

Michael Peyron's working papers : Part VI Aspects of Berber oral literature (in French)

Contents:

- a) Hammou ou Namir, ou de la Berbérie au Septième Ciel (1995)
- b) *izlan* et *timawayin* (1996)
- c) L'évolution de la poésie orale et chantée du Maroc central (1997)
- d) Poésie amazighe du Moyen Atlas (2003)
- e) Le rôle politico-social des *imdayzn* du Haut Atlas oriental (2005)

1) Hammou ou Namir, ou de la Berbérie au Septième Ciel

Introduction

Parmi les Chleuhs du Haut Atlas de Marrakech et du Souss, « Hammou ou-Namir » (Hmad ou-Namir), qu'il s'agisse de la version en prose ou en vers, constitue le récit épique par excellence – on pourrait même le qualifier de mythe fondateur, en quelque sorte¹. Outre les questions fondamentales qu'il soulève à propos de l'homme ballotté entre le sacré et le profane, le devoir familial et les tentations charnelles, il met en exergue le côté aléatoire de toute union entre un être mortel et une créature venue du ciel. Reflétant en cela un débat théologique déjà ancien, largement évoqué dans le Coran, à propos des rapports entre *žnun* et hommes².

Origine du poème

Celui qui tente de retrouver les origines de « Hammou ou-Namir » n'a guère de chances d'aboutir de façon convaincante. Plutôt va-t-il trouver une foule d'origines possibles. Tant il est vrai que depuis un siècle environ, la théorie de la génération spontanée et en parallèle des mythes et légendes aux quatre coins du monde semble l'emporter sur la théorie ancienne, bien plus rassurante, du diffusionnisme. N'empêche...

Ainsi que Laoust l'avait à juste titre fait remarquer, l'origine de « Hammou ou-Namir » est certainement orientale. Elle peut, en effet, remonter aux *Mille et Une Nuits*, étant donné que notre poème présente un certain nombre de traits, de motifs en commun, avec « Hassan de Bassorah », un des contes merveilleux du célèbre recueil³. Il y est question d'un jeune homme d'une grande beauté physique, qui, trompé par un magicien persan, tombe amoureux d'une

žinniya. Situation peu enviable, mais où, afin d'assouvir son amour, le héros se voit dans l'obligation de vaincre une redoutable série d'obstacles.

Thème qui serait parvenu, au hasard des gîtes d'étape et par le biais de pèlerins ou autres voyageurs jusque dans le Maghreb el-Aqsa, ou « Couchant extrême », plus particulièrement dans le Souss. C'est en Algérie centrale que Belamri en a recueilli une version assez peu altérée, où l'on distingue les principales péripéties du conte originel, sous le nom de « La Fée Colombe »⁴.

Variantes

Rendu au Maroc, cependant, par le jeu du temps, de la dispersion, et de cette érosion qui est le propre de l'oralité, on assiste à une sorte d'éclatement du conte. Celui-ci connaît de nombreux avatars, pas toujours positifs, du reste. Phénomène très connu des folkloristes. Des épisodes, comme celui de la princesse qui se métamorphose en colombe, ou encore, celui, capital, du vol de l'aigle, se juxtaposent, au hasard des redites, ou se trouvent imbriquées dans d'autres trames célèbres, notamment « Lounja »⁵, quand ils ne disparaissent pas purement et simplement. Ceci au gré de la fantaisie, de la mémoire plus ou moins défaillante des conteurs, concurrencés comme ils le sont actuellement par la radio, voire la télévision, lors des veillées hivernales.

J'en veux pour exemple le conte « Les grenades souriantes du Roi », enregistré dernièrement par Georges Oucif chez les N'tifa du Haut Atlas central, qui n'est autre qu'un mélange de « Hammou ou-Namir » et de « Lounja », autre thème fort répandu à travers l'ensemble du domaine amazighe⁶. Cependant, une version légèrement embrouillée sur le plan thématique, « La Colombe rouge » (*tatbirt tazegg^w aġt*), tout en conservant les principaux épisodes, a été recueillie par mon collègue et ami Abderrahim Youssi dans le Haut Atlas central en 1972⁷.

Par ailleurs, la première version à être connue en Europe avait été signalée par Stümme, dès la fin du 19^e siècle⁸. En 1918, Laoust avait publié une version relativement complète sous le titre de « Hammou Agnaou », recueillie auprès des mêmes N'tifa ci-dessus évoqués⁹. En 1949, Arsène Roux consignait par écrit une version provenant des Guedmioua du Haut Atlas occidental, que Andellah Bounfour a depuis publié et commenté¹⁰. Pour ma part, en 1986, un « Hmad ou-Namir » en prose des Ayt Souab du Tazeroualt m'a été confié par Fatima Ahloullay, étudiante dans mon *Oral Literature Seminar* au Département d'Études anglo-saxonnes à la Faculté des Lettres de Rabat¹¹. En mars 1988, bien que n'ayant pas eu les moyens de la noter, j'ai eu le privilège d'écouter une version très pure, en prose, chez les Imeghrane du versant sud du Haut Atlas central. Quant au « Hammou Namir » en vers, objet du présent exposé, il m'a été transmis par Ahmed Benzekri, qui comptait parmi mes étudiants de Rabat¹². En un premier temps, le texte d'origine avait été traduit avec mon concours, de la Tachelhaït en anglais, par l'intéressé lui-même. En dernier lieu, je l'avais re-traduit vers le français, tout en serrant le texte vernaculaire au plus près.

Enfin, toujours, au chapitre des variantes, j'ai en ma possession deux contes recueillis par d'autres étudiants du Maroc et qui présentent, eux aussi, des signes de parenté évidents avec « Hammou ou-Namir ». Il s'agit de « Ghaliya bent Mansour »¹³, et de « Dame Colombe dorée » (*lalla tatbirt tawraġt*)¹⁴.

Dans le premier, l'héroïne est une *žinniya*, travestie en princesse-amazone dont ne peut s'approcher le commun des mortels qu'au péril de sa vie. L'apparemment avec le conte des

Mille et Une Nuits est évident, non seulement du fait de la trame essentielle de l'histoire, bien que elle-ci soit franchement accommodée à la « sauce » marocaine, mais du fait d'un détail frappant : le bien curieux toponyme « Ouak-Ouak »¹⁵. Dans « Hassan de Bassorah » il s'agit d'une île qui flotte haut dans le ciel, demeure du roi des *žnun* et de ses filles ; dans « Ghaliya Bent Mansour » cela prend la forme d'une forêt, à proximité de deux pics entre lesquels le héros doit aller puiser de l'eau magique. En revanche, le voyage par-delà sept mers en fin de récit s'accomplit à dos d'aigle, alors que dans le contre oriental c'est grâce à la complaisance d'un *žinn* qu'il effectue l'impossible périple.

Dans « Dame Colombe dorée », version provenant des Ayt Atta du Jbel Sahgro, l'aspect épique étant émasculé, fragmenté, le récit est plus terre à terre. Du reste, la tentative d'envol d'un des protagonistes est vouée à l'échec ; quant à la chevauchée du héros elle s'achève par le sacrifice de son destrier sans déboucher sur le thème de l'envol de l'aigle, le conte dépassant à peine le stade burlesque. De plus, par le biais d'un amalgame à l'envers, qu'il s'agit désormais d'une « Colombe dorée », non pas de « Tours dorées » (*lbruž iwrağn*) – c'est le titre d'un conte recueilli en 1955 par Charles Pellat chez les Ayt Seghrouchen¹⁶.

On se doit, enfin de signaler d'autres versions, plus tardives du conte ; cinq présentées par Abdellah Bounfour¹⁷, ainsi qu'une dernière de Mohand Ouden Hawad¹⁸.

Résumé-commentaire

Dans la majorité des versions, Hammou ou Namir est présenté comme un jeune d'un naturel débauché (*iga ahwawi*), avide de plaisirs, que des êtres ailés semblables à des anges, ou des fées, viennent visiter nuitamment jusqu'au moment où il tombe amoureux de l'une d'entre elles. Le matin venu, mal réveillé, notre héros se traîne vers l'école coranique où il se fait battre par son catéchiste. Car il faut préciser que, lors de leurs visites, les fées lui badigeonnent les mains au henné, ce que font d'habitude les femmes de mauvaise vie. Stigmate de honte, donc, d'où la correction que le jeune se voit infliger. Du reste, ce conte n'est pas toujours apprécié au Maroc, car pouvant choquer certains esprits puristes ; selon l'heure du jour, ou la qualité de l'auditoire, sa narration peut poser problème, car, par ses écarts de comportement, Hammou donne le mauvais exemple.

Mais, dans un premier temps, les choses se passent plutôt bien pour lui, car l'ange/fée finit par donner son consentement à ce qu'il l'épouse, moyennant des conditions draconiennes assorties d'interdits. La belle-mère de Hammou, notamment, ne doit en aucun chercher à voir sa belle-fille, qui se fait bâtir un véritable palais, solidement verrouillé. Bien entendu, cela ne peut durer. À l'issue d'évènements sur lesquels il est inutile de revenir, l'interdit est bravé et, selon les clauses du contrat, l'ange-fée (*tanirt*) doit impérativement réintégrer son mode quasi-inaccessible, soit un « Château aux Tours dorées », soit le septième ciel (*wassa ygenwan*), comme dans notre poème.

N'écouter son amour, propre à déplacer les montagnes comme il se doit, Hammou s'acharne à retrouver son épouse. Geste qui va l'amener à rompre avec sa famille – infraction inqualifiable en milieu musulman. S'ensuit le thème de la quête initiatique avec errance et traversée du désert pour notre héros. Période d'une trentaine d'années, au terme de laquelle, parvenu au sommet d'une montagne élevée, il sera obligé de sacrifier son cheval pour obtenir d'un aigle géant qu'il veuille bien l'emporter jusque dans le septième ciel (la dépouille de sa monture devant servir de vivres pour le voyage). Motif fort répandu dans d'autres contes orientaux, maghrébins et celtiques, véritable vol sidéral avant l'heure, marqué vers la fin par

l'épisode bien connu où, les vivres venant à manquer, le héros taille dans son bras pour nourrir le rapace.

L'arrivée au septième constitue l'apothéose. On assiste aux retrouvailles avec l'ange/fée, qui, entre-temps, a donné naissance à un fils, qu'elle s'est chargée d'élever selon les préceptes du Coran, nous dit-on. Moment de plénitude où le héros goûte à un bonheur fugitif, mais qui ne saurait durer. La tension est trop grande dans cet acoquinement contre nature entre extra-terrestre et fils d'Adam.

Les choses vont se dénouer lorsque le héros aura bravé l'ultime interdit. En effet, l'ange/fée met en garde son époux : « Hammou, soulève cette trappe et entre nous c'est fini ! » Car elle sait – et lui le sent intuitivement – qu'alors il apercevra au loin la terre, et qu'il se sentira inéluctablement attiré vers son pays d'origine. Et c'est ce qui arrivera. Rongé par le remords, Hammou va revenir vers le monde des hommes afin de respecter l'ordre cosmique, le déroulement normal des choses selon les Saintes Écritures. Car si les *žnun*, eux, peuvent hanter les confins du ciel, le fils d'Adam, quant à lui, n'y sera jamais qu'un intrus. Sa destinée doit s'accomplir sur terre. Là où l'attend sa véritable famille, vers laquelle il se doit de revenir.

Belle histoire d'amour, donc, superbement valorisée par sa mise en vers selon la plus pure tradition poétique chleuh du Souss, la plus riche du Maroc. On retiendra, en outre, le sacrifice final du héros au nom de la sacro-sainte solidarité familiale, geste purificateur qui efface, en quelque sorte, son péché original tout en donnant une profondeur, une dimension à notre récit poétique, qui relève bel et bien de l'épopée.

Michael PEYRON
Grenoble 1995

NOTES

1 Texte basé sur une présentation à l'Abbaye de Vaucroissant (Drôme), dans le cadre de la «Fête de la Transhumance» à Die, le 23 juin, 1995. Sujet d'une communication lue en langue anglaise à Al-Akhawayn (Ifrane), le 5 mars 1996 ; repris à Aix-en-Provence en juin 1996 lors du Congrès AFEMAM-EURAMES.

2 *The Koran*, (J.M. Rodwell, trans.), London & Melbourne: Dent (1983), p.141.

3 E. Laoust, *Contes berbères du Maroc*, Rabat, IHEM (1949), t.1, p.246.

4 R. Belamri, *La Rose rouge: contes populaires*, Paris, Publisud (1982), pp.31-43.

5 E. Laoust, *op. cit.*, pp.154-159; M.Peyron, "An unusual case of bride quest: the Maghrebian 'Lunja' tale and its place in universal folklore", *Langues & Littératures*, Rabat, Fac. des Lettres, vol V, 1986, pp.49-66.

6 G. Oucif & A. Khallouk, *Contes berbères N'Tifa du Maroc: le chat enrichi*, Paris, Pulbisud (1994), pp.75-81.

7 A. Youssi, *Tifinagh*, mai 1995/5-6, pp.14-18

8 H. Stümme, *Tashelhiyt Berber Folktales from Tazerwalt (South Morocco)*, (H. Stroomer, ed.), Köln, Rüdiger Köppe Verlag (2002), pp.

9 E. Laoust, *op. cit.*, p.245, n.2.

10 A. Roux & A. Bounfour, *Poésie populaire berbère*, Paris, CNRS (1990), pp.96-105.

11 F. Ahloully, *The Theme of Love in Berber Folk-Tales*, Rabat, Fac. des Lettres (1986), pp.50-56.

12 A. Benzekri, *Rivers Run Deep in an Arid Land*, Rabat, Fac. des Lettres (1988), pp.86-97.

13 M. Ourehou, *A Comparative Study of three Arthurian Legends*, Rabat, Fac. des Lettres (1988), pp.72-86.

14 Z. Salhi, *Dadda Atta, Camels, Jackals, Peaks and Passes; legends and tales of the Ait Atta*, Rabat, Fac. des Lettres, (1988), pp.69-72.

15 Renseignement pris auprès d'un arabisant britannique lors du colloque EURAMES/AFEMAM à Aix-en-Provence en juin 1996, selon la tradition égyptienne, « Ouak-Ouak » serait le nom d'un arbre, aux branches duquel les femmes indignes étaient pendues par les cheveux en guise de punition.

16 Ch. Pellat, *Textes berbères dans le parler des Aït Seghrouchen de la Moulouya*, Paris, Larose (1955), pp.31-37.

17 A. Bounfour, « Hemmu U Namir, ou l'oedipe berbère », *Études & Documents Berbères*, n°14/1996, pp.119-141.

18 M.O. Hawad, « Hammou ou Namir », *Tifinagh*, n°11-12/août 1997, pp.141-147.

2) izlan et timawayin

Il s'agit de deux formes complémentaires de la poésie lyrique et orale des Imazighen du Maroc central. L'*izli* (pl. *izlan*) se présente d'ordinaire sous la forme d'un distique à caractère épigrammatique traitant soit des vicissitudes de l'amour, soit de considérations à caractère didactique. L'*izli* se chante, quand il ne donne pas lieu, en plus, à la danse dans le cadre de l'*ah'idus* (pl. *ih'idas*) – manifestation traditionnelle des transhumants de cette région.

Quant à la *tamawayt* (pl. *timawayin*), forme de base de ma poésie des Imazighen, il s'agit d'un très beau chant isolé, aigu, trémolo et syncopé, « voix hululante, à la fois de poitrine et de fausset (...) cri de chacal dans la nuit » (Chotin 545). Sorte de mélodie plaintive qui s'élève dans le calme du soir, le long d'un chemin, lorsque bergers et bergères rentrant au campement échangent à distance des propos galants en un langage codé, fort en symbolique et assez hermétique pour des oreilles étrangères.

Agencement

La rencontre des deux genres s'opère lors d'une soirée musicale réunissant une, voire, deux chanteuses, un tambourinaire et un joueur de luth, ou de vielle. Ce dernier est, en quelque sorte, le maître de cérémonie, l'improvisateur, ou trouvère (*aneššad*), véritable barde berbère, dont l'inspiration plus ou moins heureuse, déterminera le succès de la prestation. Dans le cadre d'une fête, le cercle des participants s'élargira pour inclure des membres de l'assistance, jeunes et moins jeunes, qui s'adonneront alors à la danse, faisant éventuellement entendre leurs voix lors du refrain. La chanteuse ayant le plus de métier, ainsi que des cordées vocales adaptées, commence par exécuter un certain nombre de *timawayin*, strictement en solo, le cas échéant épaulée par un des musiciens, si ce dernier a des dispositions pour ce type de chant. Ce préambule terminé, le joueur d'instrument à corde égrène une mélodie, le plus souvent à cinq temps, sur lequel viendront s'appuyer les distiques appelés à meubler le programme, alors que le tambourinaire, après quelques instants, imprime la cadence de base qui devra harmoniser l'ensemble.

Intimement lié à l'agencement de l'*izli* se trouve le refrain, ou *llga*. C'est lui qui sera lancé par l'*aneššad*, prévenant ainsi les autres participants de la famille d'*izlan* choisie, ceci afin d'assurer d'emblée une meilleure cohésion. Les distiques se succèdent, entrecoupés par le refrain, jusqu'au moment où, en un tournemain, l'*aneššad* décide de changer de forme d'*izli* et entame un nouvel air, alors que, simultanément, le tambourinaire change de matrice cadentielle. L'énoncé d'un *llga* adapté sera suivi de l'exécution d'une nouvelle série d'*izlan*, s'emboîtant inexorablement les uns dans les autres, comme des poupées russes, le tout, pouvant durer des heures. Agencement marqué par ce que A. Aydoun a qualifié de chant alterné, « sous forme d'un dialogue interminable car les derniers vers se confondent avec les premiers dans une circularité manifeste, tel un serpent qui se mord la queue » (86-87).

Un agencement de base, en exécution courante, peut s'articuler comme suit :-

Refrain

yer-d ađar ġuri, a way nh'ubba nu neamx-aš,
yer-d afus ġer s ul ay-i yežra ša!
Presse le pas auprès de moi, ma bien-aimée, je t'en conjure,
Mets la main au cœur, là où il souffre du mal d'aimer !

Distiques

a rebbi (y)a ġari mš nn idda way-d rix,
a wa, yat-as amalu iweerr uzal l-lehwa !
Par Dieu, ô montagne boisée, si chez toi se rend le bien-aimé,
Fais-lui de l'ombre ; il est par le démon de midi tourmenté !

a wa ištāb-i, a wa, lfiraq-nš, a wa,
a wa, nekkīn ammi džra ttiwġ diyī!
Il était écrit que nous devions nous séparer,
Aussi suis-je par l'inquiétude dévoré !

kkix-d yan ubrid ikk(a) umary yukk,
nya lmiyeađ s-iġil n-way-d rix!
Je passais par un chemin, par l'autre passait mon amour ;
Dans les bras l'un de l'autre nous sommes retrouvés ! (Peyron 1993 90-91)

La danse *ah'idus*

Il va de soi qu'*izlan* et *ah'idus* sont indissolubles, tant il est vrai que les premiers constituent la partie chantée du dernier. Puisant certainement ses sources dans quelque lointain « paganisme antéislamique » (Aydoun, 1992 : 90), *ah'idus* représente signe extérieur le plus caractéristique de la culture amazighe du Moyen Atlas. En premier lieu, danseurs et danseuses forment un cercle, par exemple dans une clairière au cœur de la cédraie. Plus loin au Sud, on peut assister sur les hauts plateaux arides des Ayt Hadiddou au grand *ah'idus* formel linéaire (Peyron, 1994 : 2208). En fait, il existe différents types d'*ah'idus*, ainsi qu'une certaine confusion quant à la façon de les désigner, ceci essentiellement en raison de nuances régionales, ce qui rend malaisée toute définition catégorique.

Le premier genre, assez informel, qui intervient pour ainsi dire en « levée de rideau », s'intitule *ah'idus amezyan*, ou petit *ah'idus* (Aydoun, 1992 : 83), plus particulièrement *teayušit* en Haute-Moulouya (Guennoun, 1991 : 129), car originaire des Ayt 'Ayyach. C'est aussi, le type d'*ah'idus* le plus simple auquel peuvent se livrer spontanément des bergers un soir d'été, alors qu'ils sont en transhumance sur les hauteurs. En tout état de cause, il permet aux jeunes et aux amateurs de s'exprimer, les *izlan* entendus alors étant de facture assez fruste, en attendant que les *ineššaden* trouvent leur inspiration des grands jours.

Vient ensuite le vrai ou grand *ah'idus*, au rythme quinaire, mesuré et noble, désigné selon les régions *akswat*, *hayfa*, *tahezakit*, ou *tamhawšt*. C'est le morceau de choix, où choristes et danseurs vont donner leur pleine mesure. Dans « qui rassemble dans un monde grave réuni en cercle, épaules contre épaules (...) dans un univers magique où seule compte la sensation d'un déplacement lent » (Aherdan, 1980 : 72). C'est le « cercle vivant » que Le Glay avait déjà

observé en pays zaïan aux alentours de 1915, les coups de tambourins étant accompagnés « de mouvements du torse et des jambes dont l'ensemble d'un synchronisme étonnant (qui) communique la vie au grand anneau » (1930 : 62). Pour Chotin, témoin d'une grande fête chez les Ayt Myil, c'est « la grande chaîne plastique de l'ahidous, qui ondule toujours dans son déhanché, bizarre, asymétrique » (1948 : 545).

Au bout de quelques temps, la gravité cède le pas au rythme endiablé, frémissant de l'*ah'idus εaukš* en pays zaïan ou Haute-Moulouya, *tamsderft* à Tounfit. Puis, concession aux arabophones dans l'assistance, un nouveau changement de rythme peut annoncer *ah'idus tεarabt*, où des distiques d'un genre guère travaillée sont chantés en arabe dialectal. Dernier avatar du genre *ah'idus*, l'*abariq* ('gifle') en raison de sa gestuelle, à la chorégraphie relativement fruste et au rythme plus accéléré, est d'ordinaire réservé aux toutes jeunes filles en Haute-Moulouya (Guennoun, 1991 : 130). Un genre très proche, puisque lui aussi est exclusivement féminin, la *tah'idust*, est signalée chez les Ayt Myill (Taifi, 1991 : 233), les Ayt Sokhman, ainsi qu'en pays Ayt Hadiddou (Kasriel, 1989 : 122).

Types d'*izlan*

La classification des *izlan* dépend essentiellement de deux critères :-

- a) Des considérations métriques et syllabiques ;
- b) Des circonstances entourant leur exécution.

a) Sur le plan métrique-syllabique, prenant exemple sur le code pratique de la région de Tounfit (Ayt Yahya), on peut distinguer cinq types principaux. La forme la plus répandue d'abord : l'*izli court* à deux hémistiches de 8-12 syllabes, comme celui-ci :-

ullah, a mer qisg y-izem tinu,
sensig-as tasa mgar iga luh's !
Par Dieu, si je contais au lion ma peine,
Il y compatirait, tout fauve qu'il est ! (Guennoun 132)

Quant au distique de forme moyenne, il comporte deux hémistiches de 12-13 syllabes chacun. Par exemple :-

iya wsmun am εari ku yah'ettab ikzem-t
ur-diys-nn-iqqim gas aziyza gg^wedx ad-i-ngin!
Telle la forêt est devenu l'amant, tout bûcheron y pénètre ;
Ne s'y trouve que bois vert dont je crains l'effet pervers ! (Peyron 1993 108)

L'*izli long* se présente sous la forme de deux, voire quatre hémistiches, de 15-16 syllabes :-

ttir lh'urr ay d-ikkaten tiskurin ar d-ittasey tiqeddidin !
uma šegg, ay isgi imesfin iεbann, ašem at-tawgd i-leynazt !
Noble gerfaut, pourfendeur de perdrix dont tu te nourris !
Quant à toi, vautour au blanc plumage, va te repaître de cadavres !(Laoust 279)

Il existe une forme de distique à quatre hémistiches avec, après 6-7 syllabes, une césure marquée par l'insertion du refrain. Agencement assez complexe, dont l'exemple suivant a été l'un des grands classiques du Moyen-Atlas pendant les années 1980 :-

*a wa-š ikžemn, a εari/
 ad-iy asmun i-luh 'us/
 ad-imun d-wenna t-iran/
 ġers aynna wr-t-ittani ša!
 Puissé-je dans la forêt entrer,/
 Avec les bêtes sauvages me concerter,/
 Ainsi auprès de l'aimé séjourner,/
 Bien loin des regards indiscrets ! (Peyron 1993 92)*

Cet *izli* se conjuguera avec un *llġa* devenu en son temps non moins célèbre grâce au grand Rouicha :-

*a wa, xur-aš, a wa, xur-aš, a wa,
 ad-i-tebđud d-ayt uxam aha tzrid-i !
 Prends garde, prends garde,
 De mes parents me sépareras, puis tu me quitteras ! (Peyron 1993 92)*

Enfin, forme d'*izli* à caractère strictement métrique, assez répandu, celle dite *izem aberbaš* ('loin tacheté'), dont voici l'archétype :-

*ay izem aberbaš, rraeb agga wraea-ns diyi;
 adday ihez(a) allen diyi, h'rurix s-tasa!
 O lion tacheté, ton regard envers moi est étonnant,
 Lorsque sur moi tu lèves les yeux mon cœur se liquéfie ! (Peyron 1993 65)*

Ce sont aussi, bien entendu, les circonstances qui peuvent déterminer les modalités d'exécution d'un distique. En tout premier lieu se situe la danse *ah'idus* pour laquelle il existe des distiques du genre *izli n-uh'idus* qui se chantent sans refrain. En voici un exemple connu :-

*inn-awn ušiban xu-terh 'alat,
 illa lbarud amh 'ayl ġuri !
 Ne décampez donc pas, mesdames, vous dit l'ancien,
 C'est de la poudre d'excellente qualité que je détiens ! (Peyron 1993 189)*

Les différentes fêtes, dont les traditionnels mariages collectifs berbères (*timġriwin*) fournissent d'autres occasions de formuler des couplets d'un type bien déterminé ; Ainsi lors du départ de la mariée (*tislit*) de la demeure parentale, peut-on entendre :-

*qqim ala xir, a tarsell bba-nu, ddix,
 meqqar ddix, a baba-nu, nth'ellah g umur-inu!
 Que le bonheur soit tien, ô poutre faîtière de la tente paternelle, je pars,
 Bien qu'absente, mon père, ne m'oublie pas, garde ma part !
 (Aherdan 67/ Boukhrif 178)*

Plus tard, lors de l'apparition du marié, on chantera les louanges du jeune homme :-

ay isli, iga k^wn rebbi am uyyur ieellan,

allig ad-issagga ysid lh'al xf umerful!

O marié, Dieu vous a rendu pareil à la lune dans le ciel,
Lorsqu'elle apparaît, sa lumière éclaire la terre entière ! (Aydoun 88)

Ou alors on lui prodiguera des conseils de circonstance :-

*ay isli, ġr-as i-rebbi d nnebi ad-ak-zwurn,
ay isli ġr-as i rebbi d rdat lwalidin!*

O marié, invoque Dieu et Prophète afin de te guider,
O marié, de tes parents invoque la bénédiction ! (Boukhrif 179)

Contrairement à ce qui a pu être affirmé par ailleurs (Bounfour 69), l'*izli* peut véhiculer des thèmes à caractère religieux, à portée didactique, comme dans l'exemple suivant attribué au célèbre Rouicha :-

*tterx i-rebbi yan wawal ad-ax-tyin,
ad-i-yebdu d-izlan ad-ihdu dđin!*

C'est Dieu que j'implore qu'il m'accorde unique faveur ;
N'être plus chanteur, mais de la foi le défenseur ! (Peyron 1993 231)

On déterminera, enfin, ce que l'on peut qualifier de distiques de type historique, ou événementiel, traitant de *lmezřyat* (guerre, querelle, joute oratoire, etc.), genre très riche dont nous ne donnerons que deux exemples :-

*ad-am-besserrx, a taderġalt, inn-am irumin dđan-d,
ma řem irbun, a leksayf a-tġid ikzin zlan imeksawn ar-ism-tturarr iřiařn!*

Je vais nouvelle t'annoncer, ô femme aveugle, voici les Roumis qui arrivent ;
Qui va te porter, ô vieille honte, comme un chiot par les bergers perdu, dont se
(jouent les djicheurs ! (Reyniers 2-25)

Il s'agit là de la réplique faite à Taougrat n-Oult Sokhman par un homme que la poétesse aveugle avait accusé de lâcheté après les combats d'Aghbala de 1922. Dix ans plus tard, un autre *izli* entendu à Khénifra, résumait les causes de la défaite des Imazighen :-

*tella ġuri tadvatt izery-iyi-t baba-nu,
allig t turu lmehbulla d-řřeyyara ur-iqqimi řa l-łeada!*

Il est chez moi fusil à balles par mon père laissé,
Mais à quoi bon depuis la venue des mitrailleuses et avions ! (Roux 170)

Les *timawayin*

Cette forme de chant individuel, dépourvu d'accompagnement musical, que l'on désigne aussi *lmayt* ('appel'), nécessite une grande compétence vocale. Elle traite d'habitude de l'amour, bien que pouvant renfermer des thèmes didactiques et événementiels. Sous sa forme la plus simple l'on a à faire à une strophe exprimant trois idées, articulées en deux hémistiches séparés par une césure, parfois avec enjambement lorsqu'un mot long se trouve fractionné en deux. Elle répond, par ailleurs, à d'autres règles d'exécution pouvant différer entre praticiennes du genre, mais où l'on distingue habituellement l'usage de trémos correspondants à des allongements voyelliques :-

*nnix-ak, a wa, a wi-ssenn a tama(awa)zirt mad annaġul,
mad ad-ax-yaḍr w(aya)šal g tidda wr-ssinx!*

Qui sait, ô pays, si nous allons rentrer,

Ou bien serons en terre étrangère inhumés ! (Peyron, 1995 : 55)

Dans cet exemple, on constate deux allongements voyelliques : dans le terme *tamazirt*, devenu *tamawazirt*, alors que *wašal* devient *wayašal*. La *tamawayt*, toutefois, peut fréquemment compter trois, éventuellement neuf, dix hémistiches ou plus. Un exemple ancien, très connu, recueilli en pays zaïan à l'époque héroïque, suffira pour illustrer notre propos :-

*llix nekk d wa llix ammi da-tsennex/
iġrem uġris g-iḍ i3del; adday th'mud/
a tafuyt, ixser; agga wh'bib itmuttuyn!*

Suis comme celui ayant érigé château de glace

Qui tient tant que dure la nuit ; lorsque tes rayons tu

Dardes, ô soleil, il fond, tel l'amoureux inconstant ! (Loubignac 387)

L'usage le plus répandu de la *tamawayt* correspond à des genres de *jocus partibus* au contenu amoureux exprimés en termes voilés, qu'échangent entre eux bergers, laboureurs, ou moissonneurs. Ainsi que le décrit Aydoun (89-90) :-

« D'un endroit à l'autre, à la campagne, des *timawayin* s'élèvent, souvent pleines d'énigmes et de sous-entendus. Elles rompent ainsi la monotonie et la solitude des travaux champêtres, comme elles sont un moyen de communiquer avec l'autre ; à une *tamawayt*, on répond par une autre *tamawayt*. »

Un cas type, celui du jeune homme qui fait des avances à l'élue de son cœur, laquelle est l'objet d'une surveillance de la part de ses proches :-

*a faḍma tarumit, a tazart nna yga rebbi/
g-imi wġbalu, wenna d-iddan ikks!*

O Fatma au cœur dur, ô figuier que Dieu a placé/

Près d'une source, le premier venu peut tes fruits cueillir !

Le courtisan sera prévenu qu'il y a danger à insister. Aussi, se sachant observée, tant par des membres de sa famille, que par les losengiers, émissaires et « empêcheurs de tourner en rond » de toute sorte, prévient-elle son bien-aimé de se tenir à l'écart :-

*ġġen-d ih'eyyah'n tamazirt, ay uššen/
aley s-adrar, isigg-ak bab l-lmal ixf!*

Les veneurs battent l'estrade, ô chacal/

Rejoins la montagne, le maître du troupeau te guette ! (Guennoun 123-124)

Les *timawayin* les plus belles sont celles qui expriment les chagrins de l'amour courtois berbère. L'exemple suivant était largement connu à travers toute l'aire du parler Tamazight pendant la décennie 1980 :-

*a way-d itteddun, a rebbi, ddaw wakal/
s-ameddk^wl, aynna xeddemn, ad as-t-iaawn!*

Ah! me rendre par voie souterraine /

Chez l'ami qui peine, lui venir enfin en aide ! (A. Skounti & T. Yacine 152)

Un autre exemple, ancien celui-là, puisque déjà signalé antérieurement en pays zaïan (Loubignac 381), figure encore de nos jours au répertoire dans plusieurs versions (dont celle-ci des Ayt Myill) et relate les affres de la séparation :-

*issewh 'l i wraea ger tizi, emant-ax allen/
s-uzwu, ay ul-inu mag-ax tseksiwd?*
Suis las de scruter le col, mes yeux sont aveuglés/
Par le vent, ô mon cœur, que regardes-tu donc ? (Taifi 602)

Sur le plan évènementiel, il faut remonter à l'époque héroïque pour trouver des *timawayin* les plus caractéristiques, comme, par exemple, ce chant recueilli en 1928 par le Père Peyriguère :-

*a lqbab, lli ger teddu ddiwt, llan dig's lanfað/
d-irumin d-widayn, gas ayt ibernusn ayd ssaran y tiddar n-işşatn!*
O El-Kebbab où accourait la foule, il n'y a chez elle que canons,/ Roumis et
Juifs, rien que des types au burnous qui souillent la demeure des héros ! (Drouin 133)

Par les quelques exemples donnés ci-dessus, nous avons cherché à représenter cette production poétique dans ce qu'elle avait de spontané, de sympathique et de primesautier. On peut lui trouver un côté légèrement fruste, certes, mais une étude lexicale fouillée (qui déborderait du cadre de la présente notice) ne manquerait pas de révéler une certaine recherche sur le plan du vocabulaire, un écart parfois considérable entre signifiant et signifié de nature à dérouter le néophyte.

En guise de conclusion, et ne trouvant aucune raison de contre-dire mes propos antérieurs, je ne peux mieux faire que reprendre ce que j'avais déjà avancé, lors d'une étude préliminaire (1985 181-182) :-

« En définitive, à travers les poésies que nous avons présentées, nous avons cherché à démontrer que les Berbères du Moyen-Atlas ont conservé intacte une antique et vénérable poésie courtoise dont l'esprit et la forme ne sont pas sans présenter certains points communs avec la tradition chevalresque de l'Europe du 12^e siècle. (...) Loin d'avoir été détruite par le modernisme, cette forme d'art semble bénéficier d'une diffusion très vaste, ainsi que d'une certaine pérennité, à en juger d'après la production de Khénifra et de Tighessaline qui demeure très riche. Bien mieux encore, elle contribue à la survie d'une véritable culture. »

Michael PEYRON
Grenoble, 1996

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- AHERDAN M., 1980, « Sur les traces de notre culture », *Amazigh*, Rabat, n°3-4 : 59-72.
AYDOUN A., 1992, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif, (pp. 82-90).
BOUKHRIS F., « Les izlan : de l'oralité à l'écriture », *Revue de la Faculté des Lettres & des Sciences Humaines*, n° spécial, 8^e année, Dhar el Mahraz, Fès : 177-183.

- BOUNFOUR A., 1994, *Le Nœud de la Langue*, Aix-en-Provence, Édisud.
- CHOTIN A., 1948, “La musique berbère”, *Maroc, Encyclopédie coloniale & maritime*, Paris, Éd. de l’Empire français, (pp. 544-550).
- DROUIN J., 1975, *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, Paris, Sorbonne.
- GUENNOUN S., 1991, “Littérature des Berbères de la Haute-Moulouya”, *Études & Documents Berbères*, n°8 : 113-134.
- KASRIEL M., 1989, *Libres femmes du haut-Atlas ?*, Paris, L’Harmattan.
- LAOUST E., 1939, *Cours de Berbère marocain : dialecte du Maroc central*, Paris, P. Geuthner (pp. 271-279).
- LE GLAY M., 1930, *Les Sentiers de l’Amour et de la Guerre, récit marocain*, Paris, Berger-Levrault (pp. 60-63).
- PEYRON M., 1985, “Une forme dynamique de poésie orale: les *izlan* et *timawayin* du Moyen-Atlas (Maroc)”, *Langues & Littératures*, Rabat, Fac. des lettres, vol. IV : 161-185 .
- PEYRON M., 1993, *Isaffen Ghbanin/Rivières profondes*, Casablanca, Wallada.
- PEYRON M., 1995, « Note concernant l’agencement des *timawayin* (strophes) du Moyen-Atlas marocain », *Littérature Orale Arabo-Berbère*, Paris, CNRS, n°22-23 : 53-60.
- REYNIERS F., 1930, *Taougrat, ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, P. Geuthner.
- ROUX A., 1992, « Quelques chants berbères sur les opérations de 1931-1932, dans le Maroc central », *Études & Documents Berbères*, n° 9 : 165-219.
- SKOUNTI A. & YACINE T., “Izlan, Ali Ikken”, *Awal/Cahier d’études berbères*, Paris, MSH, n° 11 : 151-157.
- TAIFI M., 1991, *Dictionnaire Tamazight-Français (Parlers du Maroc central)*, Paris, L’Harmattan-Awal.

Publishing history:

Inédit. A fait l’objet d’une présentation à la Faculté des Lettres de Meknès, en mars 1996, ainsi qu’à La Source, Rabat, plus tard dans la même année.

c) L’évolution de la poésie orale & chantée du Maroc central

Introduction

Dans une précédente notice consacrée aux *izlan* et *timawayin*, j’avais donné une vision classique, apparemment figée, de ces deux antiques formes poétiques propres au Moyen-Atlas. Le but du présent travail est de démontrer les changements intervenus pendant la décennie écoulée, car, à vrai dire, la poésie populaire de cette région a subi diverses mutations sur lesquelles il convient de s’attarder.

Jusqu’à la période 1913-1923 marquée par la pénétration militaire française, pendant des siècles, les genres poétiques du Moyen-Atlas n’avaient pratiquement pas évolués. Les quelques ‘Berbérisants’ de l’époque coloniale (Abès, Destaing, Guennoun, Laoust, Loubignac, Robichez et Roux) dont la collecte de documents poétiques nous est parvenue, ont eu la chance, aux derniers de l’époque héroïque des Imazighen, de pouvoir saisir sur le vif les propos, inchangés dans le fond, tels que les chantaient les bardes berbères depuis près d’un millénaire.

Ensuite, de 1923 à 1933, il s'est opéré un premier changement tout à fait perceptible dans cette production, laps de temps qui correspond à la durée de la résistance armée des tribus berbères contre la conquête systématique de l'Atlas par l'armée française. Le thème de la résistance à outrance, de l'insuffisance des moyens face à un adversaire diabolique, suréquipé, d'un genre jamais vu au Maghreb, va prendre le pas sur les chants consacrés à l'amour. Évolution que j'ai déjà mis en exergue dans un article consacré à cette période dans *AWAL* (1995) ; également traitée par Bounfour (119-120).

Puis, entre 1933 et la fin de la décennie 1970, pendant le Protectorat et la période post-indépendance, on assistera à un retour de la thématique courtoise traditionnelle, assortie, toutefois, de nombreuses et inévitables concessions au modernisme, ceci dans la production des *izlan* et *timawayin*, alors que les thèmes socio-économiques, ou politiques, seront largement traités, de façon parfois virulente, dans le cadre de chansons-gazette du type *tamdyazt*, et qui perdurera sous la forme d'un genre intermédiaire entre *izli* et *tamdyazt*, la *tanšad*, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Tout ceci sera accompagné d'un appauvrissement général de l'art poétique, ainsi que d'une banalisation du langage du fait de néologismes d'origine française, et ce malgré une certaine valorisation, ainsi qu'une diffusion accrue en raison des moyens d'enregistrement modernes, lesquels peuvent, toutefois, poser des questions d'éthique. Sans parler du flou au niveau de la perception poétique du public, caractérisée par l'amalgame et la confusion dans la désignation des genres.

Évolution lexicale

Lors d'une étude entreprise en 1986, j'avais procédé à une comparaison, systématique entre les 300 distiques et strophes que comptait alors mon corpus et 235 formes poétiques semblables collectées par les chercheurs des années 1920. Prenant comme base un lexique-type de 150 termes caractéristiques de ces poésies, j'avais établi un tableau où figurait la fréquence d'apparition de chaque item. En terminant ce travail, j'avais formulé l'observation suivante :-

« À la vue de ce statistiques, une conclusion s'impose d'emblée : loin de dépérir, la langue poétique du Moyen-Atlas semble s'être fort bien maintenue. En comparant la production actuelle avec l'ancienne on constate immédiatement que l'on a affaire à un discours assez homogène, plutôt inchangé, présentant la même diversité de termes, les mêmes mots-clefs ; bref, les poésies de 1926 et de 1986 se fondent au sein d'une seule et même unité lexicale. » (Peyron 1989 77)

Certaines tendances semblaient, cependant, se dégager. Ainsi avais-je relevé davantage de références aux substantifs corporels *ixf* ('tête') et *ul* ('cœur'), reflet possible de l'époque trouble des années 1920, ou les conflits entre le cœur et la raison devaient être nombreux. Sans parler des verbes d'action *bbey* ('couper'), *ddu* ('aller'), *mmet* ('mourir'), et *wet* (surtout sa forme intensive *kkat*, 'frapper') qui évoquent les combats de l'Atlas et les déplacements de population de cette période. Tout aussi révélateur, le substantif *amazir* ('campement') apparaît plus fréquemment lors de cette période où l'on vivait plutôt en transhumance, alors que le terme *taddart* ('maison') était absent, ce qui n'est plus le cas de nos jours avec la tendance à la sédentarisation.

Par ailleurs, en ce qui concerne la période moderne, on peut constater la prépondérance des verbes *bðu* ('se séparer') et *ttu* ('oublier'), ce qui semble indiquer une plus grande mobilité, allant de pair avec l'atténuation générale des liens entre personnes. Par ailleurs, le terme *tamazirt* ('pays'), pratiquement absent soixante ans en arrière, apparaît souvent, affirmant ainsi des notions d'identité et de patriotisme. Si le modernisme a favorisé l'apparition de néologismes d'origine, leur nombre reste relativement restreint : *žmafu* ('je m'en fous') ; *lafut* ('la faute') ; *ţtomobil* ('automobile') ; *broşsi* ('procès') ; *žadarmiya* ('gendarmerie') ; *afermli* ('infirmier') ; *difandi* ('défendu'), pour n'en citer qu'un modeste échantillon.

Bilan provisoire

Quelle est donc la situation actuelle, sur le terrain ? En jetant un regard rétrospectif sur la décennie écoulée dans le Moyen-Atlas, on peut considérer, certes, que les genres poétiques courant, *izlan* et *timawayin*, ont encore devant eux de beaux jours.

Il en est de même pour la danse *ah'idus*, ou *h'aydus*, qui s'organise au moindre prétexte, car demeurant le signe extérieur de 'berbéritude' le plus marquant du Maroc central, du fait de sa chorégraphie assez spectaculaire. Ceci étant dit, on constatera que si un *ah'idus* exécuté lors d'une fête officielle, ou dans le cadre d'une manifestation touristique (l'*agdud* de Sidi Hmad oul-Meghni étant exemplaire à cet effet), revêt un certain éclat du côté vestimentaire, les participants, en revanche font montre d'un manque d'entrain, de pugnacité, comme s'ils se rendaient compte du caractère apprêté de leur démarche. Cela tient au fait que c'est souvent à des danseuses professionnelles (*şşixat*), comme celles de Khénifra, que l'on fait appel. En revanche, en octobre chez les Ayt Hadiddou, en dehors de la saison touristique, on peut assister à des fêtes de mariage nettement plus authentiques, où danseurs et choristes se livrent sans retenue à un frémissement collectif passionné.

Dans le sud-ouest du Moyen-Atlas, un chef de troupe (*bu wh'idus*) est devenu célèbre par sa maîtrise. Il s'agit d'un ancien goumier du nom de Moha Lhoussine Achiban ('le vieux'), immortalisé sous le sobriquet de « Maestro », habitant Ayt Lahsen près de Khénifra. Simple cultivateur en temps normal, dès qu'il y a une fête locale, il n'hésite pas à troquer la binette ou l'araire contre une cape noire et un tambourin. Comme le signale Zuber (108) : « D'un seul mouvement du poignet, il peut arrêter ses 23 tambours pour les faire repartir deux secondes plus tard d'un signe du doigt. » Ce même « Maestro » a également participé à un film *Nuptiales en Moyen Atlas*, tourné par Izza Gennini en 1992. Ainsi peut-on constater la bonne santé relative de l'*ah'idus*.

En revanche, la *tamdyazt* apparaît en régression, notamment dans la région de Tounfit qui en était autrefois le berceau. Hammou Zahra des Ayt Sliman a pris sa retraite à la fin de la décennie 1980, et son fils ne semblait pas devoir prendre la suite. Il est possible, toutefois, d'entendre encore des *imdyazn* lors du moussem de Sidi Hmad oul-Meghni sur l'Asif Melloul ; certains viendraient des Ayt Merghad.

Autre forme longue, composée d'un enchaînement d'*izlan*, désignée *tanşad* ou *tanşat*, poésie consacrée aussi bien à l'amour qu'à des thèmes évènementiels ou philosophiques, se maintient tant bien que mal en particulier chez les Ayt Myill d'Azrou, où s'observe également l'*ahellel*, un genre aujourd'hui désacralisé, devenu équivalent à la *tamdyazt*.

Les formes courants, donc, sont exécutées par une cohorte de groupes se produisant régulièrement, aussi bien à travers le bled amazighe, que dans le reste du pays. À l'heure

actuelle, le plus célèbre de ces chanteurs reste indiscutablement Mohamed Rouicha. Il est vrai, toutefois, que certains esprits chagrins lui font grief, d'une part d'être devenu une vedette au standing international, étant donné qu'il a effectué des tournées à l'étranger ; d'autre part, d'avoir pris certaines libertés avec l'agencement des *timawayin* et *timdyazin*. Critiques guère justifiées, car les libertés prises constituent, il ne faut pas s'y tromper, une forme d'expérimentation visant à revitaliser les genres en question.

Meghni, autre praticien célèbre, puriste quant à lui, est reconnu par Rouicha lui-même comme étant le meilleur joueur de luth du pays, les deux hommes ayant, du reste, signé ensemble quelques co-productions.

Leur grand rival a pour nom Bennasr ou Khouya, chanteur originaire de Zaouit ech-Cheikh. On lui reproche d'être simple chanteur, mais pas musicien, étant donné qu'il se fait accompagner à la vielle par un membre de son groupe. Peu importe, il a pour partenaire la prestigieuse soliste Hadda ou Akki, femme dont les tatouages indiquent une origine proche des sources de la Moulouya, et qui est devenue une authentique professionnelle ayant beaucoup travaillé sa voix.

Ce sont là des artistes largement connus depuis le début des années 1980 et dont la réputation nationale n'est plus à faire. D'autres groupes, basés sur Tighessaline, Khénifra et, surtout, Azrou, ont acquis une notoriété locale au fil des années. Parmi ceux-là nous citerons Moha n-Itzer, Hssaïn n-Bou Mia, Abouzzan avec la chanteuse Touharazt, Haddou Chaouch, Wa'achouch, Lkas, Azelmad (qui est gaucher, ainsi que son nom l'indique) et le groupe Inechaden spécialisé dans le genre *tamdyazt*. Cette dernière discipline compte encore, par ailleurs, deux adeptes confirmés, W'aqqa de Tounfit, ainsi que le bien connu Cheikh Lisyur ('Lesieur') des Ichichaoun. Au sein de cette constellation essentiellement masculine, il est intéressant de constater que brille une étoile hors normes, Illi-s n-Tmazirt ('la fille du pays') – elle serait d'origine autrichienne – qui a récemment percé sur la scène musicale moyenne-atlasienne.

Évolution thématique

Si le gros de la production poétique, centrée sur les *izlan*, a continué à véhiculer des thèmes très classiques liés à l'amour (courtise, jalousie, brouille, séparation et mélancolie), par ailleurs, d'autres paramètres se sont interposés. On a assisté, tout d'abord, à l'intrusion de la modernité, puisque de nombreux distiques font allusion à divers symboles : l'avion, le car, la bonbonne de gaz, l'essence, l'automobile, comme dans la célèbre *tamawayt*:-

*a ta, ddix taneggarutt, mš iya lh'al i/
mši, ay adda wr-ax-trurid, a ꞥomobil, s-ixamn!*
M'en vais pour toujours si les circonstances demeurent inchangées,
À moins qu'au campement, ô voiture, tu ne me ramènes ! (Peyron 1989 72)

Du point de vue agencement, on aura remarqué, au passage, l'intervention de la césure, fractionnant le terme *imši*. L'alcool (*lankul*), hélas, lui aussi, a fait son apparition dans cette production orale. Ainsi, en Haute-Moulouya, à proximité d'une bourgade du péché réputée, peut-on entendre la version modernisée d'une *tamawayt taqdimt* connue :-

*a way-d asen-innan i-yu, gix taxamt/
afella n-bumia; ġas rruž as-teteq!*

Qui donc dira à ma mie que j'ai tente dressée,
Au-dessus de Boumia ; ne survis que grâce au pinard ! (hors corpus ; inédit)

Un autre thème s'est affirmé depuis deux décennies – celui de l'émigration. Il existe une catégorie à part entière d'*izlan* consacrés aux *ayt frans*, ou autres *fakans* (< 'vacances'), que sont ces expatriés qui reprennent chaque été le chemin du bled amazighe, leurs économies en poche, au volant d'une voiture clinquante, chargée de biens et de cadeaux qui feront l'envie de leurs congénères moins heureux restés au pays. Autant de jeunes gens relativement argentés qui seront perçus comme de beaux partis par des pères de famille ayant fille à marier.

Ce sujet est sans doute encore mieux traité dans des morceaux longs, didactiques, comme cette *tamdyazt*, « Contrat mensonger », relevée dans le Haut-Dadès par Claude Lefébure (1987). Du reste, pour un traitement approfondi du problème de l'émigration perçue à travers la poésie on ne peut mieux faire que de se reporter à Lefébure, qui a recueilli un vers illustrant parfaitement la hantise qu'ont les femmes de voir les hommes du pays partir vendre les bras valides à l'étranger :-

Toi qui conduis le car qui nous arrive de Marrakech,
Que ton moteur casse ! Que le chauffeur tombe aveugle ! (Lefébure 257)

Autre thème porteur : celui des événements politiques contemporains. Là aussi, c'est avant tout la *tamdyazt* qui sert de vecteur, surtout lorsqu'il s'agit de dénoncer la corruption ou d'éventuel abus de pouvoir des autorités locales. Un vers comme celui qui suit, extrait d'une *tamdyazt* inédite, recueillie en mai 1988 à Anefgou (région de Tounfit), donne bien le ton :-

ssiwl, a may-d aš-innix, ieežžeb, ay ad-iulin,
a wa, εawd ay imi, ixub i-ddunit !
Parler? Qu'ai-je à te dire de cette chose étonnante qui va survenir?
Raconte, ô ma bouche, le malheur qui sévit dans le monde ! (Peyron ; corpus inédit)

On a pu également entendre, il est vrai, une série d'*izlan* de belle facture à la suite de la fameuse « March verte » (*tawada tazizawt*), lors de la récupération par le Maroc du Sahara occidental en 1975.

Thème également représenté, celui de l'éternelle querelle entre classiques et modernes, dont se font l'écho les *ihellil* de la région d'Azrou. Les vieux, dans leurs vêtements traditionnels sont ainsi critiqués par les jeunes :-

matta yebann nna da-tnessad dgi, a ššix muh'a ?
gas aderbal xf tadawt ar-tenned i-leafit,
illa waggu la šid ittnuy adffas-nnun bxxin !
Quels sont ces habits dans lesquels tu as passé, la nuit, ô cheikh Moha ?
Ces pauvres haillons sur ton dos, alors que vous vous bousculez autour du feu,
Et que vos tuniques sont noircies par la fumée ! (Taïfi 1992 191)

Sur le plan vestimentaire, à leur tour, les anciens ne sont pas en reste :-

iwa, raea gr tadawt-ns, ad-tannayd may tensid,
gas lgersun ayad, insa lfistta xf igirn !
Tiens, regarde de quelle façon il est fagoté,

Rien qu'un short, la veste portée sur l'épaule ! (Taïfi 1992 193)

Évolution des formes

Dans le Moyen-Atlas, pendant ces dix dernières années, on a assisté à une accélération des phénomènes sociologiques évoqués ci-dessus. Ceci n'a pas été sans répercussions sur la production poétique de la région. Si, d'un côté, elle s'est peut-être appauvrie dans le fond, par ailleurs, les formes elles-mêmes ont connu certaines modifications. Ceci est allé de pair avec un changement dans la façon d'appréhender ces poésies. En particulier, leur caractère confidentiel, lié aux fêtes de famille, ou de douar, a volé en éclats.

D'une part, en raison du nombre élevé de groupes de musiciens/chanteurs se produisant à travers tout le pays, en particulier lorsqu'un père de famille argenté marie son fils, ou sa fille, il fait appel à une de ces troupes afin d'égayer les festivités nuptiales. Bien curieux retour de l'influence berbère qui est allée ainsi jusqu'à se manifester dans des secteurs restés traditionnellement l'apanage des chants en arabe dialectal. Ainsi, le terme *baḍaḍ* ('passion') est-il largement employé dans la chanson populaire arabophone du Gharb, alors qu'il m'a été donné d'assister à une fête à Immouzzar-Kandar en 1984 où un orchestre andalous – ce qui est un comble – a exécuté le très berbère refrain *awi-d aman* ('apporte de l'eau').

D'autre part, grâce aux combinés portatifs (qui font radio, magnétophone, lecteur de cassette), involontairement, tout a été mis en place pour faciliter les possibilités de piratage. Ainsi, chaque performance, chaque fête ayant fait l'objet d'un enregistrement, se trouvait-elle diffusée à travers la région entière par le biais de multiples copies amateurs et anonymes d'une qualité discutable, mais circulant « sous le manteau » et pouvant être revendues dans des villes proches pour des sommes dérisoires – huit dirhams au début des années 1980. Fait curieux, néanmoins, malgré leur caractère approximatif et bon marché, les bandes sonores de ces cassettes, toutes de petites marques, sont encore parfaitement audibles une douzaine d'années plus tard.

En 1995, par contre, la situation dans le secteur de la mini-cassette est toute autre. Depuis le début de la décennie les revendeurs proposent un produit mieux fini. Tout d'abord, un effort sérieux a été consenti dans la présentation ; outre le nom et la photo du chanteur ou du groupe, clairement indiqués sur l'emballage en couleur, les cassettes portent désormais la mention « reproduction interdite » afin de dissuader le piratage. Les enregistrements sont de bonne qualité, alors que le prix, lui, a subi une augmentation proportionnelle – 20 à 25 dirhams selon les cas. Plusieurs marques se disputent ce marché fleurissant : Hassania, Voix Bassatine, Tahiri Disque, Fassiphone, Sawt Mellaiphone, Sawt Khénifra, pour ne citer que les mieux connues.

Devenu produit grand public, la cassette d'*izlan*, ou de *timdyazin*, a dû s'adapter aux exigences de la clientèle en développant, en particulier, le côté esthétique de la performance. Ainsi, là où les seuls vocalismes étaient de mise, surtout en matière de *tamawayt* et de *tamdyazt*, assiste-t-on aujourd'hui à l'intrusion instrumentale, parfois appuyée de procédés phoniques et vibratoires. Ceci vise, sans doute, à rendre l'ensemble plus harmonieux, plus attractif. Plus moderne, aussi, puisque certains artistes n'hésitent pas à se produire en chemise blanche et chapeau de feutre, à la place du burnous et turban traditionnels !

En ce qui concerne la *tamawayt*, la tendance à la modernisation date du début des années 1980, où l'on exécutait ces morceaux avec accompagnement musical et insertion d'un refrain,

comme pour les *izlan*, de telle sorte qu'il devenait mal aisé de distinguer entre les deux genres.

Il en va de même pour la *tamdyazt*. En principe, ce genre de chant revient à un seul chanteur, alors que ses collègues (*irdadn*) reprennent le refrain en chœur. Comme unique support musical, une courte ritournelle à la vielle entre chaque mouvement, bien que celle-ci ne soit pas systématique. En 1989, à Azrou, j'avais entendu pour la première fois un poème-gazette de ce type exécuté intégralement avec support musical et plusieurs chanteurs, comme s'il s'agissait d'une suite d'*izlan*. Il m'a été alors précisé que ce chant appartenait au genre *tamdyazt*, alors que ce nouveau style s'appellerait plus exactement *ahellel* (pl. *ihellil*), selon Taïfi (1994 141), qui invoque un racine HL ('psalmodier', 'réciter' des litanies'). Fait qui met clairement en exergue un autre phénomène actuel : celui des amalgames et confusions dans la désignation des genres.

Ambiguïtés des formes et des genres

Déjà, en son temps, Akouaou avait précisé, en matière de poésie berbère, que « le même terme ne désigne pas partout la même forme et plusieurs termes désignent ici et là des formes de facture identique » (74). Flottement et manque de rigueur apparent que l'on retrouve dans les travaux de certains chercheurs, et dénoncés par Bounfour, lequel prétend que, « la confusion vient du fait que les auteurs ne tiennent pas compte d'une infinité de paramètres pertinents en pays tamazight et qui ne le sont peut-être pas ailleurs » (1994 69).

Cette confusion semble concerner principalement le chant long, *tamdyazt*, ou *tamlyazt*, pour employer la terminologie des Iyerwan (Guerrouane) du versant nord du Moyen-Atlas. À l'époque classique, chez les bardes itinérants on procédait à une distinction supplémentaire entre les *timdyazin* religieuses et les *tayffrin* (sing. *tayffart*), ressemblant à une chaîne d'*izlan*, comme leur nom l'indique, au contenu plus particulièrement événementiel (Roux 249/ Robichez 182). Distinction n'ayant d'autant moins cours que, pour certains le genre ne se nomme plus *tamdyazt*, de nos jours, mais *ahellel*, comme nous l'avons démontré. En définitive, Harries n'avait pas réellement tort d'affirmer que *tamdyazt* pouvait également s'appeler *tanšat*, ou *tayffart* (Bounfour 1994 68), la thématique de ces genres étant, effectivement, très proche.

Mais, là aussi, il y a confusion, puisque le terme *ahellel* était autrefois réservé à des morceaux poétiques courts, berceuses et chants de mouture, chants de moissonneurs ou de pèlerins se rendant à Moulay Idriss Zerhoun (Laoust 281), sans être à caractère exclusivement religieux. Guennoun (122) est du même avis. Suite à ses observations en Haute-Moulouya pendant les années 1930, il écrivait : « L'*ahellel* est une mélopée, un chant commun aux femmes et aux hommes, mais il est plutôt féminin et se chante la nuit par la ménagère qui moud son grain à la petite meule de pierre familiale. » Chez les Ayt Myill, toutefois, ce chant semblerait avoir longtemps gardé un caractère religieux, bien que Taïfi soit forcé d'admettre que « depuis quelques décennies (...) le genre a évolué du sacré au profane. » (1991 187)

De l'oral à l'écrit

Autre changement intervenu, l'arrivée sur la scène académique de chercheurs berbérophones autochtones, d'une sensibilité différente des « Berbérisants » non-amazighes les ayant précédés. De ce fait, il y a eu une légère mutation dans la façon peu classique de percevoir cette poésie orale. De la collecter, de la coucher sur le papier. Démarche pouvant apparaître

comme dégradante, voire réductrice, vis-à-vis d'une des manifestations les plus caractéristiques de leur culture. Une certaine gêne n'a pas tardé à se manifester chez les universitaires imazighen, notamment chez Mammeri, qui rappelait que « la civilisation berbère toute entière était une civilisation du verbe. » S'appuyant sur ce postulat, le fait de vouloir recueillir sous forme écrite ces poésies orales, c'étaient les anesthésier. Comme l'affirme Mammeri (1980 11) : « Le dépaysement du livre leur enlève toute substance, les prive de tous les harmoniques de la transmission vivante... » Idée qu'il reprendra dans son dernier ouvrage où il dénonce « les distorsions et biaisages subis par les productions orales » (1984 12).

Il ne tardera pas à faire école ; au Maroc, notamment. Boukous (1985), le premier, dénoncera l'effet réducteur de la graphie sur toute production orale. Pour son collègue Bounfour (1986 188), le seul fait d'écrire ces poèmes oraux constitue un risque, une possibilité d'appauvrissement. Mais, par-dessus tout, du fait qu'ils sont présentés ainsi, publiés, « ils deviennent des marchandises désancrées de ce qui fut leur spécificité : la performance. » Opinion largement partagée par Fatima Boukhris (181-182), elle-même originaire du Moyen-Atlas, qui, après avoir souligné « le pouvoir réducteur de la graphie », estime que celle-ci tue et fossilise la poésie orale ; sans pour autant qu'il faille la rejeter sans ménagement. En effet, selon elle, l'écriture peut encore intervenir, à condition qu'il soit tenu compte des contraintes phoniques et d'accentuation ; que le tout soit accompagné d'une notation musicale, ainsi que des indications sur le niveau scénique de performance des *izlan*.

Enfin, à propos des productions longues de type *ahellel*, tout en reconnaissant l'utilité de sauver ces fleurons du patrimoine culturel, Taïfi (1994 147) s'interroge quant à l'opportunité les transposer dans l'écrit. « L'acte de transcrire un poème oral sacrifie en effet la composante énonciative en éliminant la mélodie qui fait du poème un chant, (...) c'est dépouiller la poésie orale de sa substance, de son essence ; c'est faire de la poésie un corps inerte et sans âme. »

Ce à quoi il est permis de répondre que les moyens modernes, tels que la vidéo, permettent précisément de capter tous les aspects de la performance *in situ* d'une *tamdyazt*, ou d'une série d'*izlan*. Ainsi, en mars 1985, ai-je pu assister à une soirée complète de chants et danses berbères sur magnétoscope chez un éleveur aisé au sud du Jbel Tichoukt, où figuraient le groupe de Moha n-Itzer et la chanteuse Rqiya « Moustache ».

C'est peut-être aussi par ce genre de manifestation, en définitive, que ce genre pourra perdurer, se faire mieux connaître. Pendant ce temps-là, les plus imaginatifs parmi ses praticiens auront à cœur d'y apporter un minimum d'innovations, conciliant le traditionnel avec les exigences changeantes du publique, de façon à faire subir à la musique et au chant berbère une nécessaire re-génération.

Michael PEYRON
Grenoble, 1997

BIBLIOGRAPHIE

- AKOUAOU A., 1987, « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions », *R.O.M.M.*, Aix-en-Provence, n° 44(2) : 69-77.
BERTRAND A., 1977, *Tribus berbères du Haut Atlas*, Lausanne, Edita Vilo.

- BOUKHRIF F., 1992, « Les izlan : de l'oralité à l'écriture », *Revue de la Faculté des Lettres*, n° spécial, Fès, Dhar el Mahraz : 177-183.
- BOUKOUS A., 1985, « Graphie, prosodie et interprétation, *Tafsut*, n°2 : 69-79.
- BOUKOUS A., 1987, « La littérature d'expression berbère », *L'Encyclopédie du Maroc*, (pp. 143-148).
- BOUNFOUR A., 1986, « Transformations et enjeux de la poésie berbère », *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, CNRS, (pp. 181-188).
- BOUNFOUR A., 1994, *Le nœud de la langue*, Aix-en-Provence, Édisud.
- GUENNOUN S., 1991, « Littérature des Berbères de la Haute-Moulouya », *Études & Documents Berbères*, n°8 : 113-134.
- HARRIES J., 1970, « A Berber *tanšat* in a Tamazight dialect », *Bulletin of S.O.A.S.*, Univ. of London, n°33-2, (pp. 308-321).
- JOUAD H., 1989, « Les imdyazen: une voix de l'intellectualité rurale », *Prédicateurs profanes au Maghreb (R.E.M.M.M., n°51)*, Aix-en-Provence, Édisud, (pp. 100-110).
- JOUAD H., 1995, *Le calcul inconscient de l'improvisation*, Paris-Louvain, Peeters.
- LAOUST E., 1939, *Cours de Berbère marocain (dialecte du Maroc central)*, Paris, P. Geuthner.
- LEFÉBURE C., 1987, « Contrat mensonger : un chant d'*amdyaz* sur l'émigration », *Études & Documents Berbères*, n°3 : 28-46.
- LEFÉBURE C., 1992, « France, terre d'écueils : une suite d'extraits littéraires berbères », *Le Maghreb, l'Europe & la France*, Paris, CNRS, (pp. 251-262).
- MAMMERI M., 1980, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspero.
- MAMMERI M., 1984, *L'ahellil du Gourara*, Paris, MSH.
- PEYRON M., 1989, « Spatialité et lexicologie dans la poésie amazighe », *Langue et Société au Maghreb*, colloques & séminaires n°13, Rabat, Fac. des lettres, (pp. 71-81).
- PEYRON M., 1993, « Chants berbères du Maroc », *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence, Édisud, XII, (pp. 1862-1869).
- PEYRON M., 1996, « Les bardes berbères face à la pénétration militaire française : Maroc central (1914-33) », *AWAL*, n°14 : 47-73.
- ROBICHEZ J., 1946, *Maroc central*, Grenoble & Paris, Arthaud.
- ROUX A., 1928, « Les imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique Beraber », *Hespéris*, t. VIII, (pp. 231-251).
- TAIFI M., 1991, « Tradition et modernité dans la littérature berbère », *Identité culturelle au Maghreb*, colloques & séminaires n° 19, Rabat, Fac. des Lettres, (pp. 185-200).
- TAIFI M., 1994, « La transcription de la poésie orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale », *Études & Documents Berbères*, n° 11 : 133-147.
- ZUBER C., 1987, *Maroc*, Paris, Galapagos Films.

Publishing history :

Texte inédit. Présenté à la Fac. des Lettres, Meknès, printemps 1997.

d) Poésie amazighe du Moyen Atlas

Introduction

Un appel déchirant troue la nuit. Cri de chacal, cri de détresse, appel au secours... Rien de tout cela. Nous sommes au cœur de la cédraie du Moyen-Atlas marocain par une nuit d'été constellée d'étoiles. Par trémolos successifs la mélopée se fait entendre à nouveau. De quoi

s'agit-il ? Tout simplement, non loin de là, une spécialiste de *tamawayt* exerce son savoir-faire plusieurs fois centenaire ; la *tamawayt*, pièce maîtresse de la poésie amazighe moyen-atlasienne. C'est à Mouliéras, tamazightisant français spécialiste du kabyle, que revient le mérite d'avoir le premier noté quelques vers de ce type à l'automne 1900, lors d'un bref séjour à Fès. Dont l'un des plus célèbres :-

*iṭṭu meš kkerx, iṭṭu meš-da-gganx, iṭṭu mš iwix abrid,
iṭṭu meš-d-mmutx, a way-d itilin g-walmessi-nw !*

Itto ! Je prononce ton nom au lever, au coucher, quand je me mets en route,
Itto ! Jusqu'au jour de ma mort ; ah ! puissé-je l'avoir en ma demeure !

On ignore, cependant, à combien de décennies, à combien de siècles en arrière il faudrait remonter pour trouver les premières traces de ces purs joyaux de l'oralité marocaine.

De nos jours, la *tamawayt*, ('celle qu'on emporte', ou 'chanson de marche') on le sait, est exécutée en lever de rideau lors d'une soirée berbère par une chanteuse de talent aux cordes vocales bien développées. Qu'elle s'appelle Touharrazt, Rqiya 'Moustache', ou Cherifa ; qu'elle vienne de Tounfit, de Ouaoumana, de Kerrouchen, ou de Khénifra, peu importe. C'est à elle que revient l'honneur de lancer cet appel (*lmayt*) qui représente, sans aucun doute, la manifestation la plus pure, la plus caractéristique de la culture amazighe du Moyen-Atlas. Parfois fera-t-elle l'objet d'un duo, deux spécialistes se faisant écho, reproduisant un discours amoureux tout en propos voilés, discrets, et allusions indirectes. Cela permettra de mettre en scène le cortège de musiciens qui, rivalisant d'adresse et de virtuosité, vont se succéder tout au long de la soirée. En connaisseur, le public appréciera tel ou tel *izli* connu, tel ou tel nouveau refrain (*llga*). Consacrera le prestige d'une vedette connue, encouragera un chanteur jeune mais talentueux. Car c'est sous cette forme chantée, éventuellement dansée, que se présente le plus souvent la poésie du Moyen-Atlas.

Nous abordons, à présent, une vaste clairière. Au milieu flambe un grand brasier régulièrement entretenu. De part et d'autre, hommes et femmes vêtus de façon traditionnelle, soit en *azennar* (burnous) ou en *tamizart* (cape à franges), forment l'alignement de l'*ah'idus*. Avec la fin des *timawayin*, s'achèvent les préliminaires. S'élève alors un brouhaha confus. Cependant bientôt, sur un geste du maître de cérémonies, du *bu wh'idus*, tout rentre dans l'ordre. Le battement cadencé des tambourins reprend ses droits. Désormais, la parole est au chant et à la danse. Cette danse-déroulement au rythme lancinant, obsédant, qu'affectionne tant tout Amazighe qui se respecte... Que peut affectionner aussi quiconque prend la peine de s'y intéresser. D'y participer. Et, pourquoi pas, même un Franco-Écossais devenu *arumy ašelh'iy* par la force des choses.

Le milieu ambiant

La poésie amazighe dont il est question ici englobe une entité culturelle que représente la région berbérophone du Moyen-Atlas occidental – ancien Jbel Fazaz – ainsi que le Haut Atlas sub-oriental entre Midelt et l'Asif n-Ouhansal. Région de monts élevés, de lacs, de ruisseaux, de forêts, de plateaux, où siège une culture pastorale traditionnelle, longtemps articulée autour d'une transhumance dont la période estivale sous la tente, avec profusion de petit lait, et d'agnelets gambadant sur les pâturages, figurait en point d'orgue. Culture pastorale prisant avant tout l'honneur et le respect de la parole donnée, avec son parler Tamazight, ses us et coutumes, ô combien attachant.

Région charnière entre un Maroc dit « utile » et l'autre, soi-disant « inutile » ! Région au passé fécond en événements dont la portée a été parfois sans doute volontairement occultée. Ensemble spatio-temporel quadrillé par des lieux célèbres, dont certains ont une véritable valeur mythique dans l'inconscient collectif des populations. Évoquons successivement la région de Tafoudeït sur le cours supérieur de l'Oued Beht ; l'Oum Rbia' (anciennement Wansifen) seigneur parmi les fleuves marocains ; le très fertile Tigrigra, enjeu jadis de convoitises tribales ; le somptueux décor verdoyant de Zaouit Oued Ifrane ; le plateau d'Ajdir cerné de cèdres (réservé au pastoralisme zaïan) ; le site historique de Lenda chargé de symboles. Parmi les hauts-lieux, citons le Jbel Toujjit aux sources de la Moulouya, sommet mythique qu'affectionnait Sidi 'Ali Amhaouch ; le très abrupt et chaotique Tazizaout – véritable Vercors atlasien. L'Aari ou 'Ayyach, enfin, monarque incontesté de ces contrées et qui passa, pendant longtemps, pour être la cime maîtresse du Maghreb. Voilà pour le décor.

Peu étonnant, dès lors, qu'une région au passé prestigieux ait pu produire pareil corpus de poésie, où l'on distingue, bien sûr, les morceaux courts, *izlan* et *timawayin* déjà cités, consacrés majoritairement à l'amour courtois berbère ; des ballades plus longues, des genres *tiyffrin*, ou *timdyazin*. Qui relatent, qui commentent, des événements passés, ou actuels. Domaine réservé à la corporation des troubadours, intellectuels ruraux confirmés, les *imdyazn*, ou *imlyazn*, originaires pour l'essentiel, du versant saharien du Grand Atlas. Dont la démarche imprégnée d'humilité rappelle l'errance exemplaire des Soufis de naguère.

Praticiens anciens

Voyons, à présent, quels sont les principaux praticiens grâce auxquels ce genre conserve dynamisme et diversité. Évoquons en premier les très grands anciens. Parmi ceux-ci des troubadours (*imdyazn*) tels Sidi Nbarch de Tazrouft, ou Jeddi, témoins de la fin des temps héroïques et auteurs de ballades anciennes ayant marqué leur époque, dont le présent auteur a publié de longs extraits dans l'un de ses livres¹. Des poètes de village célèbres, également, tels que Taouqrat, la célèbre barde aveugle des Ayt Sokhman, qui a chanté le combat des Imazighen face à la pénétration militaire française. Poésies de résistance vraiment sublimes, où le courage des uns est autant encensé que la veulerie des autres est flétrie sans ménagement². Venons en enfin aux grands disparus des années 1970 : chez les femmes, la très belle Aïcha Tourra de Midelt, ou la fine et mince Aïcha Taghzzeft de Tighessaline. La première est surtout connue par cette *tamawayt* :-

illa wzur n-wazzar issigg ixf i-wul,
adday ġiyyer yali d ššib imlil ixf !
 La racine du cheveu plonge dans le cœur,
 Lorsque que peine subit, la chevelure blanchi !

La seconde aurait lancé cet *izli* mémorable sur les affres de l'amour :-

a way-d immuten yumayn, iēayd ad-ikk ġurun,
bar ad-raēax ad-ittru way nh'ubba mid ēenwa !
 Deux jours souhaiterais-je mourir, puis parmi vous revenir ;
 Sans doute verrais-je si mon amant se lamente ou fait semblant !

Chez les hommes, citons Moha ou Mouzoun, qui vit encore, 'Ali Ouchiban et, surtout, l'immortel Hammou ou Lyazid. C'est une mention prioritaire que l'on accordera à ce dernier, sans vouloir minimiser le rôle des autres, tant a été déterminante sa contribution à la poésie

des Imazighen du Moyen Atlas. Véritable géant de la profession que cet homme modeste et généreux, compte tenu de l'influence qu'il a exercé sur la démarche poétique qui nous préoccupe. Mentor tout d'abord, puis partenaire d'un certain Mohamed Rouicha, (ce que beaucoup de gens ignorent) il lui a légué une partie importante de son répertoire. Voici quelques extraits de son corpus, dont le fleuron demeure cette célèbre *tamdyazt* qui commence par l'hémistiche *bdix-š, a sidi rebbi, žud ġifi*, ('Je commence par toi, Seigneur, inspire-moi !'). Puis, un couplet souvent entendu à l'occasion d'une noce³ :-

a terbh'ed, ad-ur-tekkat lbab ur-sulağ,
a wa, illa wbrid lšgel, may trid ?
Ne frappe pas à la porte – de grâce,
Que veux-tu ? Ici on s'affaire à la tâche !

Dans le même contexte on relève un autre refrain célèbre attribué à Hammou ou Lyazid :-

nufa timlallin s-wass,
afad-nnem, a tseeya !
De jour avons trouvé des gazelles,
Cruellement tu nous faisais défaut, ô fusil Lebel !

Également, image charmante de la poésie courtoise, un couplet très largement diffusé, précédé de son refrain :-

iufu wh'emmam, iufu wr-iqqimi ġuri, lafut tinw,
nekkim ur-as-iiyyin leašš ad-iqqim tama-nw !
išuwwer wass ih'emmamn da-yezrin,
wenna ġr illa ša leašš da d-ittežbar !

Envolé le ramier, parti de chez moi, par ma faute envolé,
N'ai point su lui faire de nid pour qu'il reste à mes côtés !
Le jour décline, à tire d'aile passent les ramiers,
Celui qui possède un nid va s'y abriter !

Vers d'ailleurs repris depuis par Rouicha, ainsi que par un autre spécialiste contemporain, Abdelwahed El Hajjaoui.

Ténors actuels

En effet, depuis la fin des années 1970, nombreux sont les bardes qui se sont affichés sur la scène moyen-atlasienne, signe de l'excellente santé de cet art poétique. Sans prétendre procéder à une énumération exhaustive, on retiendra les noms de ceux qui ont fait – font encore – les belles heures de la poésie campagnarde : Lahcen Abouzane, Moha n-Itzer, Lahcen Ouâchouch, Sidi Moh de Tighessaline, Boutmezzought, Haddou Chaouch, Lkass, Azelmad, Ahouzer, Houssa, Haddioui, Cherifa, Mounir de Khénifra, Illis n-Tmazirt, et bien d'autres encore. Finalement, se détachant quelque peu du peloton, Bennasser ou Khouya, Meghni, et Rouicha, l'actuel chanteur emblématique des Imazighen. Une certaine rivalité a longtemps opposé ces trois. Bennasser ou Khouya, accompagné d'un joueur de vieille (*bu lkmenža*) expérimenté et de la non moins expérimentée chanteuse Hadda ou Aqqi (devenue par la suite vedette à part entière), a su tenir la dragée haute aux deux virtuoses du *luțar* que sont Meghni et Rouicha. Ces deux-là se sont du reste produits ensemble au moins une fois,

Rouicha, bon prince, reconnaissant que son collègue était plus fin joueur de luth que lui-même. Prenons quelques exemples dans le répertoire de ce trio de tête. Benasser ou Khouya, originaire de Zaouit ech Cheikh, a pondu un admirable refrain court, assorti d'un couplet, sur les tribulations de l'amoureux impénitent :-

adda wr-yix ah'yuð, a ta,
asegg^was-a, la bass yuri !
Si la folie ne m'ouvre les bras
Avant la fin de l'année, je dirai 'ça va' !

šuf ay h'ðix abrid meena at-id-ikk ša,
da-ðemmeex ad-ikker wenna yllan š taddart-nnes !
Constata à quel point j'ai guetté le sentier,
En souhaitant la venue de celle qui est en sa demeure !

Mohamed Rouicha, natif de Khénifra, 'capitale' du pays zaïan, domine actuellement la scène moyen-atlasienne. Devenu superstar, ses tournées nationales et internationales l'ont amené au contact d'un public élargi. L'ont amené à innover, d'une part en chantant en *dariža* pour se mettre au diapason de certains auditoires, en expérimentant avec la chorégraphie, mais avant tout avec les procédés d'exécution de la *tamawayt*, de la *tamdyazt*, dans le but de les redynamiser, de les rendre plus attractifs au tout venant. Même si certains puristes de la poésie amazighe ont pu le critiquer pour cela. Sa préférence, toutefois, va au public de son bled natal. À Khénifra et ses environs, à un lieu idyllique où il aime se produire, sur les berges de l'Agelmam Azigza, autre 'lac bleu'. Voici quelques extraits d'un très vaste répertoire. Dont tout d'abord cet *izli* d'un cynisme désarmant :-

kkix-d tama n-εari slix i ša da-ttrun,
tenna-yi tasa-nu, ay aytma, bar idd asmun !
En longeant de la forêt la lisière j'ai entendu pleurer,
Me suis-je demandé, ô mes frères : 'Serait-ce ma bien-aimée ?'

D'une notoriété sans doute plus grande, ce refrain :-

awid aman, awid aman a-tsuğ iğus i-wul,
ša n-ifili n-rruh' ag sul !
Apporte de l'eau, apporte à boire que je me désaltère,
Mon cœur s'embrase, ne tient plus qu'à un fil !

Il s'accommode avec un *izli* qui nous ramène tout droit au jardin d'Éden, aux temps primordiaux où hommes et bêtes sauvages se comprenaient, où 'tout le monde parlait' (*lla-tsawal ddunit*):-

a wa š ikjemn, a εari,
ad-iy asmun i-luh'uš,
ad-imun-d wenna t-iran,
ğers aynna wr-t-ittany ša !
Puissé-je entrer dans la forêt,
Tenir compagnie aux fauves,
Séjourner avec celle que j'aime,
Loin des regards indiscrets !

Moins extroverti, sans doute moins connu sur la scène internationale, Meghni, homme simple et discret, reste le puriste, l'artisan éclairé et amoureux de son art. Quelques extraits de son corpus, dont, pour commencer, une *tamawayt* très expressif :-

a wayd immutn ad-iffeg tindam
ad-iffeg tama n-wenna mi xxix g-ul !
Puissé-je sans tarder mourir pour mettre un terme au regrets,
M'écarter de celui, chez qui ne suis plus en odeur de sainteté !

Voilà un *izli* dont Meghni semblerait partager la parenté avec Lahcen Ouâchouch, vu qu'il figurait au programme de ces deux poètes en 1981-1982.

idd-is-turezzud a-teddud ad-i-dzrid, a wenna rix ?
mani leahed, mani leazaziyt-nneš, a wennax ira wul ?!
Chercherais-tu à t'esquiver, à me lâcher, ô toi que j'aime ?
Que fais-tu de ton serment, ton affection, ô toi l' élu de mon cœur ?!

Un autre *izli* célèbre, enfin, entendu en 1983 :-

ikka yfiğr ġifi allig ar-h 'eððux ifilan,
mayd ziyi yssufġen yad uxlæ ikšem diyi ?
La vipère m'ayant effleuré de la ficelle même me méfie,
Qui donc pourra exorciser cette frayeur qui me saisit ?

Poètes professionnels ruraux

Citons, enfin, quelques uns parmi ceux qui permettent à la poésie amazighe de maintenir le cap, de faire plus que survivre, c'est à dire les *imdyazn*. Alors là, une constatation heureuse s'impose. Sur la bordure nord du Moyen-Atlas, chez les Iyerwan, les Ayt Seghrouchen, les Ayt Myill, les Ayt Nahir, malgré la proximité des grandes métropoles de Fès et Meknès, avec des groupes comme Inchaden et d'autres, les troubadours font encore bonne figure. Peu importe qu'ils qualifient leur genre de *tamlyazt*, de *tanšad*, ou de *ahellel*. Professionnalisme et savoir-faire sont au rendez-vous pour garantir une production impeccable.

Plus au sud, dans le Grand Atlas autour de l' 'Aari ou 'Ayyach et de la Zaouit Sidi Hamza, la situation est plus difficile. Hammou Zahra de la vallée de T'ar'art, qui comptait dans son répertoire une magnifique ballade sur Bou Salim El 'Ayyachi, a pris sa retraite. Mais son fils aurait, aux dernières nouvelles, repris le flambeau. A Tounfit, le cheikh Ou 'Aqqa exerce toujours son métier. Chez les Ayt Merghad, la primeur revient à Lbaz. Des Ichichaoun des Ayt Yahya, cependant, nous vient un personnage haut en couleurs, le cheikh Lisyur, ainsi nommé du fait que ses joues rouges rappelle le logo qui figuraient dans les années 1980 sur les bouteillons en plastique d'huile Lesieur. Celui-ci, parmi les plus réputés, les plus actifs des *imdayzn*, possède un corpus extrêmement riche comprenant des classiques comme *Sidna Yusuf*, ainsi que d'autres ballades où il commente sans ménagement les événements récents, nationaux et internationaux, depuis 'La Marche verte' (*tawada tazizawt*) jusqu'à la guerre du Golfe de '91. Où il flétrit, entre autres, *fassiyin* autant qu'*udayn*. Ce qui ne lui a pas valu que des amitiés... Du reste, en 2002, il a eu une fois de plus maille à partir avec la justice dans des circonstances plutôt rocambolesques. Passons. N'empêche que son prestige de très grand professionnel, d'*amdyaz*, demeure intact auprès des connaisseurs sachant apprécier son art.

Autre personnage sympathique, qui aura véritablement dynamiser la scène musicale du Moyen Atlas (car on ne peut dissocier la musique de la poésie chez *imazighn*): le génial Moha ou Lhoucine, dit 'Maestro'. Cet ex-goumier de la région de Khénifra est devenu mondialement connu par la vigueur qu'il a su insuffler à la chorégraphie de l'*ah'idus*. Drapé dans son *azennar* foncé, bondissant devant son groupe, déclenchant d'un geste le déchaînement modulé, saccadé, des tambourins. Lui aussi a récemment pris sa retraite, chargeant son fils Achiban Ou Lhoucine de poursuivre son œuvre.

Poètes villageois populaires

Il conviendrait, enfin, évoquer d'autres facettes de cette poésie. Ce qu'elle a de frais, de vivant – en un mot, tout ce qui assure sa pérennité, et qui est en grande partie attribuable aux poètes villageois. Vers simples, mais émouvants qui disent l'aventure de l'homme face à un milieu ambiant incertain, où la nature sait être généreuse, voire avare de ses bienfaits. Nécessité constante de faire la part des choses entre un labeur quotidien souvent ingrat et une certaine recherche du plaisir. Celui-ci compensant celui-là. Poésie que l'on pourrait qualifier de toponymique, ou d'actualité. Quelques *izlan* suffiront pour illustrer notre propos. Le premier, bien connu des gens de Tounfit et de la Haute Moulouya :-

*ay εari w-εεyyaš, ay umm rbiε,
mš-ur-ağ tellid zwan-ağ išeddran !
O mont des Ayt 'Ayyach, ô mere du printemps !
Si ce n'était vous, bien secs seraient nos champs !*

Le second, qui illustre la vie nomade de beaucoup de jeunes, bergers ou moissonneurs (*išuwwall*) en quête d'embauche, ou de vendeur-itinérant (*εaṭṭar*) en quête de clients :-

*wenna yran nnašat iy azufri yasi tagg^wat,
kkin εin luh, ikk nniy uzru, yali εari !
Pour trouver le plaisir, faut se faire vagabond ayant à la main un baluchon,
Passer à Aïn Leuh, puis au-dessus d'Azrou en direction du haut-mont !*

Thème picaresque repris dans cet autre couplet :-

*a tunfiyt ! waxxa tellid yer leεwari,
ssityam n-εumar ad-i-d-yawi ku yan !
O Tounfit, tu as beau être cernée de monts boisés,
Le car SATMO d'Aomar m'apportera un bien-aimé !*

Ceci résume l'un des thèmes forts de la poésie amazighe, celui de l'errance que pratique ces éternels voyageurs, *inežda*, perçus par les âmes esseulées comme l'éventuel recours, ou héros encore de drames obscurs comme celui que campe cette strophe ancienne (*tamawayt taqdimt*). En traversant un village, le voyageur disponible, entreprenant, n'osera lever l'œil vers une belle de crainte que ne s'abatte sur lui une pluie de cailloux. Situation ainsi résumée par le poète :-

*nekkīn d aberrani gg^wedx ad-iy-ineğ ša,
xef uhezza n-tiṭṭ, inin-as midden lh'ubb axf immutn !*

D'hier à demain

Un mot également, sur ce que l'on pourrait qualifier de l'aspect « permanence et renouveau » de cette production poétique. A fréquenter les sentiers de l'Atlas, à collecter *izlan* et *timawayin*, on s'aperçoit de la profondeur historique de cet art. Envers et contre tous, elle perdure. Une part appréciable de ma moisson, appartenant aux années 1980-2000, s'avère être identique à bon nombre de pièces similaires recueillies par Arsène Roux et ses informateurs pendant la période 1914-1940⁴.

Parfois constate-t-on, lors d'allusions frisant l'indécence, qu'une forme de censure a été depuis mise en place. Ainsi cette *tamawayt* figurant sous sa forme complète dans le Fonds Roux :-

a tatfi lkissan n-taddart, a tatfi n-imawn n-tirbatin,
a tatfi tibubutin n-taytššin, mr-idd imerwasn !
O la douceur des verres de thé préparés en la demeure, ô la douceur
des bouches des jouvencelles,
O la douceur des seins de femmes, si ce n'était les dettes !

Dans la version recueillie par l'auteur dans les années 1980, l'allusion aux « seins des femmes » a été purement et simplement gommée⁵.

En revanche, la version d'une *tanšad* célèbre sur Ali Oulloubane, recueillie par Roux près d'Aïn Leuh dans les années 1930, est identique à 95% avec celle notée dans la même région par moi-même en 1995. Il en est de même pour la *tamawayt* suivante :-

nnan midden ša, nnan imazann ša, nnix ša
s-imi-nu, awd yukk igiyn ad-iqqen imi-nnes!
Les gens ont bavardé, les émissaires aussi,
Moi-même j'ai parlé, nul ne sait le silence garder !

Exemples qui en disent long sur la fiabilité de la transmission orale ; gage, aussi d'une longue vie assurée pour ce genre poétique.

Des jeunes, du reste, s'y emploient activement, dont Mounir de Khénifra, qui constitue sans doute la fer de lance de cette nouvelle génération. Tout en innovant au niveau de l'accompagnement musical, voire de la lyrique, il sait habilement reprendre d'anciens refrains, les ré-actualiser au sein d'un ensemble qui demeure dynamique.

Conclusion

On le voit, il s'agit d'une production poétique diversifiée admirablement servie depuis deux décennies par des avancées spectaculaires dans le domaine de la communication, ayant permis une véritable floraison de mini-cassettes, de CD, de vidéo-cassettes. Révolue l'époque des cassettes 'pirates' de mauvaise qualité, vendue 'sous le manteau' pour moins de 5 Dirhams au début des années 1980. Dont certaines fonctionnent encore malgré tout, vingt ans plus tard ! À présent, la corporation s'est professionnalisée. Des maisons sérieuses comme Sawt Kénifra, Sawt Zaouia, ou Boussiphone ont vu le jour, se sont efforcées de commercialiser un produit fini, de qualité.

Par ce biais, surtout, la poésie amazighe a atteint toutes les régions du royaume, influençant jusqu'aux paroles des chants *beldi*, ou *šabi*, du Gharb. Exemples entendus: le terme *baḍaḍ* ('passion'), voire un bout de strophe entier, *ay illi-nu, ša lbass wr illi !*, ou encore *awid aman*. Sans oublier la bien compréhensible nostalgie du pays natal que cultivent les communautés marocaines dans l'émigration (les *ayt frans*, *ayt belgica*, etc.). En effet, certaines cassettes sont produites jusqu'en Belgique... Soit-dit en passant, alors que certains pessimistes promettaient récemment à Tamazight une fin toute proche, annoncée, bien au contraire, l'essor que connaissent les moyens ci-dessus cités semblerait garantir la sauvegarde de ce moyen d'expression, et partant, de la langue berbère elle-même.

Michael PEYRON
Ifrane, mars 2003

NOTES

- 1 Cf. M. Peyron, *Poésie berbère des temps héroïques : Maroc central, 1908-1932*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002.
- 2 Cf. F. Reyniers, *Taougrat, ou les Berbères racontés par eux-mêmes*, Paris, 1930.
- 3 Les poésies qui suivent proviennent, pour l'essentiel de M. Peyron, *Isaffen Ghbanin/ Rivières Profondes*, Casablanca, Wallada, 1993.
- 4 Cf. le « Fonds berbère Arsène Roux », IREMAM, Aix-en-Provence. Catalogue actuellement en préparation.
- 5 M. Peyron, *Isaffen*, p. 220.

Publishing history:

Texte inédit. Présentation lue à la fin-avril 2003 au centre culturel français de Meknès ; à celui de Fès quelques jours plus tard.

e) Le rôle politico-social des *imdyazn* du Haut Atlas oriental

Introduction

Le but de cette communication est d'illustrer le rôle primordial qu'ont joué les célèbres troubadours (*imdyazn*) du sud-est marocain, notamment ceux en provenance de la *zawiya* de Sidi Hamza dans le Haut Atlas oriental, pendant la période de résistance du début du 20^e siècle et depuis. On constatera que, grâce à leur profession de troubadours errants, la vision qu'avaient les *imdayzn* du Maroc débordant largement de l'univers claquemuré de leur fond de vallée, pouvait englober de vastes régions de la mère patrie. À la fois censeurs et amuseurs de leur société, le regard qu'ils portaient sur les hommes et les événements n'en était que plus profond.

Un art plusieurs fois centenaire

Bien qu'il soit malaisé de cerner avec précision la genèse de cette tradition bardique, tout porte à croire que l'art des *imdyazn* s'est développé autour de la confrérie maraboutique des *h'amzawiyin*, en son berceau situé dans une haute vallée perdue sur le flanc sud du Jbel al-'Ayyachi, plus précisément au *qšar* de Tazrouft, à la Zawiya Sidi Hamza. Si la tradition a, plus tard, essaimé vers d'autres horizons : au sud vers le pays Ayt Hadidou, comme vers les

Ayt Merghad ; ou alors au nord vers le Moyen Atlas, la notion de Tazrouft en tant que patrie originelle des *imdyazn* ne semble guère faire l'objet de doute.

Imprégné de bonne heure d'un sufisme local dominant, une fois reçue la bénédiction du saint tutélaire, puis à force d'exercices de mémorisation pratiques, l'apprenti-troubadour se forgeait petit à petit un répertoire poétique personnel, à la fois spirituel et profane, héritage autant du chef religieux prestigieux de la *zawiya* au 17^e siècle, Abu Salim al-'Ayyachi, que du grand maître originel de la tradition, Sidna Hasan. Sans oublier d'autres illustres prédécesseurs, praticiens éclairés, tels que Si Mohand A'ajmi, Jeddi le « sage », Sidi Nbarch de Tazrouft, ou 'Assou ou Lmoha des Ayt Sliman. Le jeune poète se voyait ensuite attribuer le titre d'*amdyaz* ('troubadour'), ou était perçu comme appartenant aux *izrufn*, en mémoire de son hameau d'origine. Aujourd'hui, la relève est assurée : des bardes tels que Moha ou Mouzoun, 'Assou Iqli, Lisyur ('Lesieur') des Ichichaoun, le fils ou-Zahra des Ayt Sliman, Lbaz des Ayt Merghad, portent encore haut et fort le drapeau des *imdyazn*, assurant ainsi la pérennité d'un art traditionnel ayant très largement conquis ses titres de noblesse.

De quoi était fait le corpus des *imdyazn* ? La partie profane du répertoire des troubadours, celle qui détermine cette fonction non-négligeable d'amuseurs publics qui est la leur, comprend les formes classiques du pays amazighe ; *tamawayt*, *izli*, *aferradi*, etc. Et effectivement exécutés dans cet ordre-là, car toute performance doit, on le sait, débiter par un enchaînement de *timawayin*, forme très belle débitée sur un registre aigu, sans accompagnement musical – sorte de ululement de chouette qui troue la nuit – et contenant un lexique hautement symbolique où se retrouvent beaucoup de termes en vieux berbère. C'est le prélude classique à la danse défoulement de l'*ah'idus*, où seront entendus les couplets (*izlan*) de poésie à ma mode. Car, lors de leurs tournées, avant d'instruire, les *imdyazn* doivent savoir divertir les populations villageoises auprès desquelles elles comptent trouver gîte et couvert, d'autant plus que l'arrivée de leur troupe signifie un moment de gaieté, de bonheur, au sein de la communauté. Les poètes savent alors trouver les termes choisis pour provoquer rires et applaudissements, alternant entre louanges pour les grands du pays, et d'éventuels critiques acerbes à l'encontre des notables chez lesquels ils auraient été mal reçus. Ce qui met en exergue la possibilité qu'a l'*amdyaz* d'influencer l'opinion, de défaire une réputation.

Pièce maîtresse de la partie noble du répertoire bardique, la ballade événementielle (*tayffart l-lmežriyat*) relatait et commentait les faits marquants de l'histoire contemporaine ; seconde en importance, la *tamdyazt* était à caractère purement religieux, voire didactique, invoquant dans son préambule une double bénédiction : celle du saint tutélaire du lieu ainsi que celle du Prophète Mahomet. Ces ballades, pouvant parfois représenter 100-300 vers, représentaient de véritables chefs d'œuvre de littérature orale, longtemps méprisés comme œuvres négligeables émanant de populations analphabètes, mais amenant certains observateurs à évoquer ultérieurement un phénomène d'« intellectualité rurale » (Jouad 1989). En effet, sans le moindre support écrit, en s'appuyant sur un arsenal de formules lexicales imagées, où les emprunts à l'arabe constituaient un fait de langue littéraire reconnu en conférant une certaine élégance aux matériaux, le barde pouvait débiter les hémistiches dans un alignement sans faute. Pour réussir parfaitement son travail de communication orale, il lui fallait, bien entendu, connaître les ficelles du métier ; tenir compte de la matrice cadentielle sous-jacente et souveraine, à laquelle le verbe devait se soumettre à tout moment d'un bout à l'autre du poème. Avoir recours, le cas échéant, aux procédés du « vers vide », du « tuilage », de la césure et/ou de l'enjambement. Démarche hautement intellectuelle, toute en souplesse, faite de calcul et d'improvisation en application de règles métriques connues, dont le mécanisme

de base a été savamment démonté en son temps par les travaux inspirés de Hassan Jouad (1995).

Du rôle pédagogique des troubadours

Porte-parole d'une société marginalisée à la périphérie de la nation, le troubadour joue un rôle primordial. En effet,

...l'*amdyaz* se comporte, en quelque sorte, comme conscience de sa société, raison pour laquelle ses chants sont truffés d'apartés à caractère franchement didactique, prônant une conduite exemplaire, ainsi que la foi en Dieu. S'y ajoute, toutefois, une production primesautière, elle aussi non dépourvue de bon sens, où l'on fait la part belle à la casuistique amoureuse. Trait reflétant en cela la tradition soufie qui a toujours su alterner avec bonheur entre le profane et le sublime. (A. Roux & M. Peyron, *Époque héroïque*, p.14)

S'étant frotté dès son âge le plus tendre à la réalité maraboutique, exposé à l'enseignement du soufisme, le troubadour demeure, malgré tout, une sorte de mystique manqué. Ainsi, certains exercices, fort prisés chez les soufis, tel que l'auto-simulation de la mort, trouvent-ils place au sein même d'une *tayffart* des Ayt Yahya de Tounfit. Le poète ne s'en cache pas lorsqu'il dit :-

Aide-moi, Seigneur, le jour où je meurs,
Le froid de l'au-delà me passe des orteils à la plante des pieds !

Froid qui me monte jusqu'aux genoux ; suis
Couché à terre tel le madrier par le menuisier sectionné !

Vous êtes quatre à me transporter ; en voici deux
Qui viennent creuser la tombe où je reposerai, ô fossoyeurs !
(A. Roux & M. Peyron, *op. cit.*, pp. 138-139)

Morceau qui évoque de façon réaliste une inhumation, apparemment inspirée du *Tanwīr al-qulūb* écrit par un maître soufi connu, al-Naqshabandi (décédé en 1914). Ceci s'apparente à l'exercice dit « du tombeau », l'un des onze exercices rituels devant permettre au croyant d'atteindre le *dhikr qalbi*, l'état de plénitude où le cœur est en parfaite communion avec Dieu (Arberry, p. 129).

S'il n'est pas lui-même marabout, il est certain que, vêtu d'une bure dépenaillée et la besace maigrement approvisionnée, signes apparents d'une vie faite en grande partie de sacrifice, de simplicité et de dénuement, il se rattache aussi directement à la grande tradition soufie par le biais de l'errance.

Poser un pied devant l'autre, quoi de plus beau,
Mais qui avance à grands pas, la terre sera son tombeau !
(A. Roux & M. Peyron, *op. cit.*, p. 122)

Errance par tous les temps, qu'il vente ou qu'il pleuve, lui permettant de laisser libre cours à son rôle pédagogique. À lui de s'engager verbalement ; en temps de guerre il se doit de fustiger les poltrons (*udayn*), et d'exhorter les grands du pays à la résistance, le ce barde qui, aux environs de 1920, s'exprime ainsi :-

Moha ou Saïd, qui chevauche son destrier rouge-brun, a tous les atouts en main ;
Fait pourtant peu de cas des coups de fusil, des obus qui nous écrasent !

Le pays en appelle à toi, ô Zaïani, dresse-toi face à l'ennemi !
Tu es le seul à détenir les armes nécessaires pour courir sus au porc !

Canons et chevaux ne te font point défaut, ô Zaïani,
Vainqueur du Roumi ; à quoi bon ta victoire d'El Herri ?
(A. Roux & M. Peyron, *op. cit.*, pp. 91-92)

En temps de paix, l'*amdyaz* prend la défense des populations marginalisées, à l'image du grand Cheikh Lesyur des Ichichaoun, critiquant les autorités, dénonçant la corruption et l'iniquité qui hantent le monde, la « mauvaise gestion de la cité » (Khettouch, 2005), ainsi que la perte des valeurs traditionnelles : entraide, générosité, hospitalité. Tout en étant conscient de ce qu'il risque ; cela peut aller de la réprimande à l'emprisonnement. Écoutons Ou-Aqqa, un barde de Tounfit qui s'adressait ainsi aux siens vers la fin des années 1970 :-

Des temps actuels considérez l'impiété, que chacun baisse les yeux.
Attention, les paroles sont pareilles au bois vert !

Ne vous procurent qu'ennuis, que chacun se méfie !
Seigneur, à quoi bon mener la danse ?

Ne serait-ce pas mieux d'être spectateur afin d'éviter les ennuis ?
Je surveille mes propos de crainte que ma langue ne fourche !
(M. Peyron, *Isaffèn Ghbanin*, p. 253)

Quelque soit la ballade qu'il entame, Dieu est omniprésent. En effet, dans le préambule d'une *tamdyazt*, on trouvera une demi-douzaine d'hémistiches contenant toutes sortes d'exhortations religieuses à destination des croyants, sur le vécu quotidien, sur le pèlerinage à la Mecque, et ce avant d'aborder le thème principal. Il est vrai qu'à ce titre, aux yeux des villageois, auréolé du prestige de la zawiya dont il est issu, et fort de la très large expérience du monde que lui confère une existence entière passée à battre le pays, dans l'absolu, l'*amdyaz* dépasse en importance et en autorité le simple *fqih* local, de par ce don poétique hérité de Dieu dont il est le détenteur privilégié. Ainsi que le rappelle un poète anonyme du pays Ayt Seghrouchen :-

Sommes pareils aux doctes, seule est différente notre langue,
Si le poète, parle c'est qu'il sait ce que Dieu lui a donné,
Quand il se met à parler c'est comme s'il disait le Coran !
(Khadaoui 2005)

Conclusion

Ainsi, souvent critiqués, dénoncés de nos jours comme troupes de pauvres hères, de mendiants à peine déguisés par des observateurs mal informés, peu aptes à comprendre leur rôle, les *imdyazn* apparaissent, à n'en point douter, comme d'humbles auxiliaires du maraboutisme soufi dont, en quelque sorte, par une action pédagogique gratuite et librement consentie, ils prolongent l'action envers et contre tous. Tout en apparaissant comme survivance anachronique d'une culture orale largement dépassée selon les canons

impitoyables de notre époque de globalisation envahissante, la tradition bardique du bled amazighe n'en constitue pas moins le moyen d'expression privilégié, le recours suprême, pour une tranche importante de la population marocaine faisant indiscutablement figure de laissée pour compte.

Michael PEYRON
Ifrane, mars 2005

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- ARBERRY A.J., 1969, *Sufism: an account of the Mystics of Islam*, London, George Allen & Unwin.
- JOUAD H., 1989, « Les Imdayzen, une voix de l'intellectualité rurale », *Les Prédicateurs profanes au Maghreb*, Aix-en-Provence-Édisud.
- JOUAD H., 1995, *Le calcul inconscient de l'improvisation*, Paris-Louvain, Peeters.
- KHADAoui A., 2005, « L'histoire de la résistance armée dans les Atlas 'racontée par la poésie' », *Tawiza*, n° 95 (22 pages).
- KHETTOUCH H., *La mauvaise gestion de la cité perçue par un genre littéraire : cas de timdyazin* », Thèse de Doctorat, Fac. des Lettres, Dhar el Mahraz, Fès.
- PEYRON M., 1993, *Isaffen Ghbanin/Rivières profondes*, Casablanca, Wallada.
- ROUX A., 1928, « Les 'Imdyazen' ou aèdes berbères », *Hespéris*, 2^e trim.
- ROUX A. & PEYRON M., 2002, *Poésies berbères de l'époque héroïque, Maroc central (1908-1932)*, Aix-en-Provence, Édisud.

Publishing history :

Texte inédit. Présenté le 25 février, 2005, à l'hôtel des Andalous, Marrakech, lors d'un Atelier sur le Patrimoine National Oral, organisé par le Professeur El-Mostafa Chadli de la Faculté des Lettres, Rabat. Actes du colloque en préparation.

All texts are copyright by Michael Peyron

Material may be quoted from these papers provided that it is fully acknowledged in compliance with current academic practice

