésie antique, de la période anté-islamique, du Moyen-Age, etc.), de par sa longueur et la disposition de ses vers. Par ailleurs, l'une des caractéristiques de ce texte est la diversité générique. Plus d'un genre s'y trouve mis en place. Le narratif, le poétique, l'épique, etc. s'enchevêtrent au point de ne pouvoir parfois les démêler.

Le poème livre un point de vue sur l'histoire, tout en exprimant un savoir et une technique. Du discours sous-jacent à la description des événements surgit une représentation du réel, représentation véhiculée par un objet artistique où réel et imaginaire s'interpénètrent et se recouvrent.

L'un des aspects du poème est l'expression métaphorique. Cette expression hisse le texte au rang de la grande poésie et le soustrait à la trivialité qui aurait pu être visible dans un traitement terre-à-terre du sujet. Voici quelques exemples de comparaisons et de métaphores :

- *Aya Dhar ubarran, a yessus n yexsan*
- *θmsaman ma θhwnas, ma tγīras δbenneεman*
- *Qimen days irumiyyen tembarazen am imuyan*
- *Sbar a yur inu, sbar ammi wartru*
- *Am sebban iδurar i θayyuθ d usinu*
- *eellaya, eellaya, aya nwar ufqqus*
- *Yehδat urumi, yessāθ xas ennaqus*
- *θurid etteyara, θurid am ubaγer*

L'examen de ces quelques figures de style engage intrinsèquement deux rapports fondamentaux et féconds : le rapport de la figure avec le tissu textuel, et le rapport de la figure avec le contexte. S'agissant de ce poème, le lecteur est en face d'un tableau portant des valeurs extra-linguistiques et un contenu informatif. Le style imagé sert à donner à ce qui est exprimé une valeur humoristique ou tragique :

- *Qimen days irumiyyen tembarazen am imuya*
- *θurid etteyara, θurid am ubaγer*

Ces figures ont, certes, une valeur ornementale, mais elles fonctionnent de manière emblématique et sont, de ce fait, des pratiques linguistiques qui fondent toute interprétation dans ce domaine. Le poète utilise la comparaison et la métaphore pour enrichir le contenu verbal et sémantique du poème. Ces deux figures canalisent la compréhension de l'énoncé. On note également dans le texte la personnification de lieux :

- *A yiγzar u masin yetjahaδ ra nnetta*
- *Mmi aδrar rektmam, mmi wa nufi rehna*

*Iżar* et *aḍrar* prennent des qualités humaines. Cette catégorie de phrases jalonne structurellement le récit de la bataille.

Grâce à la métaphorisation du langage poétique, à la démesure langagière visible par endroits dans le texte et à son intensité métrique, on peut marquer les lisières du fantastique, de l'ironique et du dramatique, ainsi que leur force d'expression de la subjectivité. Ainsi, la dimension mythique offerte globalement par l'oralité et par le passé glorieux rifain finit par immortaliser ce poème dont la parole poétique est essentiellement de l'ordre de l'oral, lequel est gouverné par la primauté du rythme et de l'intonation :

- ♦ *Rqareb n essukkar izeyyen s ufiru*
- ♦ *Faðma θawaryiγš šenna mara θuru*
- ♦ *šenna mara θebyes rhžam narbea duru*
- ♦ *šenna mara θnnas imuh'hella ra ru.*

Le poème transcende les limites du réel par le recours à l'amplification qui lui confère son caractère éminemment épique. C'est sans doute ce qui explique l'inflation des caractérisants et des adjectifs. Le style du poète repose sur la qualification qui privilégie la précision, puisqu'il s'agit de la description d'une réalité. Notons également la présence d'un style subjectif à base de sensations personnelles du poète, bien que les faits rapportés soient réels. A preuve, la prolifération des jugements de valeur, positifs ou négatifs et qui conditionnent une thématique de la pitié, de l'ironie, etc. Le lecteur s'en trouverait ainsi touché.

Le poème possède une structure facilement repérable, mais qui produit une impression de densité. Ainsi la traduction de l'expérience d'une épopée et d'un drame crée un mouvement symphonique ponctué de va-et-vient entre la gloire et la chute, et orchestré par un lyrisme triste :

- ♦ *Sbar a yur inu, sbar ammi war tru.*
- ♦ *Am sebban iḍurar i θayyuθ d usinu*
- ♦ *A rebbi mas γa eggaγ?*
- ♦ *I xedduz a zmmi xmi ḍay γa θerqa*
- ♦ *xmi ḍay θa θini Muh mani yekka*
- ♦ *Muh amjahḍe θenγiθ haraqa*
- ♦ *A rebbi mas γa eggaγ?*
- ♦ *I waber abarsan itbħbad su metta*
- ♦ *Aya ralla yemma xifuḍ inu iwetta.*

Tout cela correspond au mouvement de l'âme du poète. Quant au mouvement du poème, il va de la négation du conquérant à l'affirmation de l'identité rifaine, et il repose sur une tension interne entre les faits rapportés. Ce texte, à la manière des textes classiques, peut être divisé en thèmes ou sujets qui se succèdent suivant un

rythme libre mais cohérent. La fréquence et la force des accents dramatiques sont doublées de l'ampleur de la guerre menée par les rifains.

Dans le poème, l'évocation des figures légendaires de la résistance (*hemmu n rhaj zissa, šeixɜ mar*) et des lieux, théâtre de cette résistance (*Iɟzar u massin, Dhar u barran, Amezzawru...*) rend compte de la singularité individuelle, historique, géographique et politique de la région du Rif. L'esthétique de cette singularité repose sur un jeu particulier d'images et de symboles.

Par endroits dans le poème, nous avons affaire à une écriture violente, et qui naît de la terreur de quelques expressions (*A ya seixɜ mar xesserk ig fsar*). La gravité des rapports entre les occupants et les résistants est multipliée par des phrases denses, dures, d'autant plus qu'une thématique obsessionnelle de la cruauté apparaît à travers les vers :

- *A ya šeix smar khesserk ig fsar*
- *θessasθ n bu mejjan θkka δays che ɜrira*
- *θurid tteyyara, θekked Siði ɜezza*
- *θežža θamsrent kulsǐ itenhzza,*

puis à travers la description des paysages horribles de la guerre :

- *A ya ralla yemma min ruɟ δametta*
- *A xdchar ameqran, umi dyeffu yxera*
- *θurid ettyara, θekked θeggwr θeddardir*
- *δusid atwweθ δi rhakem n wejdir*

L'horreur de ces paysages et l'intensité dramatique de la phrase se combinent. Le mouvement de la phrase est en harmonie avec l'association des faits à leurs circonstances, association qui n'est, elle-même, qu'un mouvement de la pensée. La succession cadencée des vers correspond à l'intention de détailler les faits et de sensibiliser le lecteur à une période décisive de l'histoire du Rif. Il s'agit d'une histoire « sensible » où se laisse déchiffrer l'univers « axiologique » du poète, mais aussi la « vision du monde » qui lui est propre. Le poème est, ainsi, le déchiffrement d'une conscience, un document et un témoignage sur une époque. C'est aussi un objet artistique qui reproduit une réalité extra-textuelle, « objective » et historique, des espaces référentiellement situables. Pourtant le texte se plaît à dévoiler les mécanismes de sa « fabrication » en épousant une structure typiquement classique qui n'a de spécifique que son enracinement dans la culture orale rifaine. Et c'est de cela qu'il tire sa singularité.

L'examen minutieux de la bataille de *Dhar u barran* a engendré des figures qui meublent un espace où la victoire alterne avec l'échec. Le poème est jonché de figures mythiques, d'allusions symboliques et d'allégories. La mythification des

lieux à travers leur personnification, obéit au souci de propulser cette bataille hors de la sphère étroite des batailles ordinaires pour en faire un mythe et un symbole. La vision apocalyptique de l'existence, qui se dégage du poème est matérialisée par une rhétorique de destruction et de chaos :

- ♦ *Siḍi muray Muhend, mešhar iya nesbar*
- ♦ *Rbwaqi zi θizarθ, farqata zi rbhār.*
- ♦ *Ḥašen d ayθ wariyer, war yeqqim ra ḍizzēñ*
- ♦ *A yiγzar ameqran ḍin itmwanasen*
- ♦ *Rqebtan qa yemmuθ, netta ḍi pulisen*
- ♦ *θurid tteyyara ḍeg zēnna θegga γiḍu*
- ♦ *ḍe iyyarmammas iḍi θegga γezzu*

L'avion, symbole de suprématie militaire de l'ennemi, est une arme redoutable que le rifain craint, car ses effets sur la population sont immédiats. Comparé au corbeau, l'avion devient tout simplement un porte-malheur :

- ♦ *θurid etteyyara, θurid am ubayer*

Mais le déferlement frénétique du désir de combattre l'ennemi, et qui se manifeste clairement et ardemment chez le rifain, possède un caractère subversif et révèle l'opposition des valeurs entre un conquérant et des résistants :

- ♦ *ḍaqbiš n temsaman ggaγa briḍ a nḍa*
- ♦ *A ne ḍa γa wsppanyu ḍi θizi zezza*
- ♦ *A ya Muray Muhend amjaheḍ ameqran*
- ♦ *Rbumba θeggit, leklata ḍeg iḍman*
- ♦ *Ihemerd xurumi a ḍi Dha Ubarran*
- ♦ *ša yisid aqatas, ša yisid imiyan.*

Ces braves guerriers misent leur survivance sur la résistance qui constitue un rempart contre l'érosion de leur identité:

- ♦ *A yimjahḍen uθeθ, θuḍart mayemmi θehrā*

La révolte est cristallisée, dans le poème, par un champ sémantique et lexical de la guerre, par une esthétique tragique, par la gravité des jugements et des propos. La destruction du mythe de l'Autre est doublée de l'affirmation de la singularité identitaire du rifain. L'activité du symbole est consacrée par la figure de *Muray Muhend*, personnage mythique à divers égards, puisqu'il accorde au poème une valeur intrinsèque. Sa présence textuelle en témoigne, et qui a une fonction de repère. L'action du symbole est à insérer dans une dynamique langagière qui vise à impressionner le lecteur.

L'espace de *Dhar Ubarran*, de par sa valeur symbolique, témoigne des compétences et des exploits des résistants, et il est considéré par eux comme une

corrélation objective entre leur identité et les valeurs fondamentales de liberté, sachant que le langage utilisé par le poète pour parler de cet espace, insiste régulièrement sur des qualités mythiques et impressionnantes, associées à la légende :

- *A ya Dhar Ubarran yemsbδan xarb za*
- *Ixešed urumi δi xems xmas*
- *Yennas θuδarθ n zebδkrim anessexmeδ babas*
- *Yekkad iz ũfedzah, iqδaθen su qatas*
- *Uraδ iz ma yeddar, uraδ iz ũma yekkad*

Les circonstances de la bataille, aussi bien que les formes linguistiques qui les incorporent sont corroborées par une participation « intuitive » et « spontanée » des Rifains à cette bataille où chaque chose est dotée d'une valeur existentielle.

La mémoire des héros de *Dhar Ubarran* se trouve ainsi magnifiée par un poème caractérisé par l'oscillation du lyrique au tragique. Le lecteur ne peut que s'extasier devant la splendeur des vers et partager les sentiments du poète.

Voilà pourquoi il faut ressusciter le patrimoine amazighe, faisant partie de la tradition orale. Et cela est a fortiori vrai pour la poésie. Il faut se faire sans doute soi-même poète en côtoyant la sensibilité poétique de celui qui compose des vers. Il faut également déceler, à travers la décortication des textes, les mécanismes de fonctionnement et les spécificités du discours poétique amazighe. C'est cela qui garantirait rayonnement et universalité à une culture amazighe séculaire, variée et riche en expériences singulières.

# TIGHOUNIWINES OU LES ENIGMES VERSIFIEES

Nadia KAAOUAS

Faculté des Lettres, Béni-Mellal

## INTRODUCTION

Comme beaucoup de peuples à tradition orale, les imazighens possèdent à l'état spontané, nous semble-t-il, une certaine imagination littéraire qui s'exprime par des productions poétiques non dénuées d'accent ; une littérature se transmettant par simple tradition verbale et dont le fond est constitué par des productions poétiques très diverses : *tamawayt, ahellel, tayeffart, tamedyazt, tiguniwine, etc.*

Dans cette contribution sera tentée une étude comparative entre deux types littéraires : *tiguniwine* et *tinzra*. Pourquoi associer ces productions littéraires ? Les deux genres présentent des structures définitionnelles particulières et s'inscrivent dans le canevas aristotélicien, «X est un Y». Seulement *taguni* et *tinzrit*, comme procédés d'encodage, présentent l'acception de l'entité X inversant le schéma d'Aristote en offrant l'acception de l'entité X sous forme d'une suite de signes qui lui correspondent. Contrairement à la définition dictionnaire, *taguni* et *tinzrit* offrent le contenu définitionnel Y et c'est au questionné de trouver dans son monde de connaissance le X correspondant à ce Y. Ce Y ou bien cette structure périphrastique joue un rôle important voire primordial quant à la détermination et la définition et/ou la désignation du référent. Son rôle est si important qu'elle garde toute son authenticité car, comme dit Récanati<sup>(1)</sup> «elle ne s'efface pas complètement devant l'objet qu'elle désigne». Effet, on garde en mémoire le Y plus que le X lui-même. A cet effet, il serait légitime de préciser que *taguni* et *tinzrit*, en tant que procédés définitionnels d'un mot, sont considérées comme étant culturellement déterminés par rapport au contexte, au vécu et au quotidien.

Pour déchiffrer ces deux structures littéraires, il est nécessaire pour tout interlocuteur (interrogé) de connaître au préalable la langue utilisée par le questionneur et le questionné, sans quoi le décodage sera une tâche vaine. En effet, le questionneur, quand il communique son encodage, sa question suppose que le questionné est en mesure de les décrypter. Parler de *taguni* et de *tinzrit* supposent

---

(1) - Récanati (1979, p. 41) : *La transparence et l'énonciation*, Seuil, Paris

une accumulation préalable d'un ensemble de termes présupposés connus par le questionneur et le questionné, dans le cas contraire le décodage sera impossible.

Elucider le contenu définitionnel «X» présuppose que le répondeur est en possession des matériaux qui lui permettent de comprendre le signifié l'entité mal connue, et de trouver le référent approprié dans son expérience du monde. Comment, alors, résoudre le problème de la compréhension, comment l'évaluer, la mesurer ? On évoquera deux points essentiels qui peuvent déterminer le paramètre de la compréhension : la compétence définitoire et l'univers contextuels de l'interrogé.

L'ensemble des règles définissant la compétence définitoire agit fréquemment d'une manière considérable sur le processus de la détermination et/ou la compréhension du contenu définitionnel offert par *taguni* et *tinzrit*. En outre, la compréhension de l'encodage relève de plusieurs sources, précisément de facteurs extralinguistiques qui relèvent de l'univers contextuels de l'interrogé.

*taguni* et *tinzrit* constituent ainsi une représentation spéciale de la joute oratoire. La trame de *tinzrit* comme celui de *taguni* est sous forme d'une mosaïque dont les tesselles sont disposées minutieusement. Pour comprendre le corps de ces deux genres, il faut essentiellement comprendre la disposition de leurs morceaux.

Le fonds de *taguni* comme celui de *tinzrit* ne se limite pas à décrire superficiellement le mot référent (le mot à deviner), mais il reflète une texture formée de plusieurs signes qu'il faut décrypter savamment. On peut dire que les deux formes présentent un même genre, une gamme impressionnante d'images et de configurations. La prévalence de leur contenu, de leur fonds est sans aucun doute l'image réflexive de leur structure.

A l'examen de ces deux types, on peut dire qu'ils répondent à des conditions énonciatives différentes, à deux isotopies. L'énigme en prose (*tinzrit*) obéit à des conditions énonciatives précises. Elle est présentée dans une assemblée de deux joueurs ou bien d'un groupe de joueurs où chacun essaye de prouver son efficacité à l'égard de l'autre. Le jeu consiste à débiter par une formule canonique et stéréotypée correspondant à un rituel d'introduction. Cette formule introductive varie selon les régions. Par exemple, dans le Moyen Atlas, on dit :

- *ħažix awn tt nm...* (Je vous la donne à deviner)

- *mani ġer as serħen ifunas* (où sont allées paître ses vaches?)

Et dans le Haut Atlas, chez les Ait Hadiddou, on lance les *lemnz riwat* par la formule suivante :

- *nzerġ aš tt s nn...* (Je pose la devinette à toi)

Quelles que soient les régions sources, les formules introductives ont pour but de soustraire l'assemblée de la conversation ordinaire pour la rappeler à l'ordre et l'inciter à participer au jeu.

Les personnes participant au jeu quand elles ne trouvent pas la réponse répondent également par une formule stéréotypée. Dans le Rif, par exemple, le questionneur, en position de force, de supériorité, invitera le questionné à abandonner le jeu et par conséquent avouer son incapacité à trouver la bonne réponse ; il dira :

- *ad ad ss ħnušax ?* (Tu donnes ta langue au chat).

Quand le questionné décide d'abandonner le jeu, il dira :

- *s ħnuš* (je donne ma langue au chat / je me rends).

- *tensu ?* (Tu donnes ta langue au chat ?)

S'il décide d'abdiquer, il répond par «*tensu*» (je donne ma langue au chat/ je me rends). La formule traduisant la défaite varie ainsi d'une région à une autre. En arabe dialectal on dit : «*ʿġit ħmar-i*». Quoique diverses, ces formules se regroupent pour signifier que l'interrogé est dans l'incapacité de trouver la bonne réponse et donc avoue son manque de perspicacité.

*tiġuniwin* présentent la même imagerie et les mêmes procédés d'ouverture et de fermeture de jeu. Elles donnent lieu à des joutes oratoires, à une polémique verbale et à un duel verbal. Il s'agit d'un duel poétique chanté ou non dans lequel s'affrontent deux poètes ou un groupe de poètes aptes de composer *tiġuniwin* et d'y répondre.

Ce jeu poétique donne naissance à une certaine rivalité entre les poètes dans le but d'attester et de confirmer leur niveau d'intelligence et par conséquent de marquer leur supériorité intellectuelle et de se distinguer parmi les membres du groupe.

Lorsque *taguni* est chantée, le refrain répété est considéré comme le temps de réflexion offert aux poètes-compositeurs pour décoder et déchiffrer les énigmes et formuler la réponse dans un cadre poétique.

Comme *tinzra*, *tiġuniwin* commencent également par un rituel d'ouverture :

- *qgenx aš nn, a bu lleġa, yukk ismun d taffer ur yufi wad mas s tt id isrutt ; waxxa tt isemrara ggwanrar ur as ittegga ša*

- Je te pose (une énigme) ô barde : celui-ci a mis des herbes en meules mais n'a point de moyens pour les dépiquer. Il a beau les retourner sur l'aire à battre, mais en vain.

Cette formule introductive annonce la fermeture, le mystère et c'est à l'interrogé de l'ouvrir : *qgenx aš n* (dis-moi ce que c'est). La réponse quant à elle débute également par une formule stéréotypée :

- *ad tt ržemx, a bu lleğa, han afeqqir ayd ismutter ša n wuttši g uqmu, maša walu ma s ttefzažn is walu tuğmas ; lla t isemrara gg"anrar imi aytn iga*

Que je la résolve, ô barde, ce n'est qu'un vieillard qui emplit la bouche de nourriture mais sans pouvoir la mastiquer faute de dents. Il a beau la retourner dans l'aire à battre qui est la cavité buccale.

*taguni* est liée à l'idée de fermeture. Elle discrimine, marque la différence entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Il y a l'instauration d'une relation de supériorité et d'infériorité. L'échec du compositeur de *taguni* peut être sanctionné (par des plaisanteries). Cette relation hiérarchique qui s'instaure entre savant et ignorant s'élide dès que l'interrogé parvient à décrypter l'énigme. Nous constatons un renversement des instances énonciatives : l'interrogé devient à son tour poète-interrogeant ; il y a un va et vient entre les deux composantes énonciatives : le JE et le TU.

Dans *taguni*, l'attention est focalisée sur la forme. C'est une production langagière similaire à celle de *tinzrit* ; elle est basée sur le couple «question-réponse». Elle jouit d'une double prépondérance : d'un côté la forte présence d'une forme particulière qui se distingue par l'instauration d'éléments constants reflétant la dyade (question-réponse) et collaborent à la création d'un usage spécial de la langue.

*taguni* est une production consistant à manipuler, à moduler le langage afin d'agir sur l'interlocuteur, l'interrogé en mettant à l'épreuve ses compétences et ses connaissances et ce, en augmentant au maximum, entre l'énoncé de la question et la découverte de la solution, l'épaisseur du mystère et l'intensité de la difficulté. La tâche essentielle pour réussir cette modulation est de réinvestir de nouvelles images transcendant la communication ordinaire.

Considérons les énoncés suivants à titre exemplatif :

- *qgenx aš nn, a bu lleğa, yun tžir iyan umlil ar ixezzen tuya ; lla sn yakk išekšawn ma s ġer a eišn, bba tsen ur ten iyi*

Je te pose une énigme ô barde : celui-ci est un oiseau blanc qui emmagasine de l'herbe. Il donne aux oisillons leur substance bien qu'il ne soit pas leur père.

- *ad tt ržemx i bu lleğa, muhun ay tya aberrad d lkisan, ha tad, ur i texfi ; meš ixzen tuya, lmeena nneenaε d wattay*

Je te la résous, ô poseur d'énigmes, celle-ci est facile : la théière et les verres ! Celle-là ne m'est pas inconnue ! S'il emmagasine de l'herbe, n'est-ce pas la menthe et le thé !

- *qgenx aš nn, a bu lleğa, tağuni, r̄zem i tt : a tamettutt mi tyid, a r̄bbi, y leada nne-s xs a segmi n iwuzill, xas ad m̄guṛṛ, ur tt ittissin awd yun ; a k'n tessyn, a ša yaḏnin*

Je te pose une énigme, ô barde, trouve-moi la réponse : celle-ci est une femme dont Dieu a façonné la destinée ; celle d'élever des orphelins. Une fois devenus grands, elle n'en reconnaît aucun. Ce sont à d'autres qu'elle se consacre.

- *ad tt r̄zemx, a bu lleğa, muhun ay tya: r̄aεat tafullust r̄bbi ma asn yan ; lla tesseyma ifrax ; fimeṛṛa ad m̄guṛṛ, ad tt id zrin ar tteḥtal i ša yaḏnin.*

Que je la résolve, ô barde : celle-ci est facile contemple la poule et observe à quoi Dieu l'a condamnée. Elle élève des oisillons qui bien vite grandissent et l'abandonnent. Elle se met alors à en couvrir d'autres.

Nous constatons que ces deux exemples renferment des items lexicaux, qui malgré leurs marques désignatives d'origine, réfèrent à d'autres configurations sémantiques. On perçoit une bivalence entre différentes catégories ; elle permet des homologations lexicales en attribuant des propriétés qualitatives, formelles, etc., à des entités non humaines et non animées aussi bien concrètes qu'abstraites, le cas de la personnification de la poule en une femme.

Pour la réussite de *tağuni*, le poète compositeur choisit deux procédés :

1. une première opération rompant avec le sens premier des constituants de *tağuni* et permettant aux mots de traduire d'autres significations qui leur sont externes destituant ainsi la norme du réel.
2. une deuxième opération consistant à travestir les entités à deviner en assurant une homogénéité globale qui coordonne entre les entités non humaines et humaines.

On peut dire que le compositeur de *tağuni* recourt aux éléments métaphoriques et symboliques pour rendre le décodage, le dénouement de l'entrave des plus difficiles. La pratique imagée, métaphorique est rendue ludique par cet aspect transgressant la réalité qu'elle reçoit alors qu'elle se trouve à la base même de la confusion entre la réalité et l'imaginaire.

A l'examen de *tağuni*, on s'aperçoit qu'elle renferme un lexique extrêmement riche renvoyant aux divers champs-sémantiques (artefact, animalier, végétal, corporel, locatif, cosmos, etc.). Elle définit des éléments qui relèvent du monde environnant, du quotidien vécu. *tağuni* fonctionne ainsi comme un moyen

de concevoir globalement l'univers, elle sert surtout à présenter des formes *rudimentaires* du monde réel en dépeignant l'environnement naturel. Qu'il s'agisse de *aberrad*, *tafullust*, *tasekka*, etc., tous sont conditionnés par des valeurs socioculturelles et symboliques. A un mode de vie social lié à l'expérience de tout un chacun, à la manière dont la culture s'objective sur ce genre de littérature orale, le poète-interrogeant allie le sémantique au culturel. Celui-ci se déduit aisément des diverses figures qui se caractérisent par un large usage de termes qui engendrent une forte connotation symbolique, d'expressions typées qui évoquent certaines coutumes et habitudes relevant de la tradition populaire amazighe.

L'observation de ce genre de littérature populaire orale montre à quel point ce domaine est encore loin d'être clos et combien il serait intéressant de découvrir l'accumulation des données culturelles, rituelles, anthropologiques et la minutie de la symbolique qui donne à l'interlocuteur le sentiment d'une grande intimité avec son environnement.

Pour conclure, nous dirons que *taguni* et *tinzrit*, ces belles formules dyadiques, se distinguent par l'existence d'une structure qui charme l'oreille et incite l'auditeur à s'envoûter dans un jeu se particularisant par une assonance, une rime et un rythme distinctifs et c'est à cela sans doute qu'elles tiennent leur originalité et leur altérité. Elles se présentent, ainsi, comme une définition dont le sens est fonction des éléments métaphoriques et rythmiques.

*tinzrit* jouit d'une structure<sup>(2)</sup> spécifique ; elle est présentée soit en structure simple soit en structure composée.

a- structure simple :

*tinzrit* est généralement formée de deux termes :

- *tifiğra ammas n uxbu*

Le serpent au milieu d'un trou. (*ils* / langue) ;

b- structure composée :

*tinzrit* se présente en deux distiques, deux vers rimés se formant de deux ou trois hémistiches :

- *s ufla tqbeḥ // s daxel tṣbeḥ*

Au dessus, elle est hargneuse // au-dedans, elle a bon cœur.

(*takeḡmust* / figue de barbarie).

---

(2) - Cf. N. KAAOUAS, (2005) : «La poéticité dans les devinettes berbères », in *Amazigh Day*, Université AL Akhawayne, Ifrane

Si *tinzrit* se distingue par la récurrence des structures binaires, *taguni* est construite sur un rythme plus long qui s'avère le plus utilisé et le plus approuvé. On trouve des constructions qui reposent sur quatre hémistiches :

- *qgenx aš nn, a bu lleğa, tarišt t lla tala, iyyis ibedda*

Je te pose ô barde une histoire ici même : la selle court alors que le Destrier est à l'arrêt.

*add tt řzemx a bu lleğa, muhun ayenna tegrit, isiyinu ittazla igenna beddan*

C'est une chose aisée que dis-tu là, ô producteur d'énigmes : le nuage se meut alors que le ciel est immobile.

- *qgenx aš nn, a bu lleğa, yuyt da džra, yusi tabarda, arisi yemma*

Je te pose ô barde un fait vrai : celui-ci porte un bat et y grandit

*add tt řzemx a bu lleğa, muhun ay tya ğas idrran axf isiwł bu izli*

Je te la résous ô barde : celle-ci est facile, ce n'est que le gland dont parle le poète.

En plus des structures quaternaires, on trouve des structures se composant de cinq à six hémistiches dans lesquelles s'exhibe une description d'un ensemble d'actions. Le compositeur de *taguni* imprime ainsi à ses questions un rythme variant pour souligner la fonction, la description matérielle, l'activité d'une entité donnée. Dans ce sens, on peut comprendre le rôle essentiel, voire primordial des faits rythmiques et rimiques quant au décryptage de *tiguniwin*.

Revenons à l'autre rive des deux genres, la réponse. Dans *tinzrit* (l'énigme en prose), l'interrogé donne une réponse monosémique. Dans *taguni*, par contre, l'interrogé, pour soulever le défi, fournit une réponse versifiée qui répond à l'eurythmicité de la question posée. On ne peut imaginer *taguni* sans une réponse versifiée qui ne peut en aucun cas être une contestation, bien au contraire, elle présente une sorte d'équivalence régulière et codifiée qui permet de considérer *tiguniwin* comme un art poétique qui agit comme un accord musical en produisant des sons harmonieux.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**BENTOLILA, F.** (1986), *Devinettes berbères*, collection du conseil international de la langue française, Paris.

**KAAOUAS, N.** (2000), *Les devinettes en arabe marocain : étude lexico-sémantique*, Thèse de doctorat, UFR des sciences du langage, Université de Fès.

**KAAOUAS, N.** (2004), «Opacité référentielle : cas des devinettes berbères», *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et écritures*, Actes du colloque international sous la direction de Aziz Kich, IRCAM, Rabat.

**KAAOUAS, N.** (2005), «La poéticité dans les devinettes berbères », *in Amazigh Days*, at Al Akhawayn University.

**RECANATI, F.** (1979), *La transparence et l'énonciation*, Seuil, Paris



## خاتمة :

إن تطور القصيدة في الشعر الامازيغي بالريف تطور طبيعي، مر بحالات من البطء والسرعة بحسب تفاعل المنظومة الثقافية المحلية مع التحولات التاريخية، وبحسب درجات انخراطها في شبكة علاقات المثقافة مع الآخر في ظل حركة إنسانية قريت المسافات و ألغت الحدود.

ومن المتوقع أن تعرف المرحلة القادمة انتقالا حاسما للقصيدة الأمازيغية إلى أفق جديد ومغاير تدخل فيه فضاء الحداثة، وأن تعرف حركة منتظمة في إطار تيار له ملامحه الخاصة والجامعة، وأن تقوي استقلالها كفن أو جنس إبداعي قائم بذاته، مستقل عن أشكال وأنواع الفنون الأخرى، وأن تتشكل مقوماتها وخصائصها من خلال نشاط (الكتابة والنشر)، بدل التداول الشفوي.

رماد مامش غا تصورفاذ إفوراي  
ذك غزران غ تزويد .  
رماد أتشمذاذ زعاف  
سوفاغ مين زي ثوشيد  
رماد أتسفوغاز ثرجا  
ز قاع ثرجا ثورجيد<sup>(1)</sup> .

ورغم أن هذه التجربة، بكل تغييراتها وتجديداتها، تجربة فردية خالصة، فإنها استطاعت أن تثبت نفسها وتؤكد ذاتها من خلال ثلاثة مظاهر:

**أولها :** انتزاع الاعتراف من طرف جميع المبدعين والمهتمين والمتابعين للشعر الأمازيغي بالمنطقة على أنها قد أدخلت القصيدة الأمازيغية طور الحداثة وألحقتها بالتجارب العالمية المعاصرة.

**ثانيها :** إقبال الشعراء اليافيين الذين ظهوروا في هذه المرحلة على إتباع أسلوب التجربة في الإبداع والسير على خطاها في الخروج على قواعد القصيدة التقليدية الإيقاعية واللغوية.

**ثالثها :** تحول القصيدة إلى فضاء مفتوح للتأويلات والقراءات ، وتتعدد زوايا الرؤية فيها وإليها، وتجددت مداخلها في الإبداع والاستهلاك، وحولت المسافة الفاصلة بين المرجع والعلامة إلى لغة لا تنتهي عند معنى محدد بذاته.

---

(1) - نفسه، ص.90 :

تعريب تقريبي:  
تكلم . وتعلم أن تكون  
حتى لا تتجمد على العتبات .  
تعلم كيف تخطو في الطرقات .  
تعلم كيف تخطو فوق العقبات  
في الوهاد التي ستجتازها .  
تعلم أن تحرق الرغبات  
وتطلق مكنوناتك .  
تعلم أن تحرر الحلم  
من كل أحلامك التي حلمتها .

ورغم أن القصيدة، وهي تنتقل إلى الورق، حافظت على شكلها الفني الذي وصلت إليه في المرحلة الفارطة وظلت، في عمومها، متأثرة بصورة مباشرة بالمظهر الجمالي المحقق سابقا، فإنها على مستوى المعنى عادت إلى تناول الموضوعات القديمة المهمة كالعشق والوصف وأضافت أخرى ترتبط بالراهن الاجتماعي للمنطقة كالفريفة والهجرة.

وانفردت تجرية (الشاعر أحمد الزباني) من بين تجارب المرحلة كما وكيفا، حيث أصدر الشاعر ثلاثة دواوين في حركة إبداعية متصلة ومسترسلة، وحيث اجتهد في الديوانين الأخيرين على اجتراف لغة إبداعية مكثفة تعتمد الصورة الشعرية الراقية والترميز الموسع والمتنوع، واجتهد كذلك في الخروج عن الهندسة الموسيقية العتيقة بتكسير البحر الالكسندري والقافية الموحدة، وفي تقوية الإيقاع الداخلي المبني على التكرارات والتقابلات والتسبيقات الصوتية والتضادات اللفظية والمعنوية معا، وتقويض العلائق المتوارثة بحثا عن بنية جديدة ترتد فيها اللغة إلى درجة دنيا للانطلاق بها مجددا.

- إصوواف خ تاويث

كاورن نهرا يواذ

كاورن نهرا ماني

إودار أرناداد

ناش جار رذ ارت

ات رغايد س توذرا

جار رخمي، اتر غايد س عاذ<sup>(1)</sup>.

- سوار ، رماذ حم أتريد

حما وار تغميد خ ثموا

رماذ مامش غا تذفاذ ك وبريد

(1) - أحمد الزباني، أغموب بيرزون خ ووذم ناس ذك ووذام ن ومان ، مطبعة طريفة ، بركان ، المغرب ، ص. 69:

تعريب تقريبي:

خطوات على الضباب

تسير دون أن تصل،

تسير دون أن (أين).

ضاعت الغاية

وأنا في ثايا الذكرى

تنادي بالذكرى

بين ( لو ) وبين ( مازال )

- وحدة القافية التي تتردد على مسافات زمنية متساوية لتؤدي وظائفها التقليدية كالإعلان عن انتهاء البيت وتقوية الجرس الموسيقي.
- غلبة الوقفات التامة : إيقاعيا ومضمونا، والحفاظ على بناء البيت التقليدي الممتد على مساحة 12 مقطعا.
- ظهور الصورة الشعرية التي تحاول التعبير من خلال إعادة ترتيب جديد ومغاير للعلاقات بين الأشياء في العالم الخارجي لكن دون غلو.
- استعمال رموز مختلفة داخل اللغة الإبداعية كالرموز التراثية و الطبيعية والخاصة.
- تنوع معمارية النصوص والتخلص من اللازمة ومن توظيف أبيات الشعر الجماعي.
- التوجه المحتشم نحو تدوين النصوص من خلال الرقن أو النشر في بعض الجرائد والصحف.
- الاتفاق على لغة شعرية ترتفع عن مستوى لغة الاستهلاك اليومي.
- اعتبار القصيدة جنسا أدبيا قائما بذاته مستقلا عن فنون الغناء والطقوس الاجتماعية الدينية.

ولعل أهم مؤشر على أن المرحلة كانت حاسمة في تطور القصيدة الأمازيغية بالريف هو ظهور نوع من القلق المفهومي لدى المبدعين، والذي تجسد في إصدار أول بيان شعري لمجموعة من الشعراء الشباب، يحددون فيه ماهية الشعر ووظائفه وطرائق الارتقاء بإنتاجاته، وهكذا بدأت تتكون لدى هؤلاء المبدعين أولى خطوط نظرية شعرية، يسيرون وفقها وينتظمون لتصوراتها، وأولى الخطوات في صنع تجربة جادة لبلورة قصيدة حديثة.

**المرحلة الرابعة :** وهي المرحلة التي انتقلت فيها القصيدة من فضائها الشفاهي إلى الفضاء الكتابي، وتواتر فيها نشر الدواوين والمجموعات الشعرية والقصائد على صفحات الجرائد والصحف الوطنية. وانطلقت مع منتصف العقد التاسع من القرن الماضي في إطار النشاط الواسع والفعال للحركة الثقافية الأمازيغية التي احتفت بهذا الجنس الأدبي احتفاءً كبيراً ووفرت له مجالات متنوعة للإفصاح عن ذاته وأرشدته نحو التطوير وتحديث مقوماته وشجعته على التوجه نحو النشر والتدوين حتى تكونت نواة مكتبة شعرية واعدة.

• تمجيد رجالات الريف ومعاركهم وبطولاتهم، والعودة إلى التراث الحكائي المحلي للبحث فيه عن الرموز الملائمة والأساطير المعبرة، باعتبار أن توظيف التراث شكل، آنذاك، أحد أهم مداخل تحديث الأدب في مختلف الثقافات الإنسانية.

- ايور ايور

ايور ايور

اينايي مين تواريد

ذك مزوار أر انكار

تواريج بطون - بيريدن

ما نيريدغ نذفار

توريج ذيهما تمزي

ثصور أك ثوسار

توريج بويدنان يترو إغطار افار

ايور ايور

ايورايور<sup>(1)</sup>

وستصبح القصيدة، في هذه المرحلة، أكثر قصرا وعمقا في موضوعها، وستقوم على أساس الوحدة العضوية التي لا تسمح بانفصال الأبيات بعضها عن بعض، وستركز أهم ملامحها الفنية في الظواهر التالية:

---

(1) - سعيد المساوي ، سُفوفيد أو عقا ، الرباط ، 2000 ، ص. 42 :

تعريب تقريبي:

يا هلال ويا هلال..

يا هلال ويا هلال...

حدثني عما ترى

من أوله إلى آخره.

أما أنا فأرى الطرقات تفترق

ففي أيها أسير؟

و أرى هنالك الطفولة

ممزوجة بالهرم

و أرى الورد يبكي ويسقط أورافه.

يا هلال ويا هلال..

يا هلال ويا هلال...

ناحية القافية، مع محافظته على استعمال الصور الشعرية الشفافة الواصفة والرموز المشتركة القريبة، والإبقاء على قرب المسافة الفاصلة بين لغة الإبداع واللغة اليومية.

وعموما، إن أهم ما يميز هذه المرحلة هو الإبداع الفردي للقصيدة، الذي يسره ظهور الأسطوانة التي أخذت تنوب عن الرواة، وتثبت على أغلفتها اسم الفنانين، وتدفع نحو التميز والتفرد في الإنتاج من جانبه التجاري.

**المرحلة الثالثة:** ستدخل القصيدة بالريف، مع أواخر السبعينيات، مرحلة حساسة في مسارها التطوري، وستحقق إنجازات حاسمة في بناء خصائصها ومقوماتها: أولها استقلالها عن الغناء، إذا أصبحت تنشد وتلقى في محافل وتظاهرات خاصة بها وبأصوات أصحابها. وثانيها مبادرتها نحو أخذ مسافة فاصلة في لغتها عن لغة الحديث اليومي بالاشتغال على التعبير بالصورة والرمز والمجاز. وثالثها توسيع دائرة موضوعاتها وتيمات التي تسترفدها من الإبداع الإنساني العالمي والتراث الإبداعي المحلي معا.

وسيدخل التجربة الشعرية، في هذه المرحلة، مجموعة من الشباب المتعلم والمتقف الذي أحس بالمسؤولية الملقاة على عاتقه في نقل الإبداع الشعري بالريف إلى مستوى آخر من الإنتاج الراقى، وسيحاول أن يتجاوز الإنتاج القديم باستغلال الإمكانيات الشعرية الإبداعية الجديدة التي تعرفها في الأدب العالمي بصفة عامة وفي الأدب العربي بصفة خاصة، فينقل إلى المشهد الشعري كثيرا من القيم والخصائص الحديثة أهمها الالتزام والثورية وتوظيف الصورة والرمز وتنويع المعمار وهيكل القصيدة.

وتأثرا بتيار «الاشتراكية» الذي كان غالبا على التوجه والتفكير الأدبيين في العالم العربي وفي الأدب العالمي «الثالثي»، سيلح مبدعو المرحلة على خاصيتي الالتزام والثورية، فشجنت القصيدة بالتمرد والقلق والسخط والارتباط بالحياة اليومية للكادحين والمسحوقين وبالانتفاض في وجه الظلم و استنهاض الهمم لمحاربة الفقر والاستبداد، و ستأخذ هذه الموضوعات، حيزا كبيرا وواسعا من متن المرحلة، وتختفي موضوعات أخرى أو تتقلص مساحتها، كموضوعات العشق والوصف. وستظهر أهم تجليات هذا التوجه من الالتزام والثورية في:

• الانشغال بالموضوع السياسي الذي كان يسقط، في كثير من الأحيان، اللغة الإبداعية في التقريرية، ويغلب النزعة الخطابية المباشرة القريبة من «الشعارات النضالية» التي كانت معروفة في المرحلة.

الأخرى، لاسيما «إزران» باعتمادها على تمديد القافية الواحدة على أطول ما يمكن من جسد القصيدة قبل الانتقال إلى القافية الأخرى، وخلق موسيقى باطنية تزيد من جمالية المعاني وقوتها:

أيا دهار أبران  
أيا سوس ن يخسان  
وني زايك إغران  
أزاييس اغارازمان  
ام غار س رومي ذ ماث نّ تمسان  
ما غرانتش ثبريغين ابيسان إفران  
ما يغاريشن نُوأش بنّ نعمان  
ماذا قرقاش نغ دّ حمو بُوِيوزان<sup>(1)</sup> .

وكانت القصيدة في هذه المرحلة حالة إنسانية جماعية تصنعها المشاعر القوية الصادقة، وحالة تعبير مشترك عن الانشغالات الاجتماعية والوطنية السامية المنزوعة من ثايا الواقع المرير الذي كان يعيشه المجتمع الريفي آنذاك بكل كيانه الجماعي.

**المرحلة الثانية:** وتبدأ من أواسط العقد السادس من القرن الماضي، وأهم ما يميز قصيدتها هو ظهور الإرهاصات الأولى للإمضاء الفردي بحيث بدأت تظهر قصائد تنسب إلى أصحابها، وظهور الاهتمام بمضامين جديدة حيث بدأ الانشغال على قضايا التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الريفي إبان المرحلة، كـ «الهجرة إلى الشرق» و«المجاعة»<sup>(2)</sup>....

وفي هذه المرحلة بدأت تظهر القصائد المتميزة للفنان «مودروس»، الذي يرجع إليه الفضل في تجديد مضامين القصيدة الريفية وتجديد ألحانها، وتنوع طرائق استغلال إيقاعاتها من

(1) - تعريب تقريبي:

يا جبل (أبران) يا مفتت العظام  
من استهان بك أهانه الزمان  
كما أهان (الرومي) ب أرض (تمسان).  
هل غرت بك الحسان تحزمن بالخيوط؟  
أم غرت بك زهور شقائق النعمان  
أم الخائنين (أقرقاش) و(حمو بويوزان)؟ .

(2) - يمكن اعتبار قصائد وأغاني الفنان (نجيب مودروس) التي راجت خلال هذه الفترة نماذج دالة على هذا التوجه الجديد في القصيدة الريفية.

وهذا اللون الشعري، هو الوحيد، الذي عرف بمنطقة الريف تطورات هامة في مقوماته الجمالية والفنية وفي موضوعاته ومضامينه، وهو الذي سيشكل المرحلة الحاسمة في تطور الإبداع الشعري في أواخر القرن الماضي بانتقاله من مرحلة الشفاهة إلى الكتابة.

وإذا تأملنا المتن الشعري بالريف خلال القرن الفارط، سنجد أن القصيدة قد مرت خلال تطورها وامتدادها بأربع مراحل متميزة تتحدد كل واحدة منها بتغييرات وتحولات تمس البنيات الفنية والسياقية التي تقوم عليها القصيدة أو تقوم داخلها.

**المرحلة الأولى:** وتجسدها النماذج التي وصلتنا من فترة الاحتلال، والتي وصلتنا مشطورة وناقصة بعد أن انقطع الرواة عن إنشادها لاعتبارات سياسية بعد الاستقلال. وكانت ذا نفس ملحمي إن على مستوى مبناها وإن على مستوى معناها. فقد كانت قصائد طوالا تسجل بطولات «الريفيين» في معاركهم ضد الاحتلال، وتصف انتصاراتهم واستبسال رجالهم وقبائلهم وتعتبر قصيدة «ادهار ابران» أشهر إبداعات هذه المرحلة وأكثرها استثنائا باهتمام الدارسين والمهتمين بالأدب الأمازيغي بالريف.

وتتابع هذه القصيدة بالوصف كل المعارك التي قادها الأمير عبد الكريم الخطابي ضد المحتلين الإسبان منذ سنة 1921 إلى غاية استسلامه سنة 1926 م، فتذكر كل المواقع والوقائع وكل تحركات المقاومين الريفيين وجيش الغزاة، وتصف تفاصيل معركة أنوال الخالدة، ولم تغفل ذكر رجالات الريف والخونة وقواد الجيش الإسباني والقبائل المشاركة في المقاومة، كما أنها تقف في الأخير طويلا عند رحيل بطل الريف لتبكيه بكاءً مرأً ومؤثراً.

وبسبب جمل الموضوع، ولأجل إيصال الخطاب والرسالة إلى الجماهير العريضة، وتبعا لخصائص الإبداع الشفاهي كانت اللغة الإبداعية في أغلب قصائد المرحلة تقريرية وصفية لا تنفصل كثيرا عن لغة الحديث اليومي، وترتكز -أساسا- على الاستعارات القريبة، وفخامة اللفظ، وقوة الجرس الموسيقي، والمجازات الموحية، والرموز المشتركة التي تمتحها من محيطها البدوي، ومن الحياة اليومية لأهل الريف. وكان لذلك تأثير قوي في نفوس متلقيها الذين يتجاوبون معها انطلاقا مما عرف من انشداد الريفيين المتين للأرض ونمط عيشهم البسيط وحبهم للجهاد.

وكانت القصيدة في هذه المرحلة، من الناحية الفنية، تؤسس اختلافا عن باقي الأنماط الشعرية

أوث أوث أيا أنزار

أتمغار بطاطا .

أذمغار محمد

أذ يسي لكلاطا .

اوث أوث أيا أنزار

أذمغار إمندي

أتمغار فارينا .

أشمجار سٌ بدي<sup>(1)</sup>

ومن المثير للانتباه في هذه الأناشيد أنها بالرغم من ارتباطها بمناسبة فلاحية أو دينية فإنها تتجاوز حدود المناسبة لتعبر عن معان سامية أخرى كالحث على العمل والجود والكرم والجهاد .

5 - ثامديازت / إزلان / القصيدة : وهي ذلك النمط من الإبداع الشعري الذي يتسم بطابعي الامتداد والتماسك الموضوعي، والذي يميزها عن سائر الأنماط السابقة . فالقصيدة، هنا، تركز على (تيمة) واحدة تتمحور حولها كل الأبيات محاولة الاحتفاظ بتسلسل منطقي وبتدرج مقبول في استرسالها، ومحاولة، أيضا، التطرق لمختلف الجوانب والقضايا الأساسية القريبة المتصلة (بالتيمة) حتى تكون عنها أي التيمة صورة مكتملة وواضحة لدى المتلقي .

وأقدم النماذج التي وصلت إلينا من هذا النمط تعود إلى أولى مراحل الاستعمار الإسباني لمنطقة الريف، أو قبلها بقليل . وكانت في غالبيتها على شكلين: ملحمي وقصصي، واهتمت بتسجيل الأحداث التاريخية الكبرى التي عرفتها المنطقة، ولم تعرف مناسبة خاصة لإنشادها وكانت تردد كاملة في صيغة موحدة إلا من تحويرات خفيفة بحسب المناطق أو القبائل .

(1) - تعريب تقريبي:

اهطل، اهطل يا مطر

لتنمو البطاطس،

ليكبر محمد،

فيقدر على حمل البندقية .

اهطل، اهطل يا مطر

لينمو الشعير،

ليكبر القمح،

فنحصده بكل همة .

والمعاكسات الشاذة، والمشاكل الزوجية ... وتعتمد سلاح السخرية اللاذعة في توجيه خطابها ورسالتها حتى تنال من المعنى بالأمر وتلقى استجابة من لدن سامعها، وحتى تنذر الآخرين من مغبة الانحراف فيصبح هدفاً للسخرية والتفكه، وقد نمثل لهذا النمط بالمقطوعة الآتية:

- فاعَدْ أثنى نان ارياز إينو فايق  
مراً فايق إيدجا سكيث أم د سواق  
ثبرذا أتودار أغيور أث صدق  
أسقيم أكوشذ أد يرواح أخام ثسدجاق<sup>(1)</sup>

وأكثر من يهتم بترديد هذه المقطوعات، النساء أثناء اجتماعهن وقت راحتهن، أو إبان أداء بعض أشغالهن المنزلية، ويتغنين بها بإيقاعات خفيفة ومتسارعة، ولغة بسيطة جارحة تزيد من عمق السخرية وتأثيرها.

3- **إزران ريوز**: وهي عبارة عن بيت أو بيتين، تشهر فيه الأم أو الأخت محاسن أخيها الأعزب (البازي). وتعتبر مناسبة العرس، حين تتجمع كل نساء القرية، أو القبيلة أحسن فرصة لإنشاد مثل هذه الأبيات، وقد يستعين أحد الشبان إذا لم تكن له أخت وأم بإحدى جاراته أو قريباته لتشهر له، أو قد تستعين الأسرة بإحدى النسوة المجيدات لنظم الشعر للقيام بالمهمة. والغاية من هذا النمط من الشعر، هو جعل الشاب، موضوع المدح مقبولاً لدى الشابات بغرض الزواج، وتعرف في ذلك منافسة حادة بين النساء لا سيما حينما يتعلق الأمر بالفوز برضا فتاة بعينها لجمالها أو لجاه أهلها أو أخلاقها. وقد يصير أحد هذه الأبيات إذا ما جادت صياغته مشهوراً فيتلقمه المنشدون ويوظفونه في ترديداتهم وأغانيتهم في المواسم والأعراس بعد أن يدخلوا عليه بعض التحويرات بحسب المناسبة والموقع.

4 - **الأناشيد**: وهي تلك الأغاني والأشعار التي يرددتها الأطفال والبالغون والنساء في علاقة بمناسبات محددة، كأنشودة الاستسقاء التي ترتبط بتظاهرة «تاغنجنا»، أو تلك التي يرددتها طلبة المساجد احتفالاً بإنهاء حفظ القرآن الكريم وهم يطوفون أرجاء المداشر، أو تلك التي يحتفى بها بعيد «العنصرة» أو ليستقبل بها سقوط المطر ابتهاجاً وفرحاً والتي تقول:

(1) - تعريب تقريبي :  
أين أنت يا من تتفاخر بذكاء زوجها ؟  
إن كان هو حقاً ذكياً فابعثي به للتسوق  
سيتلف الحمار و يضع البردعة  
ويبقى على العصا ليضربك بها عندما يعود .

## القصيدة الأمازيغية بالريف : أنماطها وتطورها

فؤاد ازروال

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الرباط

يشيع الاعتقاد لدى الدارسين والمهتمين بالأدب الأمازيغي بالريف، أن الشعر - بهذه المنطقة - لم يعرف إلا نمطا واحدا من الإبداع هو الموسوم بـ «إزران»، وجعلوا منه كل التراث الشعري بالمنطقة من خلال سحب اسمه على كل الإنتاج الذي يشمل المتن الشعري، ونظروا إليه باعتباره كلا متجانسا ومتطابقا في مكوناته ومقوماته، وبذلك جعلوا مشهده يبدو فقيرا بالمقارنة مع مثيله في منطقتي الأطلس وسوس، الذي يستفيض الدارسون والباحثون في الحديث عن أنماطه مميزين بين وظائف ومقومات وأسس كل منها. وقد يعزى قصور النظر هذا في الشعر الأمازيغي بالريف إلى أن الدراسات القليلة التي تناولته لم ترق إلى مستوى الانغماس الحقيقي في طبيعته وهويته، فجاءت بشكل يأخذ إما طابع الاختزال وإما طابع التعميم .

والحقيقة أن التراث الشعري بالريف عرف بدوره أنماطا مختلفة، يمكن التمييز بينها من خلال النظر الدقيق والمتفحص في جوانبها الجمالية والفنية، وفي وظائفها ومضامينها بحيث إن لكل نمط مبناه الخاص من حيث الشكل ومعناه المتفرد من حيث المبنى، وتواقيته المحددة من حيث المناسبات الاجتماعية، وإن كانت تجمع بينها قواسم مشتركة إيقاعا وبناء ولغة، هذه القواسم التي كان لها أثرها الخادع في ذبوع الاعتقاد السابق، والتي يمكن إجمال أهمها في ما يلي:

- الاعتماد الدائم على الوزن الواحد ذي الإثني عشر مقطعا في كل بيت.
- استقلال كل بيت من حيث معناه وموسيقاه.
- استغلال نفس القاموس اللغوي الوثيق الارتباط بمحيط الريف الاجتماعي والطبيعي.
- غلبة الطابع الجماعي على الإبداع بحيث يكون المبدع الحقيقي مجهولا، ويمكن لأي واحد ترديد ما يشاء بعضوية وحرية.



في القديم، كان الشاعر لا يحيد عن الأغراض التقليدية: (كالهجاء والمدح والرثاء والفخر...)، أما الآن فالقصائد أصبحت تواكب الحياة وتعاين القضايا الإنسانية وتعالج الظواهر الاجتماعية الخطيرة، الشيء الذي أعطاهما قيمة إنسانية وفنية معا.

ومن المواضيع التي اهتم بها الشعراء الأمازيغيون في الأطلس المتوسط خلال السنوات الأخيرة، موضوع الأمازيغية، حيث أشادوا بكل الذين ساهموا في ازدهارها من رواد الحركة الأمازيغية، ونوهوا بالجهود التي يبذلها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وافتخروا بتوجه الأمازيغية وعنفوانها نتيجة ذلك. ومما قيل في الموضوع: «الغرس نثما زيفت إزبل لاسهلون تك تروا غفس ألال نس إززاو».

هنا وصف الشاعر الأمازيغية بنبات يانع ارتوى من ساقية غزيرة المياه، فاحضرت أوراقه وأينعت، لتسر الناظرين إليها وتبعث البهجة في النفوس.

إنها صورة فنية تعكس من جهة، مواكبة الوعي الفني للشعراء الأمازيغيين للتطور الذي تشهده الثقافة الأمازيغية، كما تعكس ارتباط الشاعر بالأرض التي تغذيه وجدانيا بصورها ومعانيها.

والانتقال من المطالع إلى الغرض الرئيسي لا يكون تعسفيا، وإنما يربط بينهما بيت مثل: «سرس إيمنو واذ..هزأخذ وايضنين»؛ أي اترك يا فمي هذا الموضوع واستطرد إلى آخر.

## الخاتمة

ويوضح فيها الشاعر الأمازيغي غايته من نظم القصيدة، مفرغا فيها ما استمده في حياته من تجارب، داعيا الحضور إلى التمعن في مضامين أبيات قصيدته لفهم معانيها وإدراك مراميها على شاكلة: «تصارت نش ديما حضوت أمز أوال زديي أو العزلتتين أم أجضيض أيديا.. أد سيافرو إبابنس أساراس ياغول أفوس»؛ (أنفتك وعزتك، أحرص عليهما دائما، احفظ عني هذه الوصية، يقال بأن المجد مثل العصفور إذا طار فمن المستحيل أن يعود لصاحبه).

أبتدّارات أرخرنت ثوثمين..أماذاشارل ويزد إلعينو»؛ (ماذا سأقول لك بعدما زلتَ قدمي وأنكرني خلاني وأصدقائي، وأساء إلي أهلي وذوي وكرهتني النساء، لقد تحالف هؤلاء على الإساءة إلي).

**ثايفارْت** : و لها مصطلحات كثيرة ويعتقد البعض أن لها نفس الدلالة، رغم أن هناك بعض اللونيات بين مصطلح ومصطلح.

ومن هذه المصطلحات:

**أهل** : وهو الذي يعتمد في الإلقاء على مرددين.

**ثمديازت** : وفيها تعوض الآلة الموسيقية المرددين، وغالبا ما تكون الكمان.

**تنشت** : وهو مصطلح دخيل (ومعناه؟)

**ثايفارْت** : وغالبا ما تعبر عن القصيدة ذات المضمون الديني، فنقول: "انصريت ن الدين"، ويرى بعض المهتمين بأن مصطلح ثايفارْت مشتق من فعل إفر، الذي يعني إختبأ وتوارى عن الأنظار، ويعتمد أصحاب هذا الرأي على المعنى وعمق دلالة هذا اللون الشعري ومعانيه الخفية، إلا أن الراجح في أصل تسميته هو فعل إثفار، أي تابع وتال. وكلمة ثايفارْت وقع فيها تحريف، إذ أن أصلها اثمشارت أي المتتابة أو المتتالية. وثايفارْت تتألف من عدة أبيات متتالية تنقسم من حيث بنائها الهيكلية إلى:

**المطلع** : ويتخذ طابعا دينيا ذا نزعة تضرعية، يعدد فيها الشاعر الأمازيغي فضائل الله على خلقه، ويدعو أن يشمل به حفظه ورعايته ويحميه من كيد الأعداء وحسد الحاقدين، ويلهمه الصواب ويجنبه السهو والخطأ، وفي ذلك يقول الشاعر: « زورخش أمولانا لعفونون أيكونيخ ... شفبي ستر أنأ زيكيخ أدغولخ بخير ..مشخلأ لحجاب نش أدسليخ يلامان ... مغار إنيش ذي العبد أرختكشا»؛ بك أبدأ اللهم وعفوك أرتجي كن لي حصنا منيعا، أنى ذهببت أعود بخير، إن كنت لي حارسا فسأعيش في أمان، ولن يطال شيئا من أراد بي سوءا .

### الموضوع أو الغرض الرئيسي

وفيه يطرح «أمدياز» قضية أو يستحضر فكرة أو يسرد واقعة، مع إثارة بعض من انطباعاته الشخصية. وقد كان الشاعر لا يتقيد بموضوع واحد، بل يتناول مواضيع عديدة قد لا تكون بينها أية علاقة أحيانا، أما خلال السنوات الأخيرة، فنجد الشاعر يلتزم بوحدة الموضوع، ويقتصر في قصيدته على غرض واحد .

**أفرادِي** : وهو لون شعري يتكون من عدة وحدات شعرية، كل وحدة تتألف في الغالب من بيتين متلازمين لا يكتمل معنى أحدهما إلا بالآخر، ويشترط فيهما أن يكونا متوازنين دون الإلتزام بوحدة القافية. وهذا النوع أكثر إنتشارا من باقي أنواع الشعر الأمازيغي الأخرى، إذ ينظم في إزلان وفي رقصة أحميدوس، وفي هاتين الحالتين يصاحب بلازمة متكررة يطلق عليها إسم "اللغا" وهو يعتمد عادة على الرموز والكناية لإبلاغ الخطاب، مثال: «أياكناغوصكا زيلحوش ليصحى غاس إوسير إزريث إصياذ نأذتمون» بمعنى : (كم فتك السلوقي من وحوش حين كان قويا وبصحة جيدة.. وبمجرد أن شاخ تخلى عنه الصياد الذي كان يرافقه). فالشاعر لا يقصد السلوقي ولا الصياد ذاتيهما، بل ما هما إلا رمزان لقيمتين أخلاقيتين: فالأول يرمز للوفاء والإخلاص والتضحية، والثاني يرمز للخيانة ونكران الجميل.

وهي في الواقع صورة لبعض المظاهر السلبية التي تطبع المعاملات الإنسانية.

وفي نموذج آخر :«إنّاس إثاسافث الخير ناستشيد إويلزم إسفغ ذيون

. أفوس ناياستشيد أسمبين جذور أه يفغ غيفون»

قل للشجرة : الجميل الذي قدمته للفأس هل عاد عليك بالشر؟

باليد التي أعطيت ومنحت له..استأصلوا جذورك وقضوا عليك.

ونظرا لقصر الأبيات التي لا تتجاوز بيتين فإنه يسهل على الشاعر أن يرتجلها كلما تعرض للموقف يتطلب منه ذلك، مثال: مر شاعر شاب بشاعر عجوز، وكان ذلك الشاعر العجوز، معروفا في مرحلة شبابه بنشاطه وكثرة مغامراته، وقال له مرتجلا : «ياش أعلي نصفية ثدا زاغث نّش أميقور واسيف أم ألغم أداتياغ شا يصاحتس أرتاوغ جاج إغيال وريادا يتفار تتجعيين ورد أم شالوقت»؛ بمعنى (يا على نصفيه (أي الشاعر العجوز) لقد فارقتك قوتك ونشاطك كنهر نضب ماؤه، أو كجمل أصابه المرض وأصبح يرعى وسط الحمير لم يعد يطارد النوق كما كان في السابق)، فرفع الشاعر العجوز رأسه وأجابه مرتجلا: «أوتنا يتصن ذبي أدياغول أنسنو أذي أمنك أم يعكاز أرتشوالف»؛ من يسخر مني يحل به ما حل بي ويصبح في مثل حالتي، لأنني أنا أيضا لم أكن أحمل عكازا.

ومر أحدهم على شاعر أمازيغي وهو جالس متكئ إلى جذع شجرة، غارق في أحلامه، وسأله عن حالته، فرفع الشاعر الأمازيغي رأسه فأجابه: «مايذاشتتيخ أسا يشظ أضارنشرإسمون خن

**أولاً:** عن قدرتهم على فك رموز مضمون البيت/اللغز، وإدراك المعنى المقصود.

**ثانياً:** القدرة على صياغة الحل في بيت أو أبيات شعرية في نفس الوزن والإيقاع الذي صيغ فيه اللغز على شاكلة : « قنغاشن أبو الغائريات ثاعنزولت إتاوين أوال أنيا ستئيد أتثيصوذ»؛ "أرجوك أيها الشاعر أن تحل هذا اللغز : فتاة بكماء تحمل الأخبار، كل ما سمعته منك توصله في الحين".

ويقوم الشاعر الذي توصل إلى الحل فيرد عليه: «نغش ثبرات أيثييد يلحساب نثعنزولت أنا تقرران أذفين كل أنا يا ستئيد».

وفي "ثاغوني" أخرى قال أحدهم: «قنغشن أبو الغا يوشتخسي وختائلاً سربعايضار.. إخفنس أذ تسنادان»، والجواب الذي أعطاه أحد الشعراء: «نغش البرويط أگان غرش تخسي وختاً ثلاً سضارنس إخفنس أخفذاتعابار»؛ أقول لك: النقالة هي التي اعتبرت في لغزك شاة رغم أن لها أرجلا فهي تمشي على الرأس.

**أزداي** : وهو صنف شعري يلقي جماعة وهذا الإسم مشتق من فعل "إزدي"، أي تواصل وامتد. ويرجع سبب التسمية إلى أن شعراء إمديازن يمددون أصواتهم في مواضيع عديدة من كل بيت شعري، بهدف إظهار قوتهم في طول النفس وبراعتهم في الإلقاء الجماعي، بحيث يحرصون على انسجام وتوافق طبقات أصواتهم، وتفتح قصيدة أزداي ببيت تذكر فيه مقاطع صوتية لا معنى لها في الواقع، هي : «أويواو.. ياويواو.. ياويواو.. ياويواو» أو «أبيبابا.. ياببيبا...» ولهذا يطلق عليه أيضا إسم : ببيباب. ولا يرى المهتمون من دور لهذه العبارات المتكررة غير لفت نظر المتلقين وجلب أسماعهم وانتباههم، وربما السعي إلى إضافة بعض المقاطع إلى هذه القصيدة التي لا يتجاوز حجمها بضعة أبيات.

ومن أمثلة هذا اللون: «أويواو.. ياويواو.. ياويواو ياويواو الله.. الله.. الدايم الله كلشي ذاتش واشال أواعنداخ ذوغرب.. أكذيوك إنغمان.. أويوا»؛ "الله لا يدوم إلا الله، كلنا سنذوق طعم الموت ونلج الثرى، يا حسرتنا على الوحشة عندما نوضع في القبر، لا أحد يبقى خالدا".

وفي نموذج آخر : «أبيبابا.. يا.. الحمد لله أسأ يمقور أريي أم وسآن أوزيذاخ أربيي الخيرنش أذسر سبطوخ أبيبابا..»؛ الحمد لله اليوم الذي نحن فيه ليس كسائر الأيام نطلب منك اللهم المزيد من الخير الذي أرجو ألا يفارقني.

مراحل عمره، ووصل إلى مرحلة الشيخوخة ليصبح من المستحيل أن يعود إليه شبابه الغابر، وصورة جلمود صخر حطه السيل من عل، وأصبح من المستحيل أن يعود إلى قمة الجبل.

وفي صورة تعبيرية أخرى قد يتعذر على الإنسان أن يجد مثيلاً لها في كل الآداب الإنسانية، (ومع الأسف إذا ترجمت إلى لغة أخرى تفقد قيمتها الفنية والمعنوية). عرف أحد الشعراء الأمازيغيين الحب الصادق قائلاً: «ثايري يصفان أرثيي خس أدأي إوثن أسنان واینحباً سضااض إنغي وینو»؛ «الحب الصافي هو عندما توخذ شوكة أصبع محبوبي فيؤلمني أصبعي بدلا منه»، وأكد على أن الحب الصادق في التفاعل الوجداني بين المحبين، حيث يتألم أحدهما عن بعد لما يتعرض له الآخر.

**إزلان** : ومفرده إزلي، وهو عبارة عن مقطع شعري قصير ذي إيقاع موزون مجزء إلى شطرين، يقابله في القصيدة العربية "البيت" الذي يتكون من صدر وعجز. ويعبر إزلي عن فكرة حقيقية أو مجازية تعتمد على الرموز، ترافقه لازمة أو ردة في كل مقطع غنائي والذي ينقسم بدوره إلى شطرين مكررين مرات عديدة بالتناوب بين مجموعتين غنائيتين، يتشكل الشق الأول في الغالب من فكرة استفسارية في صيغة سؤال، أما الشق الثاني فهو عبارة عن رد أو جواب.

وتعتبر إزلان من أعرق الفنون الأدبية في الثقافة الأمازيغية، وهي الأكثر انتشاراً في المجتمع الأمازيغي لكونها تمزج بين اللغة و الموسيقى، تلك اللغة التي تختلف عن لغة التخاطب: لغة مفعمة بالرموز والمعاني الرصينة، وإزلان يعتمد على شعر أفراد الذي سوف نتحدث عنه لاحقاً، على شاكلة: «أذويخ أحوذر مغاركيخ الباب إوسعن أتخصوخ...أسارئيخ أذهزآخ غر أعتاب إسغيفي ثگا»؛ "سأمر منحني الرأس ولو كان الباب واسعا وأخذ احتياطي حتى لا أصاب... سوف لا أعبّر الأبواب مرفوع الرأس لأنني عانيت من إصابات العتبة".

**ثمنادين**: وهي فن شعري على شكل حوار و مبارزة فنية إبداعية بين شاعرين، فهي إذا تعتمد على الحوارية كشرط أساسي لاكتمال المقومات الفنية، وبذلك تلتقي مع النقائص التي ازدهرت في الشعر العربي إبان العصر الأموي (بين جرير والفرزدق والأخطل)، وقد يأخذ هذا الحوار طابع السخرية و التهكم والهجاء.

**ثغونوين**: وهي فن شعري يفسح المجال أمام شعراء الأمازيغية لممارسة الرياضة الذهنية، حيث يقوم شاعر فيلقي لغزا في قالب شعري، وعلى الشعراء الحاضرين أن يبرهنوا:

الشاعر في رحلاته وتنقلاته، ومسليه في عمله ومؤنسه في وحدته، حيث يطلق العنان لحنجرته ماداً كل نغمة إلى أقصى حد، فهو إذا شعر يعتمد على الغناء دون استعمال أي آلة موسيقية، كما يعتمد على تلوينات صوتية تؤدي غالباً في الهواء الطلق بصوت رخيم تتشعب به الأحاسيس وتستحسنه الأذان. ورغم أنها تؤدي بالصوت الرجولي أو النسوي على السواء، فإن الصوت النسوي يعتبر الأكثر إثارة وجاذبية وتوغلاً في نفس المستمع.

لقد أبدعت في هذا الفن مغنيات موهوبات، أمثال (شريفة - تامهاوشت - فاطمة ولت حديدو... دون أن ننسى رائدة فن تماوايت بدون منازع: يامنة تافرسيت أو يامنة نعزير).

وتماوايت تتألف على الأكثر من خمسة أبيات غير مقفاة، لا يشترط في مقاطعها أن تكون متوازنة، لكنها ذات معان عميقة وكلمات معبرة موحية يشترط في من يلقيها أن يكون ذا صوت رنان ونفس طويل.

و تبقى الإشارة إلى أنه في إطار البرنامج الإذاعي الذي أعده وأقدمه لإذاعة فاس الجهوية بعنوان: نافذة على الفنون الأطللسية الأمازيغية، توصلت برسالة من شاعر من إملشيل أكد لي فيها أن تماوايت عندهم تسمى: «ثهاويث» وهو مصطلح أقر بأنه لم يسبق لي أن سمعت به.

ومن أمثلة هذا الصنف: «يناث أيجار ليور ثزريم شا أوما بومشرضول مانيزذتك الا وحماجوئشانس»؛ بعدما عجزت امرأة عن النوم بعد أرق ألم بها بسبب ما تعانیه من مشاكل، أطلت من نافذة حجرتها في منتصف الليل ورأت أن جيرانها غارقون في نوم عميق، ثم ارتجلت هذه التماوايت: «ايناث...، ناموا أيها الجيران لأنكم لستم على علم بما جرى أما من يعاني من مشاكل، فكيف له أن يذوق طعم النوم؟».

وقيل بأن امرأة رأت شاباً يهين فرسه للرحيل، وقد علمت بأن هناك أعداء يترصبون به وينوون الإساءة إليه، فقالت له: «زايد كعديل إوحذاذنش أو ان يوين أبريد كلاً يميعيدان نقانش» بمعنى أكثر العلف لفرسك يا ذاك الذي يستعد للرحيل، لقد أقسم الأعداء على أن يفتكوا بك.

سئل شاعر مسن بعدما خارت قواه ووهن عظمه، عن أحواله الصحية، فرفع رأسه وأجاب قائلاً: «سال غيفي تسالذ إسلّي ذكان أكسار إدز ذايّاغول أدكافي أساون»؛

ففي "تماوايت" هذه وضع الشاعر سائله أمام صورتين: حسية ومعنوية؛ صورة رجل قطع جل

## مفهوم الشعر في الأدب الأمازيغي

الحسان مصحو  
إذاعة فاس الجهوية

### ماهو مفهوم الشعر في الأدب الأمازيغي؟

يعتبر الشعر بصفة عامة الغذاء الروحي والوجداني لدى جميع الشعوب والأمم، إذ ظل هذا الشعر التعبيري ملازما للإنسان منذ أقدم العصور، وهو من الأجناس الأدبية التي رصدت، ولا زالت ترصد نمط عيش الإنسان، ونقل تجاربه وأفراحه وكبواته وآلامه. ويعتبر الشعر الأمازيغي رافدا مهما من روافد الأدب الأمازيغي.

الشاعر الأمازيغي يحظى بمكانة خاصة لدى ساكنة قبائل الأطلس المتوسط الذين يعظمونه ويكونون له الإحترام والتقدير، ويلقبونه بالشيخ، لأنهم يرون بأن من أوتي ملكة الشعر ليس شخصا عاديا، كما يرون فيه واعظا ومرشدا ومصلحا اجتماعيا، والشاعر واع بذلك، فحرص على أن يكون أهلا بهذه المكانة جديرا بالتقدير، لذا نجده عفيفا مترفعا عن الدنيا، وكل ما من شأنه أن يسيء إلى سمعته.

والشاعر الأمازيغي، في الأطلس المتوسط حرص ألا يلقي قصائده إلا وهو محلى بالزي الأمازيغي التقليدي النظيف (عمامة - جلباب - بلغة)، كما حرص المتلقون على تزيين المكان الذي تلقى فيه القصائد وبسخاء بأفرشة فاخرة، وغالبا ما يكون هذا المكان تحت خيمة أطلسية.

### أنماط الشعر الأمازيغي في الأطلس المتوسط

ينقسم الشعر الأمازيغي المتداول في الأطلس المتوسط إلى عدة أصناف، لكل صنف مواصفاته ومميزاته، وتبقى هذه الأصناف، في رأيي، في حاجة إلى إعادة النظر، إذ لا بد لنا من استقراء النصوص المتداولة شفاهيا وتحديد مواصفات كل صنف تحديدا علميا مع الإعتماد على مقاييس جمالية، تعتمد على مضامين مختلف الأصناف، وعدد الأبيات وإختلافها طولاً وقصراً.

**تماوايت** : وهي عبارة عن مقطع شعري يدور موضوعه حول تيمة عاطفية، ويبدو أن أصل هذا المصطلح إسم مؤنث، بمعنى المرافقة أوالمصاحبة، أي أن هذا اللون الشعري هو رفيق



وبالعودة إلى الكم الشعري المتصل بالمجال الديني، يتبين لنا بشكل واضح أن الشعر الديني التقليدي، يتوزع على عدة أصناف وأشكال، وكل صنف أو شكل ينفرد بمناسبات أدائه ووضعيات ميلاده، ويتميز عن غيره بجملة من الخصائص خاصة منها المتصلة بالمضمون أو البناء. ونذكر على سبيل المثال ما راج منها في الأوساط، واستقطب الإحساس الإبداعي لدى الشعراء في تلك البيئة القبائلية التقليدية:

- 1 - الذكر الديني - Adekker
- 2 - القصص الديني - tiqsiḍin n ddi
- 3 - الشعر الصوفي - Tamedyazt taṣūfit
- 4 - المديح الديني - Lemdeḥ addeyani

هذه إذن، لمحة مختصرة حول الأشكال التعبيرية والأجناس الشعرية، التي أثبتت حضورا فعالا في البيئة القبائلية التقليدية، وذلك بما تؤديه من أدوار ووظائف، وتؤسسه من قيم معرفية وأدبية لا تتضرب. ويبقى أن نقول في الختام، أن مجال البحث مفتوح أمام الدارسين لتكثيف الجهود للخوض بكيفيات أعمق، وبرؤى أشمل، في تراثنا الثقافي والأدبي من أجل التقريب بين هذه الإنتاجات الفكرية، ضمن محيطها الأمازيغي الأشمل، كخطوة أولى في اتجاه توحيد الخلفية المعرفية والثقافية للغة الأمازيغية.

على جملة من القواعد والأسس، التي تجعل منه جنسا تعبيريا محبذا من طرف الجمهور المتلقي، خاصة أن البيئة القبائلية التقليدية بخصوصيتها الشفوية تتيح مجالا رحبا لمثل هذه المبارزات الشعرية وتشجع على تشكيلها، إذ تمثل إحدى المنافسات الذهنية والمعرفية الناقلة لأوجه الفطنة والذكاء التي يعرف بها الشعراء الموصوفون عادة بعلماء الشفوية.

على هذا الأساس نجد أن شعر النقائض الذي يجمع بين هذه النخبة من الشعراء، يرقى إلى مستويات إبداعية عالية، تختلف كما ونوعا عن أشعار النقائض المذكورة سافا. بحيث إن الهدف من خلال هذه المبارزات الشعرية التي تحدث بين الشعراء، ليس التسلية أو بعث أجواء المرح، بالقدر الذي يسعى من خلالها الشعراء إلى إظهار البراعة في النظم وصياغة القول، إلى جانب الدفاع عن المواقف والأفكار التي يؤمن بها، الشيء الذي يجعل مثل هذه المبارزات الشعرية بين الشعراء حقا للمعارف، ومصدرا لانبهارات جمالية سواءً من حيث الأفكار أو أسس القول وفنياته.

شعر النقائض يمثل هذا المستوى، كثيرا ما يتحول إلى مجادلة شعرية، بكل ما تحمله لفظة المجادلة من أبعاد ذهنية وفلسفية وفكرية، ينأى الشاعر بموجبه عن ذلك التوجه العام للإنتاج الشعري الشفوي المطبوع بالعضوية في الإلقاء، والبساطة في طرح الآراء والأفكار.

## V. الشعر الديني Tamedyazt taddeyanit

الأشعار الدينية تمثل وجها آخر في حقل الإبداع الشعري القبائلي، تحظى منذ القدم باهتمام بالغ من طرف الأفراد والجماعات، نظرا لدورها التعبدي الكفيل بتمتين روابط الإيمان بين الخالق والمخلوق .

ولعل ما ساعد على انتشار هذا النوع الشعري وذيوعه في الأوساط، هو ذلك الدور الريادي الذي لعبته الزوايا في بلاد القبائل، إذ لا نكاد نعثر على منطقة واحدة من دون وجود مثل هذه المؤسسة الدينية الفاعلة .

فالديانة بكل ما تقوم عليه من قواعد وأركان، يضاف إليها إرث الأجداد من عادات وتقاليد وأعراف، شكلت الروافد الأساسية التي يغترف منها الشاعر القبائلي كامل أفكاره وآرائه وتوجهاته الذهنية والفلسفية، مما أكسب القصيدة القبائلية وجها إبداعيا مميزا، سواء من حيث المضامين: بجملة الموضوعات والأغراض المجددة والمبتكرة، أو من حيث الشكل والبناء: بكل ما أثرى قاموسها اللغوي وأكسبها النفس الطويل في توالي الأبيات والمقاطع .

## أ. نقائض الإيقاف *Ameezer n weħbas*

«الإيقاف *Aħbas*» لفظة معبأة بجملة من الدلالات والمعاني، تعود أصولها الأولى إلى مراسم الأعراس التي تعرفها البيئة القبائلية التقليدية، بحيث إن هذه اللفظة إنبتقت عن إحدى العادات التي تمارس أثناء حفل الزفاف. فهذه العادة تظهر ليلة العرس عند وصول موكب المدعويين من طرف أهل العريس إلى بيت أهل العروس، إذ لا يُسمح لهم بالدخول إلا بعد اجتياز عدة إختبارات، منها بالخصوص إجراء مبارزة شعرية بين الأُسرتين، بحيث تعين كل أسرة شاعرا ليتولى هذه المهمة، وغالبا ما تكون امرأة متقدمة في السن، لها الحنكة والتجربة في مثل هذه المواقف، وتتقن بشكل فاعل إلقاء أشعار الإيقاف.

## ب. نقائض حلقة الأورار *Ameezber n wurar*

من الأشكال التعبيرية البارزة ضمن هذه الحلقات، ما يسمى بالنقائض النسوية. *Ameezber n tidma*، ومن مميزات هذا النوع من النقائض أنها تؤدي بالفناء والإيقاع، بحيث تجرى المبارزة الشعرية بين مجموعتين من النساء بتمثيل أدوار للقوى المتصارعة داخل حركية المجتمع بمعطياته العرفية والتقليدية: كالصراع الأزلي بين الرجل والمرأة أو النزاع المستديم بين العجوزة وعروستها - *Tamγart d teslit-is*

## ب. نقائض ميدان التويزة *Ameezber deg wennar n twizi*

في ميدان التويزة تؤدي الأشعار أحيانا بطريقة المحاوررة والمجادلة التي يعمد المتطوعون إلى إقامتها وأدائها بكيفيات متعددة، وهذه الكيفيات الأدائية أنتجت كمأ شعريا هائلا أسميناه نقائض التويزة. *Ameezber n twizi*. فبالعودة إلى هذه المادة، نلاحظ أن المناقضة الشعرية تتخذ أشكالا متنوعة وتقام بطرق مختلفة، تؤديها فرق متصارعة يُنشئها الميدان ويطبعا مسار العمل ونوعيته. كأن نجد مثلا: أشعار النقائض التي تجمع بين صاحب الملك من جهة والجمع من ضيوفه المتطوعين من جهة أخرى - *Ger bab n twizi d iwiziwen-is*، أو أشعار النقائض التي تنتجها الفرق الموزعة في ميدان العمل والتي تفصل بينها المسافة أو نوعية العمل المؤدى *Ger iwiziwen n tniri n wadda d wid n tniri ufella*، أو المناقضة الشعرية التي تقيمها النساء، بحيث يتوزعن على شكل أفواج حسب مقتضيات العمل - *Ger tlawin n ugemmad-a d tlawin n ugemmad akin*

## ج. النقائض بين الشعراء

النقائض بين الشعراء من الأشكال التعبيرية التقليدية، التي تعرفها مختلف الآداب العالمية منذ القدم. ففي التراث الشعري القبائلي يحظى هذا الصنف من النقائض بمكانة بارزة، ويتأسس

لفظة أمعزر - Amæzber التي أطلقت على هذا النوع الشعري تعني في القبائلية «التشاطب»، بمعنى تبادل الضربات بالقول المؤذي والمنفر، والذي يخلق جوا من المشاحنة بين الخصمين تبلغ أحيانا حد التطاول والعداوة. مهني محفوفي في تفسيره لمفهوم هذه اللفظة يقدم تعريفاً مشابهاً لما ذكرناه، إذ يقول: أن الأمعزر لفظة تقوم في جوهرها على معاني العبوس والغيبض Akeccer d leccer ، التي يبيدها الشخص في وجه شخص آخر<sup>(2)</sup>.

وفي واقع الممارسة لمثل هذا الجنس الشعري، يظهر جلياً أن أساسه قائم أصلاً على التناوب بالألفاظ. Amselqeb، بحيث يتشابهك الخصمان في عراك شعري، يسعى فيه كل طرف إلى إبراز ما استتر من عيوب ونقائص في شخصية الخصم، سواءً منها ما تعلق بالجانب الفيزيولوجي أو المعنوي، أو حتى ما اتصل منها بالأصل والأصالة والطبع والخلقة. وفي النهاية ترجح كفة النصر والتفوق لأحسنتهما نظماً وأقواهما أداءً.

### 1 . أصناف النقائض ومناسبات أدائها Lesnaf n wemæzber d tagnatin-ines

يعد هذا الجنس الشعري من الأجناس المتجذرة في التراث الثقافي والذهني للمجتمع القبائلي التقليدي، فبالرغم من أهميته وحضوره البارز ضمن حركية الإبداع الشعري منذ القدم، فإن الباحثين المهتمين بهذا التراث الشعري، لم يولوا له العناية اللازمة، مثلما أولوها لغيره من الأجناس الشعرية، التي انتقلت من جيل إلى جيل عن طريق النقل الشفوي. فالدراسات الخاصة بهذا اللون الشعري تكاد تنعدم، باستثناء البعض منها التي ذكرته بصفة عرضية، تفتقد لأي عمق أو تحليل لأسسه الفنية والإبداعية .

فبالعودة إلى المادة الشعرية التي تم جمعها ميدانياً، أو تلك التي تضمنتها بعض المراجع القليلة<sup>(3)</sup>، يتراءى لنا أن هذا الجنس الشعري يتوزع على جملة من الأصناف والأنواع: منها ما يؤدي بالإستعانة بوسائل اللحن والإيقاع، ومنها ما يؤدي بطريقة إلقائية تسرد فيها الأشعار بكيفية مباشرة. وكل صنف يرتبط بما يقوم عليه من خصائص وموضوعات بمناسبات وأشواط أدائه .

هذه الأصناف على كثرتها، يمكننا تلخيصها بشكل إجمالي في أربعة أنواع، تفرزها أساساً أربع مراحل بارزة :

(2) - M. Mahfoufi, op. cit, p. 239.

(3) - Am wedlis n A. Hanoteau : *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, neç adlis n M. Mammeri: *Poèmes kabyles anciens*, d wedlis n M. Mahfoufi i d-nebder yakan.

## 2. موضوعات أشعار بيع الحنة ووظائفه ISENTAL d twuriwin n uzenzi n Iħenni

لما نعود إلى مجمل المادة الشعرية الخاصة بـ « بيع الحنة »، نجد أن موضوعاتها تدور في أساسها حول المدح، والشكر، والثناء بالتقدير للأشخاص والشخصيات التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالفرح. غير أننا لما نتمعن في مضامين هذا المدح والشكر، يتعين لنا أن الشاعر ينهل أفكاره وآراءه مما تقدمه له بيئته الاجتماعية والثقافية من قيم ومبادئ، ومثل عليا أو أسس أخلاقية وتربوية، وكل ما يشكل جوانب الاعتقاد والإيمان لأفراد المجتمع .

أما عن الوظائف والأدوار التي يؤديها هذا الجنس الشعري، فإنها لا تتجاوز ما تمليه أجواء الفرح عموما. فحلقات بيع الحنة بأشواطها المختلفة، تعد من بين المناسبات التي يتطلع إليها الجمهور المتعطش لأوقات المرح والتسلية، إذ عادة ما تحدث هذه الحلقات وقعا الفاعل في نفسية الأفراد بما تشعه من أجواء المسرة والنشوة، من خلال ما تقدمه أشعارها من عناصر ترغيبية مثل: التهكم والهجاء الساخر، التكيت والهزل، وإثارة الألبان والأحاجي... إلى غيرها من الأجواء المثيرة للحماس والحيوية. يضاف إلى ذلك ما تقدمه هذه الحلقات من أشعار مبنية على جمال الصياغة وقوة الأداء، يجد فيها المستمع متعته، ويفتخر منها ما أمكن من المعارف والأفكار.

## IV . شعر النقائض Tamedyazt n wemezber

شعر النقائض أو ما يعرف في البيئة القبائلية القديمة بـ «ثمديازت ن ومعزير - Tamedyazt n wemezber»، يمثل أحد الأجناس الشعرية التقليدية التي لقيت رواجا واسعا في الأوساط الاجتماعية. وشعر النقائض بمثابة مبارزة شعرية تحدث بين شاعرين أو أكثر، يحاول فيها كل طرف إبراز ما له من قدرات وإمكانات في مجال النظم والقول بالقدر الذي يمكنه من دحر الخصم وإذلاله، وقد تبلغ هذه المبارزة نقطة اللاعودة بالانتقال من التنازع اللفظي إلى شجار حقيقي يكون سببا في إثارة الفتن والحروب.

قدمت فريدة أيت فروخ تعريفا لهذا الجنس الشعري، وألمت فيه بالجوانب الأساسية المكونة له، إذ نجدها تقول: « شعر النقائض Ameezber neγ ameezzer »، عبارة عن ميدان للتيارز، يتبادل فيه الأشخاص القول إما عن طريق إلقاء الأشعار بكيفية مباشرة أو عن طريق أدائها بألحان، وتكون هذه المبارزة إما: بين رجل وامرأة، أو بين العجوزة والعروسة، أو بين إمرأتين، أو بين شاعرين، أو بين مجموعتين (أهل العروس وأهل العريس...) وقد يتحول الأمعزر أحيانا إلى مشاجرة حقيقية بين خصمين لم يبلغ بهما التبارز شطآن التفاهم<sup>(1)</sup>.

(1) - F. Ait Ferroukh, op. cit, p.1870.

♦ تسمية «أزنزي ن الحني - Azenzi n lhenni» جاءت من ذلك اللقاء الذي يجمع عادة بين شاعرين أو أكثر، بالقرب من جفنة الحناء المعدة للعروس أو العريس أو الطفل في حفل الختان، بحيث تتم بينهما مبارزة شعرية قصد إظهار التفوق في القول والنظم، وفي الأخير تباع الحناء بطريقة رمزية للفائز، وتقدم له كل ما تحتوي عليه الجفنة من أرزاق كالتمر، والبيض، ومختلف الحلويات، يقال لها بالقبائلية «ثرزفت ن أقلمون Tarzef n uqelmun»

### 1. مناسبات «بيع الحنة» ووضعياته Tamedyazt n uzenzi n lhenni

مناسبات بيع الحنة ووضعياته قليلة ومحدودة المجال إذا ما تمت مقارنتها بالجنسين الشعريين السابقين (الأورار و الأغر). ففي الغالب تؤدي حلقة بيع الحنة مباشرة بعد الإنتهاء من عملية طلاء الحنة للعروس أو العريس، وقبل ما تنطلق رحبة الأورار. بمعنى آخر أن مناسبات بيع الحنة يتموقع أداؤها في الفترة الممتدة بين إنتهاء الأغر الخاص بطلاء الحنة وبداية ألحان الأورار الراقصة. ففي هذه الفترة الوسطية يتولى أحد الشعراء من الذين انتقتهم الأسرة خصيصا لهذا الغرض، عملية بيع الحناء بإلقاء عدد من المقاطع الشعرية، تنصب مضامينها ضمن ما تمليه أجواء الفرح. ويشترط في الشاعر الذي توكل إليه هذه المهمة، أن يكون على دراية وخبرة بما يفرضه مثل هذا المقام لكسب الرهان من جهة، وإمتاع الجمهور من جهة أخرى.

أحيانا قد يقوم بعملية بيع الحناء عدد من الشعراء، إثنين أو ثلاثة أو أربعة، في نفس الحلقة، وقد تشارك المرأة الشاعرة في هذه المنافسة. وعند انطلاق المباراة يسعى كل طرف إلى إبراز تفوقه الشعري، سواءً من حيث الأفكار، أو جمال الصياغة، أو حسن النظم والبناء، أو طريقة الأداء والإلقاء... والجمع الحاضر يشجع من يتوسم فيه قوة القول وجمال الأشعار، والنساء من جهتهن يملأن المكان بالزغاريد، المولدة للحماس في نفوس المتبارزين.

وفي نهاية المنافسة، يسدي الجمع لأحدهم وسام التفوق، بأن تباع له الحناء عرفانا بقوة نظمه، فتكون له الخطوة في نيل الخيرات التي إمتلأت بها الجفنة. أما المنهزم أو المنهزمون فيعودون بأياد فارغة، مع الإحساس بالإذلال أمام قوة الخصم الذي يعلو شأنه ويزداد .

والملاحظ هو أن أشعار «بيع الحنة» المؤداة في هذا المقام، تعد أطول من غيرها، وعادة ما تبدأ بالصلاة والسلام على النبي، وتنتهي بالشكر والثناء على أهل الفرح.

تستغرقها مراسم الأفراح، إذ غالبا ما تحرص النساء في أدائهن للأغز على تكييف مضامين الأشعار لمقتضيات المقام، وتطعيمها بالقيم والأسس التي تقرها العادات والتقاليد.

فمن الموضوعات التي تتكرر بشكل لافت للإنتباه، موضوع مدح العريس والعروس بإبرازهما في صور مشرفة، سواءً من حيث الجمال الفيزيولوجي أو من حيث القوى المعنوية والأخلاقية، بالشكل الذي يرضي الإحساس العام للسامعين. إلى جانب هذا المدح الجوهري للعروسين يأتي الشكر والثناء بالتقدير لأهل الفرحة، خاصة الوالدين اللذين يحضيان بذكر واسع في متن العديد من الأشعار.

أما عن الوظائف والأدوار التي يؤديها الأغز كمارسة إنشادية نسوية، نجدها تبرز عند كل مناسبة أو شوط أدائي. فمن الأقوال السائرة ما يقال: « ثغرين ذ الملح ن تمغروين. Tibuyarin d Imelh n tmeɣriwin، بالفعل، كما تأكد لنا ذلك مرارا في الميدان، لا يمكن بأي حال أن نتصور عرسا تقليديا من غير أداء الأغز، فمادته الشعرية الثرية ذات المضامين المتنوعة، لما تؤدي بتلك الألحان النسوية المتميزة تكسب الأفراح نكهة خاصة، تشع في النفوس طمأنينة ونشوة. يضاف إلى هذا ما يؤديه الأغز من أدوار اعتقادية ترمي إلى دفع الشرور عن أجواء الأفراح وفسح المجال لقوى الخير للسهر على السير العادي لمراسم الأفراح.

### ثالثا : أشعار بيع الحنة Azenzi n lħenni

«بيع الحنة» أو ما يعرف في منطقة القبائل بـ Azenzi n lħenni يعد من بين الأجناس الشعرية التقليدية التي عُرِفَتْ بشكل واسع في البيئة القديمة، يرتبط هو أيضا بأجواء الأفراح بمختلف أشكالها كالزفاف أو الختان أو الميلاد. غير أن ما يقوم عليه هذا الجنس الشعري من خصائص ومميزات تجعله يختلف نسبيا عن غيره من الأجناس، لاسيما الأورار أو الأغز، ويمكننا ذكر هذا التمايز في النقاط التالية:

- ♦ بيع الحناء ممارسة شعرية مبنية على نصوص مبدعة من طرف شعراء معروفين، يتميزون بالموهبة والخبرة في مثل هذه الميادين.
- ♦ أشعار بيع الحناء تلقى بطريقة مباشرة من دون الاستعانة بالألحان أو آلات الإيقاع كالبندير أو الطبل.
- ♦ أحيانا تأتي أشعار بيع الحناء عن طريق شعر النقائض الذي يجمع بين شاعرين أو أكثر.
- ♦ يوظف الشاعر في أشعار بيع الحناء وسائل تعبيرية دقيقة قائمة على استعمال الرمز حيناً، وبعض الأحاجي والألغاز أحيانا أخرى.

« Nerni ay abɣur nerni, ad tekkfu tteebga n yiri »

ولكن إذا كانت هذه اللفظة "أبغور، إبغورن" تحمل في معناها معنى الذرية أو النسل، يمكننا أن نقيم علاقة بين هذه الدلالة الأصلية، والدلالات المذكورة سابقا، لأن الذرية والنسل في منظور الأسر، تمثل ثروة وغنى، فالأسرة التي تفتقر إلى مثل هذه الثروة، تعيش مهمشة لا تذكر لها ذاكرة، وقد يؤدي بها ذلك إلى التلاشي والإضمحلال.

من هذه التعاريف المقدمة، يتبين لنا أن ثيوغارين أو أسبوغر Tibuɣarin neɣ asbuɣer، تسمية تعني التطلع نحو المستقبل بالفأل والأمنيات، بالشكل الذي يحقق الثراء المادي والمعنوي لأهل الفرح، إذ أن أغلبية الأشعار التي تؤديها النساء في هذه المناسبة، توحى إلى مثل هذا التوجه نحو بلوغ الأسرة وأفرادها الكنف المادي والمعنوي المريح.

### 1. مناسبات أداء الأعر وأشواطه Tignatin n tɔuɣarin

هذا الجنس الشعري، بكل ما يتصل به من وظائف وأشواط الأداء، يتجسد فيه الحضور بشكل بارز ومؤثر على طول خطية مراحل إقامة الفرح. فبالأعر تبتدئ الأفراح وبه تنتهي، الشيء الذي يجعل مناسباته وأشواطه تقام بكيفية متكررة، تتماشى والمراحل التحضيرية للفرح. نذكر من بينها على سبيل المثال ما يلي:

أ - الأعر في وضعية فرز الحبوب - Tibuɣarin n ferru n yirden

ب - الأعر في وضعية القتل - Tibuɣarin n leftil

ج - الأعر في وضعية صبغ الحناء - Tibuɣarin n tuqna n lhenni

د - الأعر بمناسبة نقل الدقيق - Tibuɣarin n wewren

هـ - الأعر عند المغادرة - Tibuɣarin n lmerwaḥ

إلى جانب هذه المناسبات والأشواط المذكورة، تتواصل عملية الأعر بألحانها وأشعارها مصاحبة المراحل المتبقية لبلوغ الفرح نهايته. إذ أن مراسم الفرح لا تنتهي بوصول العروس بيتها الجديد، بل تستمر لبضعة أيام بعد ذلك، وما يمارس ضمن هذا الطرف يعد بمثابة مراسم تكميلية، تتأسس على جملة من الأبعاد والمعاني، يقرها العرف وتسلم بها العادة.

### 2. موضوعات الأعر ووظائفه Isental d twuriwin n tɔuɣarin

ترتبط الموضوعات الشعرية التي يقوم عليها هذا الجنس الشعري بأجواء الفرح عموما، وبحلقات إنجاز مراسمه خصوصا، مما يجعلها تتعدد بشكل بارز مساندة لهذه المراحل التي

الحنة» ، باعتبار أن أشعار الأغر ترتبط أصلا بمناسبة طلاء الحنة للعريس والعروس أو للطفل في حفل الختان. هذا الجنس الشعري خاص بالنساء من دون الرجال، يؤدي بالحن نسوية فقط من غير استعمال الآلات الموسيقية الإيقاعية.

الأسيوغر، جنس شعري يرتبط بأجواء الأفراح، يؤدي من طرف المتقدمات في السن من النساء، ممن لهن خبرة في أدائه، وفي الغالب تعرف أسماء العارفات به في كل منطقة، ويستقدمن باحترام وتقدير إلى مناسبات إقامته .

وهذه التسمية الخاصة بهذا الجنس الشعري « ثبو غارين - «Tibuγarin» ، نجدها تقوم على جذر يتكون من ثلاثة حروف : پXغ - r«bγr» ، والفعل «پغراً» يقوم على معاني : «الثراء والجاه<sup>(1)</sup>» . ونفس هذه الدلالة نجدها واردة في إحدى الأمثال الشعبية التي يقوم صلبها على هذه الكلمة : mi yebγer wemdan yettγar ، بمعنى أن الإنسان كلما ازداد ثراءً ازداد بخلا. كما تقوم لفظة «أسيوغر - Asbuγer» على جذر آخر يتكون من حرفين أساسيين : «غXر - γr» من فعل ب غراً ، الذي يعني النداء أو المناشدة Ura r n usensi ، هذا النداء الذي قد يوجه للمشاركة في حلقة الأورار، أو قد يكون مناشدة أهل الخير من الحاضرين لأن يتقدموا إلى صحن الحنة - Tabaqit n Iħenni للتبرع بالمال - Ad mudden tawsa . وبشيء من التمعن، يمكننا إدراك القاسم المشترك بين الجذرين : «پXر - غXر» المتمثل أصلا في الثروة والمال، بحيث أن صاحب الفرح من المفروض أن يكون على قدر من الإمكانيات المادية لمواجهة مصاريف العرس ومرفقاته، إذ كما يقال في المثل الشعبي: «مول العرس ما هو مسكين» . كما أن فكرة المناشدة إلى صحن الحنة يستوجب دفع قسط من الأموال .

أما في الأشعار التي يقوم عليها هذا الجنس الشعري، فنجد أن هذه اللفظة قد وردت مرارا، وبصيغات شكلية متباينة، غير أنها تحمل دلالات مغايرة لما سبق ذكره. فلو أخذنا على سبيل المثال لفظة : «أبغور، إبغورن - Abγur, ibγuren» ، نجدها وردت في بعض الأبيات الشعرية وتحمل معنى الذرية أو النسل - Dderya ، كما يتجلى لنا ذلك من خلال هذا النموذج:

Tazeqqa teççur s yebγuren

A wi yeddren ad imγuren

نفس هذا المعنى الدال عن الذرية والنسل، نجده قد ورد في بعض الأمثال الشعبية القديمة، المتداولة في المجتمع القبائلي، نذكر على سبيل المثال هذا القول المأثور الذي كثر استعماله خصيصا من طرف المرأة المتعبة بتربية الأبناء :

(1) - F. Ait Ferroukh, « Le chant kabyle et ses genres », in : *Encyclopédie berbère*, N°12, ed, EDISUD, 1993, pp. 1869-71.

## 2. موضوعات الأورار ووظائفه ISENTAL N WURAR D TWURIWIN-INES

لما نعود إلى الكم الشعري الذي يقوم عليه الأورار كجنس أدبي، نجد أن مضامينه تفصح عن جملة من الموضوعات، ترتبط في أغلبها بأجواء الفرح وما يتصل بها من ممارسات عرفية منظمّة، ويقع في المقام الأول إسداء الشكر لأهل العرس، وتولي مدح العريس والعروس بأشعار مبدجة مع تمنى لهم أسعد الأيام في مستقبل حياتهم.

غير أن بعض النصوص المؤداة في الأورار النسوي، تُظهر مدا نحو موضوعات أخرى إضافية، تتجاوز إطار هذه الأجواء المذكورة. فبالرغم من أن الأورار يقدم أصلا فرصا للفرح والنشوة، إلا أن المرأة القبائلية لا تتوانى في استغلاله للتعبير عن هذا المخزون المشحون بالمحن، لأن مثل مساحات التعبير هذه تعد نادرة بالنسبة إليها في تلك المجتمعات التقليدية.

مثل هذا التبرم والتذمر الملازم للمرأة في إطار كيانها الاجتماعي، يطفو على مساحات الأشعار كلما سنحت الفرصة بذلك، فقد سبق أن رأينا كيف استغلت أشعار الأزوزن وبعض ترانيم الأشويق، للتعبير عن مثل هذه الأحاسيس التذميرية. ففي رحبة الأورار التي تجمعها بمثيلاتها تفك قيود الصمت التي تكبلها، لتتمرد على مساحة القصيدة لتفصح ما تلاقيه في البيت الزوجي من مضايقات متشعبة الأوجه، لاسيما الفتور في العلاقة التي تجمعها بهذا الزوج الغريب عنها طبعًا وسلوكًا، هذا الفتور الذي يزداد ثقلا كلما مرت الأيام، وقد يغدو شبعا يلازمها في الصحوة والإغفاء.

أما من جانب الوظائف التي يؤديها الأورار في المجتمع القبائلي التقليدي، تظهر بداية من الأهمية القصوى التي يوليها الأفراد والجماعات لمثل هذه الممارسة الترفيهية والتثقيفية، بحيث يستحيل تقريبا إقامة أي فرح من الأفراح دون اللجوء إلى أداء الأورار كركيزة أساسية فيه، إذ في رحابه تنفجر كوامن المسرة والنشوة، ومن حلقاته تتبعث حيوية الحفل وبهاؤه.

فمن خلال الأجواء العامة لحلقات الأورار، وما لها من حضور واسع في الأوساط الاجتماعية، يمكننا الاهتداء إلى وظائفها الأساسية، التي يمكن إبرازها في ثلاثة محاور كبرى: منها ما يتصل بعوالم الترفيه والتسلية، ومنها ما يرتبط بالأبعاد الاجتماعية والنفسية، ومنها ما يتعلق بالجانب المعرفي والتثقيفي.

### ثانياً : أشعار طلاء الحنة Tamedyazt n tbuγarin

غارين أو أغر - Tibuγarin neù asbuγer، تسمية لأحد الأجناس الشعرية القبائلية التقليدية، لم نعثر على ما يقابلها في اللغة العربية، يمكننا فقط ترجمتها بشكل تقريبي بـ « أشعار طلاء

إحدى عناصر أدائه وهي اللايرو . lleyru التي تعني الكف المواكب للوقع الموسيقي في حلقة الرقص والمصاحب بالزغاريد .

تقوم حلقات الأورار على مجموعة من الوسائل والعناصر، التي ينبغي توفرها ليكتمل الأداء بشكل متوازن وهي : الجمع المشكل للحلقة، رحبة الرقص، الكف المواكب للوقع الموسيقي، الزغاريد، اللحن الموسيقي، المقاطع الشعرية، البندير أو الطبل.

«Agraw n imuraren, rrehba n ccdeh, lleyru (aceqqr), tiyratin, azawan, tamedyazt, abendayer neù îîbel »

ينقسم الأورار عموما الى صنفين أساسيين : الصنف الأول يؤديه الرجال في أماكن خاصة خارج البيت مثل الساحات و الأفنية . هذا الصنف يحضره جمع غفير من المدعويين منهم الصغار والكبار والشيوخ. أما الصنف الثاني فهو خاص بالنساء ويؤدي داخل البيت تحضره المدعوات من النساء على اختلاف أعمارهن. وهذا الصنف الثاني يعرف انتشارا واسعا في الأوساط النسوية، إذ يعد فرصة سانحة للمرأة لإبراز ما تمتلكه من مكامن القوة، كالجمال، وإتقان الرقص، وحسن الصوت، وموهبة القول.

### 1. مناسبات أداء الأورار ووضعيته Tignatin n wurar

ترتبط مناسبات أداء الأورار وأشواطه بميادين الأفراح التي تعرفها الساحات الإجتماعية في البيئة القبائلية التقليدية، خاصة منها الأعراس وحفلات الختان وميلاد الذكر. غير أن هذه الوضعيات والمناسبات تختلف بين الأورار الذي يقيمه الرجال ومثيله الذي تقيمه النساء، بحيث إن ميادين الأداء لحلقات الأورار النسوية تعد أكثر تكرارا وحضورا من ميادين الأورار الرجالي. وإذا أخذنا على سبيل المثال حفل الزفاف كنموذج، نجد أن الأورار النسوي يقع في أربعة أشواط على مسار المدة الزمنية للفرح، وهي:

1 - أورار الفتل . Urar n leftil

2- أورار الحنة . Urar n usensi

3 - أورار المبيت . Urar n usensi

4 - أورار ملء البقالات – Urar n ibuqalen

أما الأورار الرجالي فيؤدي فقط في شوطين، وهما الثاني والثالث من الأشواط المذكورة (في أورار النساء) .

أما الأشويق المؤدى من طرف الرجال، فيمارس في مجالات محدودة، يظهر على وجه الخصوص عند إقامة التويذة - Tiwizi قصد إنجاز بعض الأعمال الفلاحية الشاقة كالحصاد Amgar، والدرس - Aserwet، وجني الزيتون - Acraw n uzemmur ويؤدى الأشويق في مثل هذه الحالات بطريقة جماعية.

فالأشويق كجنس شعري، قائم بذاته، يختلف تماما عن الجنسين الشعريين السابقين (الأوزن و الأسرقص)، لاسيما من حيث الوظائف أو مناسبات الأداء، ووضعيات الممارسة الإنشادية. فإذا كانت أشعار الهددة والمداعبة ترتبط بعالم الطفل وتربيته، فإن الأشويق يرتبط بعالم الشغل بكل ما يكتنفه من صعاب ووعورة.

### III . شعر الأفراح Tamedyazt n Ifuruh

مناسبات الأفراح الحقيقية، هي تلك التي كانت تقام في المجتمعات التقليدية، بحيث إن الفرح يعد بالفعل فرصة حقيقية لتفتيح كوامن البهجة في النفوس. فكلما دقت الطبول وتعالن الزغاريد إيذانا بإقامة العرس، أو حفل ختان، أو ميلاد الذكر، إلا وتسارعت الأسر بالنية والصدق للتعبير عن مشاطرة أهل الفرح فرحتهم، فكل واحد يعبر عن هذه المشاطرة والتآزر بطريقته الخاصة، يضاف إلى ذلك ما يؤدى في رحابها من أشكال تعبيرية شعرية تستقطب اهتمام شرائح عريضة من أبناء المجتمع، ولعل من أبرز هذه الأشكال تأثيرا وفعالية ما يسمى في المجتمع القبائلي التقليدي :

1 - أشعار الأورار. Urar

2 - أشعار الأسيوغر - Tibuɣarin

3 - أشعار بيع الحنة - Azenzi n lhenni

#### أولا : أشعار الأورار Tamedyazt n wurar

«الأورار» أو ما يمكن ترجمته بحلقات الرقص النسوية والرجالية، يعد إحدى الركائز الأساسية لكل الأفراح التي تعرفها البيئة القبائلية التقليدية، فالأورار بسعة انتشاره وقوة حضوره أصبح تقليدا لا يستغنى عنه، فأى زفاف أو ختان من دون الأورار يعد فرحا أحرسا، لا طعم له ولا نكهة.

تسمية الأورار - Urar تسمية قبائلية ترتبط معانيها بمناخات الفرح بكل ما تتيحه من أجواء المسرة والإبتهاج، الكفيلة بإبلاغ الأفراد مستوى النشوة والتنفيس. ولفظة الأورار مشتقة من

.الرجولة، Tirrugza

.الأصل والأصالة، Laşel d tnaslit

.القيم الدينية، Azalen n d d d in

بناءً على ما سبق يمكننا القول إن الأسرقتص يختلف عن الأزوزن في الكثير من المميزات، رغم القاسم المشترك الذي يربطهما بعالم الطفل تربية وتنشئة. فمن أوجه هذا الاختلاف نذكر على سبيل المثال : مناسبات الأداء وأشواطه. فشعر المداعبة موجه لتفطين الطفل ودفع كسل النوم عنه، أما شعر الهدفة فموجه لتتويمه. الوجه الثاني يظهر من خلال نوعية النص الشعري، إذ أن أشعار الأزوزن ثقيلة بتهويداتها، غائرة في معانيها، تنقل أحيانا معاناة الأم وحرقتها الدفينة في كثير من الشجون والأحزان. أما أشعار الأسرقتص فتبدو خفيفة بإنشادها، تفتق الفرحة في نفسية الأمهات، وتمتن أواصر الحنان بين الصبي وأمه.

## II . الشعر المؤدى في أوقات العمل Tamedyazt n lewqat uxeddin

### \* /الأشويق - Acewwiq

يعد « الأشويق - Acewwiq » من بين الأجناس الشعرية التقليدية المتداولة بشكل واسع في المجتمع القبائلي القديم، يقوم على جملة من الخصائص والمميزات التي تجعله ينفرد عن باقي الأجناس التقليدية الأخرى.

جاءت تسمية الأشويق من فعل « شَوَّقَ - cewweq »، الذي يعني بالقبائلية «الترنيم أو الغناء بصوت مرتفع مسموع». يؤدي الأشويق في ميادين العمل بشكل جماعي أو بطريقة فردية، حسب نوعية العمل المراد إنجازها. الأشويق يقوم أصلا على نصوص شعرية متشعبة المواضيع، مؤداة بألحان مميزة مصدرها حناجر الأشخاص، من دون استعمال لأي آلة موسيقية.

الأشويق يؤدي من طرف الرجال كما يؤدي من طرف النساء، غير أن الملاحظ هو أن تأديته من طرف النساء يستغرق مجالات أوسع، نظرا لكثافة الأشغال المنوطة بهن من جهة، وكونه فرصة سانحة للمرأة للتعبير عن مكونات النفس من جهة أخرى. فالأشويق النسوي ينقسم إلى نوعين: ما تؤديه المرأة بطريقة فردية عند إنجازها لبعض الأشغال المنزلية والحرفية مثل: الحياكة - azeṭṭa، الرحي بالطحونة اليدوية - Tisirt n wexxam، تمخيض الحليب - Asendu، صنع الفخار - Amsal n tallex. وما تؤديه النساء بشكل جماعي عند إنجازهن لمجموعة من الأعمال خارج البيت، والتي تحتاج أيدي المساعدة مثل جني الزيتون - Lqed n uzemmur.

- ◆ الأسرقص يعد شكلا من أشكال تسلية الصبي ومداعبته عن طريق ترتيل مقاطع شعرية بإيقاعات صوتية راقصة، تختلف تماما عن تهويدات الأزوزن.
- ◆ غاية الأمهات من أداء الأسرقص هي دفع فشل النوم عن الصبي وتفطينه، عكس الأزوزن الذي تسعى الأمهات من أدائه إلى تنويم الصبي وتسهيل النعاس عليه.
- ◆ تحقيق النمو السريع للصبى، من حيث التكامل الجسدي والتوازن النفسي، إذ تسعى الأمهات إلى مساعدته على إكتشاف جسده، والتكوين التدريجي لشخصيته (حسب ما في المتون الشعرية).
- ◆ تمتين الصلة بين الأم والصبى، خاصة في مثل هذه الفترة الحساسة والمعقدة من حياته.
- ◆ ممارسة الأسرقص بالدوام يكسب الطفل حيوية ونشاطا، ويبعد عنه الخمول والكسل.
- ◆ ههددة الصبي يعد مناسبة للفرح، إذ تظهر الأم فرحة عارمة إزاء صبيها، وتظهر بالخصوص من تلك الأوصاف المادحة التي تبلغ أحيانا حد المبالغة.
- ◆ أحيانا يتحول الأسرقص إلى مناسبة للتشفي وإذكاء الغيرة في نفسية خصوم الأم، خاصة العجوزة والضرة والكنة.
- ◆ أحيانا تلجأ الأم إلى أداء الأسرقص لإتعب الصبي، قصد استمالته للنوم، وقد تواصل مهمة تنويمه بالأزوزن بعد إيداعه في المضجع المعد له .

## 2. من موضوعات أشعار الأسرقص Kra seg yisental n userqes

من خلال مضمون الأشعار التي يقوم عليها هذا الجنس الشعري، يتراءى لنا بوضوح ما تنقله من موضوعات تنصب محاورها ضمن ما تضمه البيئة القبائلية التقليدية من رؤى وأفكار إزاء الطفل من جهة، والأم كامرأة من جهة أخرى. فالأم تستغل مناسبة أداء الأسرقص لتبرز، من غير قيد، ما يغمر قلبها من فرحة تجاه صبيها، الذي يمثل بالنسبة إليها إحدى أسباب تواجدها في هذا البيت الزوجي، وهو الضامن لها الدوام والاستمرار، وبه يتسنى لها فرض كيائها .

فالنصوص الشعرية للأسرقص، رغم قصرها، تنقل موضوعات عدة، تنصب في مجملها ضمن فلك الانشغالات الخاصة بتربية الصبي، يمكننا إيجازها في ما يلي:

أ - التهليل بميلاد الذكر:

ب - قيم ومبادئ المجتمع :

A-t-ayen ay icessasen

A-t-ayen a Jebɣayen

A-t-ayen ay aslas

A Rebbi ḥareb fell-as

معاني هذه الأبيات الشعرية تظهر بجلاء حركة القفز نحو الأعلى التي تلجأ إليها الأمهات حين مداعبة الصبية، والعلو تظهره هذه الألفاظ المستعملة (السماء - سقف البيت - عماد السقف). مهني محفوظ في حديثه عن هذا الجنس الشعري، يرى أن «الأسرقص Aserqes»، تسمية تحمل دلالتين في آن واحد : فهي من جهة تعني «Asjelleb» التي تقوم على دلالة القفز نحو الأعلى، ومن جهة أخرى تعني «Asɣur ec» التفطين ودفق فشل النوم عن الصبي. ويضيف قائلاً: « الأم لما تقوم بعملية الأسرقص، تحمل صبيها بين يديها، وبمساعدها تجعله يقفز نحو الأعلى بحركة الذهاب والإياب أفقياً، وتتعمد حط رجليه بحذر على ركبتها، وترفق هذه العملية بضربات خفيفة بأطراف أصابعها على ظهره، هذه الضربات التي تتسجم ميزانا وإيقاعا ونبرات صوتها المرتلة للأشعار، غاية الأم من هذه المداعبة، تفطين الصبي وإبعاد فشل النوم عنه<sup>(1)</sup> ».

الأسرقص بهذا المفهوم يعد من التسميات الأكثر شيوعاً وانتشاراً في العديد من مناطق القبائل، على غرار التسميات الأخرى المتداولة التي تستعملها الأمهات لتعيين نفس هذه العملية مثل : « أشتدو - Acteddu ، أسنقر - Asneggez ، أسجلب - Asjelleb ، أستسهو - Asttuhu ».

### 1. وضعيات أداء الأسرقص ووظائفه Tignatin userqes d twuriwin-ines

وضعيات أداء الأسرقص تتباين حسب مراحل نمو الطفل، وتخضع للإختلافات القائمة بين المناطق طريقة وأداءً. غير أنه في الأعم، لما تريد الأم أداء هذه المداعبة تجلس على سطح القاعة مربعة أو ممددة الأرجل، فتلتقط الصبي بين يديها بحذر، وتجعله مقابلاً لوجهها. حينها تبدأ مرحلة الأسرقص بدفع الصبي نحو الأعلى وإنزاله باللطف على ركبتها، وهي ترتل أشعاراً تتم عن فرحة عارمة بصبيها.

إذا كان الأسرقص، قد اختلف عن الأوزن في مناسبات القول وأشواط الأداء، فإنه يختلف عنه أيضاً في الوظائف، بالرغم من أن الغاية واحدة هي تربية الطفل، فمن هذه الوظائف التي ينفرد بها الأسرقص ما يلي :

(1) - M. Mahfoufi, *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*, thèse de Doctorat, Université de Paris, 1992, p. 287.

يشددون عليها الخناق. ففي التهويدات الشعرية للأوزون يتسنى للمرأة التعبير بشكل طليق عن مكبوتات النفس، فمثل هذا الأداء يمثل بالنسبة إليها عملية تفريغ شحنات النفس المثقلة بالهموم والمحن. وحول هذا المعنى نجد فاطمة نات منصور تقول : « لما أقوم بأداء تهويدات الأوزون أحس كأنني أهدهد حزني وألمي، دموع التأثر تنهمر بقوة على خدودي<sup>(1)</sup> ».

« Tthulfuy mi ara zzuzuney amazuz-iw am wakken zzuzuney lqerḥ-iw »  
في مجموع الأشعار التي تم جمعها ميدانيا، والتي يقوم عليها هذا الجنس الشعري، تمكنا من إستخلاص ثلاثة موضوعات كبرى، تجسد بها الحضور بشكل بارز في مختلف النصوص الشعرية : الموضوع الأول له صلة بعالم الطفل بكل ما يكتفه من أسس التربية السليمة، بالشكل الذي تمليه قيم المجتمع ومبادئه. الموضوع الثاني يتصل بالأم كأمراة مهضومة الحقوق في محيطها البيئي التقليدي. الموضوع الثالث له علاقة بعالم المعتقدات الدينية والشعبية.

### ثانيا : شعر المداعبة Aserqes

« أسرقص Aserqes » من بين التسميات المشاعة، التي يُعرف بها هذا الجنس الشعري في البيئة القبائلية التقليدية. ولفظة « أسرقص » لفظة مستعارة من اللغة العربية « الرقص »، غير أن إستعمالها في اللغة الأمازيغية تحمل دلالات مغايرة، فهي لا تعني الرقص بالمفهوم القاموسي، بل تعني حركات المداعبة التي تخص بها الأمهات الصبيان في المراحل الأولى من تربيتهن.

هذه اللفظة « أسرقص - Aserqes »، ذكرها ج. م. دالي في قاموسه ( فرنسي/قبائلي)، وأدرجها ضمن جذرها الأصلي « ر. ق. ص » وأعطى لها ثلاثة معان متقاربة وهي: « القفز - المراقبة - حركة الخصر »، ويضيف قائلا : « أما في القبائلية فهذه اللفظة تعني دفع الصبي، بحركات منتظمة، نحو الأعلى قصد مداعبته<sup>(2)</sup> ».

أسرقص بهذا المعنى الذي قدمه دالي نجد ما يثبتته في العديد من النصوص الشعرية، التي يقوم عليها هذا الجنس الشعري. نذكر على سبيل المثال لا الحصر هذه الأبيات التي تفتتح بها عادة الكثير من المقاطع الشعرية:

A-t-an ay igenni

Mmi ass-a yettnerni

(1) - F. A. M, Amrouche, *Histoire de ma vie*, Ed, Bouchene, Alger, 1990.

(2) - J.M. Dallet, op. cit, p. 732.

فمن بين هذه التسميات المتعددة المراد بها تعيين هذا الجنس الشعري، نذكر على سبيل المثال:

- أ - أهزُو - Ahuzzu  
ب - أسْبِرْبِرْ - Asberber  
ج - أسْهُولٌ، أسْهُولٌ، أسْهُولٌ - Ashulli - ashullu - ashulla  
د - أُوْزُون - Azuzen

هذه التسمية الأخيرة تعد أكثر التسميات ذيوعا في الأوساط القبائلية التقليدية، وأوسعها حضورا في متن النصوص الشعرية. كما أنها تعد الأنسب تعبيراً عن هذا الجنس الشعري القديم، نظرا لسعة محيطها الدلالي، المستغرق لجميع المعاني التي تشتمل عليها التسميات السابقة. فالأزوزن في القاموس المنجز من طرف ج.م دالي (قبائلي / فرنسي)<sup>(2)</sup> لفظة مبنية على حرفين (ز x ن) تحمل معاني واسعة تنصب في مجملها في ما تؤديه الأمهات من تهويدات من أجل إنعاس الصبي وتويمه.

### 1. وضعيات أداء الأزوزن Tignatin n tmenna n uzuzen

الأزوزن يؤدي عادة عندما تشعر أم بأن صبيها بدأ يمثل للنوم وعلامات التعب بادية عليه، كالإرتخاء والبكاء. لكن في بعض الأحيان تتعمد الأم إنعاس صبيها وتويمه من دون ظهور هذه العلامات، خاصة لما تتراكم عليها الأشغال المسندة إليها.

هددة الصبي تتم بوضعيات متباينة، تتماشى وسير أشغال الأم اليومية ولحظات الراحة النادرة التي تتعم بها، لذا فالأزوزن يكون غالبا في وضعيات معروفة مثل:

- أ - هدهدة الصبي في المهد : Azuzen n llufan di dduḥ  
ب - هدهدة الصبي في الحضن Azuzen n llufan di dduḥ  
ج - هدهدة الصبي على الظهر Azuzen n llufan s yibibbi

### 2. موضوعات أشعار الهددة Isental n tmedyazt n uzuzen

الموضوعات التي تقوم عليها أشعار الهددة كثيرة ومتنوعة، إذ أن الأزوزن يعد فرصة سانحة للمرأة القبائلية للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بشكل صريح أمام الزوج وأعضاء الأسرة الذين

(2) - J.M Dallet, *Dictionnaire Kabyle-Français*, Ed SELLAf, Alger, 1982 p. 949.

3 - أشعارمواسيم الأفراح Tamedyazt n lfuruh

4 - أشعار النقائض Tamedyzt n wemeeþber

5 - الأشعار الدينية Tamedyazt taddeyanit

وسنحاول أن نقدم في ما يلي ملخصا موجزا عن أهم الأشكال الشعرية التي تقوم عليها هذه المحاور الكبرى، وذلك بالتركيز على أهم الخصوصيات التي ينفرد بها كل جنس شعري عن الآخر:

### I . شعر الأمومة Tamedyazt n tyemmat

نقصد بشعر الأمومة تلك المادة الشعرية التي أنتجتها قريحة الأمهات في رحاب التكفل بالصبي وتربيته، منذ اللحظات الأولى من ميلاده، إلى أن يغدو يافعا يتماثل للرجولة و الاكتمال. وتتوزع هذه المادة الشعرية على جنسين شعريين أساسيين وهما:

1- شعر الهددة Tamedyazt nuzuzen

2 - شعر المداعبة Tamedyzt n useṛqes

#### أولا : شعر الهددة Azuzen

شعر الهددة، أو ما يعرف في البيئة القبائلية التقليدية بتسمية "أزوزن"، يعد جنسا أدبيا قائما بذاته، يشتمل على جملة من الخصائص الموضوعاتية والشكلية والأدائية. تنشده الأمهات بألحان شجية يقال لها "تهويدات - Tijinatın" ، قصد استمالة الصبي للنوم.

في التعريف الذي قدمه الباحث ب. زمطور - P. Zumthor لهذا الجنس الأدبي، يؤكد إرتباط إنشاد أشعار الهددة برغبة تنويم الصبي حين قال: بالهددة نوع من الأشعار المنشدة عُرف بشكل واسع عالميا... هذه الأشعار عبارة عن تهويدات تنشدها الأمهات بألحان مميزة للصبيان، غايتها في ذلك إتعاب الطفل قصد تيسير النوم عليه<sup>(1)</sup>.

تعددت تسميات هذا الجنس الشعري في الأوساط الإجتماعية، وسبب ذلك يعود إلى شساعة المساحة الجغرافية التي تتداول فيها هذه الأجناس، إذ تتميز كل منطقة بتقليدها الشفوي الذي يجعلها تنفرد بمجموعة من الخصائص اللغوية من حيث النطق، والتراكيب، والألفاظ.

(1) P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Ed Seuil, Paris, 1983, p. 88.

## الشعر القبائلي التقليدي (أجناس وأشكال وموضوعات)

### Tamedyazt taqbaylit tamensayt (Tiwsatin, leşnaf d isental)

محمد الدجلاوي

جامعة مولود معمري / الجزائر

قبل الحديث عن مختلف الأجناس الشعرية التي تعرفها البيئة القبائلية التقليدية، أريد أن أنوه في البداية بالأهمية التي يكتسيها العمل الميداني، كإحدى الطرق الفعالة لجمع المادة التراثية بمختلف أصنافها، والتي لا يزال الجزء الهام منها مودعا في الذاكرة الشعبية ينتظر الانبعاث، قبل أن تأتي عليه رياح النسيان، والتناسي التي ظلت تلازمه على مدى الأجيال والقرون.

وفي الوقت الراهن أضحت عملية الجمع الميداني للمادة التراثية الشفوية، أمرا ضروريا يفرض نفسه أكثر من أي وقت مضى. ولعل ما سيتم تقديمه ضمن هذه المداخلة يعتبر ثمرة لعمل ميداني قمنا به في ما يزيد عن عشرين قرية تنتمي إلى عرشين من مدينة البويرة<sup>(1)</sup>، حيث أسفرت عملية الجمع لمختلف الأشكال التعبيرية التي لازالت أشعارها محتفظة في ذاكرة المسنين، لاسيما العجائز، على ما يقارب خمسمائة (500) مقطوعة شعرية. هذا الكم الشعري الهائل يثبت بشكل قطعي أن المادة التراثية لازالت حية تتنفس، تنتظر من ينفذ عنها الغبار.

ومن خلال الدراسة والتحليل لمجمل هذه المادة المجمعة، وبالتركيز على معايير التصنيف الأساسية، كمناسبات الأداء، ووضعيات الممارسة، والخصوصيات الفنية للنصوص الشعرية شكلا ومحتوى، توصلنا إلى استنباط محاور كبرى تتوزع عليها أهم الأشكال التعبيرية المتداولة في البيئة القبائلية التقليدية وهي:

1 - شعر الأمومة Tamedyazt n tyemmat

2 - أشعار أوقات العمل Tamedyazt n lewqat n uxeddim

(1) - عرش أيت مدور وعرش أيت يعل.



