

Musique et structure formelle dans la poésie orale

Miriam Rovsing Olsen
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

يروم هذا المقال تحقيق هدف مزدوج، التأكيد، من جهة، على أن الموسيقي جزء لا يتجزأ من شعر تاشلحيت، وأن الاهتمام باشتغاله، من جهة أخرى، يؤدي إلى تصنيفات تتأسس على سلوكات وليس على معايير لسانية أو أدبية فقط. وقد أعطى المقال مثالين ملموسين للتوضيح: أولهما عبارة عن نص شعري متعلق بطقوس الزواج والثاني نص لأحواش.

Si, jusqu'à une date récente, les chercheurs n'ont que rarement pris en compte la musique dans leurs approches de la poésie de tradition orale berbère du Maroc, elle ressurgit dans le débat actuel sur les classifications de genres littéraires dont un grand nombre sont chantés. Certains chercheurs prennent à présent conscience de cette dimension jusqu'alors ignorée, dimension qui leur paraît cependant incompatible avec certains enjeux théoriques et méthodologiques. Or il importe que de telles positions, qui reviennent dans bien des cas à considérer la musique comme un simple ornement, se fassent en pleine connaissance de cause et qu'une discussion éclairée autour de ces questions puisse avoir lieu.

Comme ailleurs dans le monde, les locuteurs, à commencer par les poètes-chanteurs, ne sont pas forcément les plus conscients des enjeux de la musique par rapport à la poésie chantée, et ce d'autant plus que leurs auditeurs retiennent en priorité les paroles. Le cas de figure rapporté par Mouhsine (2009) est symptomatique de cette situation. Elle déplore que les poètes auteurs écrivent leur poésie en prolongeant et en perpétuant « la tradition poétique orale », à savoir « des pièces généralement longues, remplissant de façon dense la page sans coupure – ni strophes ni césure, ni structure en hémistiches –, présentation qui rend la lecture difficile, non attrayante » (p. 33) ; cela la conduit cependant à formuler le souhait que la poésie berbère [s'affranchisse] du chant et « [devienne] texte » pour entrer dans la littérature et y évoluer (*ibid.*). Or, il faut rappeler qu'en présentant ainsi leurs textes, les poètes en question ne prolongent pas le chant ou les formes traditionnelles de tradition orale mais s'affranchissent au contraire de la musique inhérente à celles-ci comme de la métrique poétique qui relève elle aussi de la pratique chantée. Ce faisant, ils montrent qu'ils n'ont pas conscience du rôle structurant de la musique sur le texte qui, lui, se relâche en son absence¹.

La position qui consiste à ramener la poésie chantée à la littérature écrite et à chercher à l'y conformer ne pourra évidemment pas surprendre, dans la mesure où, *a priori*, la poésie extraite de performances musicales complexes et mise en texte ressemble bien à celle issue de la littérature écrite. Mais, comme en témoigne

¹ De tels cas sont d'ailleurs fréquemment attestés (voir par exemple Brailoiu, 1954 : 8).

l'aperçu général des littératures berbères de Galand-Pernet (1998), les caractérisations des genres poétiques en fonction de critères internes (thématiques précises, longueur...), genres différenciés en raison de l'existence de nomenclatures précises, ne permettent pas d'aboutir à des catégories claires autorisant la comparaison interrégionale. D'où le constat par cet auteur d'une « labilité du genre » (p.77), et les interrogations sur les critères de définition des genres se sont multipliés². De surcroît, des vers extraits de leur contexte de performance, récités par différents interlocuteurs à différentes périodes, sont susceptibles de multiples appartenances génériques si l'on reste cantonné aux critères exclusivement littéraires (Peyron, 2009).

Devant de telles questions, de nombreux chercheurs ont appelé à plus de rigueur pour permettre d'élaborer des typologies (voir Kich, 2009). Mais, malgré la prise de conscience du rôle de la musique et de la performance, l'orientation littéraire et linguistique reste dominante dans les différentes contributions : certaines propositions incitent explicitement à séparer le texte et la musique et à dégager, dans les terminologies, ce qui relève du texte et ce qui relève de la performance. C'est le cas de Kich (*ibid.*) qui distingue, pour la poésie du Haut Atlas oriental, une poésie autonome distincte de la performance au cours de laquelle on l'exécute et à laquelle elle préexiste³ ; cette distinction lui permet d'affirmer que les termes vernaculaires *tamdyazt* et *izlan* se réfèrent à la poésie en propre alors que l'*ahidus* en est l'exécution en performance.

Je voudrais, quant à moi, donner une autre réponse à la question des typologies et cela pour la région chleuhe qui témoigne d'un fonctionnement différent. Ici, c'est la *performance* qui préexiste à la poésie récitée. Cela est bien entendu fondamental sur le plan de la méthodologie comme de la perception de la poésie : la poésie est mémorisée et récitée à partir d'une situation à laquelle elle doit sa naissance. C'est dans la continuité d'une approche déjà esquissée (Roving Olsen, 2009) que je me propose ici d'insister sur certains aspects de la musique que seule parvient à révéler l'analyse minutieuse des exécutions, d'où sont extraites les poésies, dans leur ensemble. Je m'appuierai sur la poésie chantée chleuhe et sur mes observations et enregistrements personnels effectués depuis plusieurs décennies dans l'Anti Atlas, le Haut Atlas occidental et la plaine du Souss.⁴ Le propos est simple : rappeler que cette poésie, qui n'est pas consubstantiellement liée à l'écrit, l'est au contraire à la musique, à sa pratique, et que c'est elle qui l'articule à différents niveaux. Les modalités de cette pratique établies, la typologie ne saurait être appréhendée de la même manière que pour une poésie autonome, dont la création préexiste à la performance musicale et dont la définition ne repose donc pas sur son articulation avec la musique, que cette poésie soit de tradition écrite ou orale. Avant d'aborder

² Voir les critiques notamment de Bounfour (2009), Kich (2009), Mouhsine (2009), Roving Olsen (2009).

³ Une distinction similaire est faite par Hamri (2009 : 37) entre « forme » et « procédé d'exécution ».

⁴ Ces terrains ont été effectués en collaboration avec des chercheurs marocains, en particulier Omar Amarir et Lahsen Hira. Ils ont également aidé à noter et à traduire les textes chantés dont ceux qui illustrent cet article. La versification a, quant à elle, été établie par Hassan Jouad.

les niveaux d'opération de la musique, il importe de souligner le caractère implicite de cette dimension qui explique probablement que son rôle essentiel dans la définition des catégories littéraires ait échappé aux chercheurs spécialistes de littérature.

Mise en forme des paroles

Deux exemples précis de paroles en performance illustreront mon propos. Le premier, dont la traduction figure plus bas, est extrait d'une longue séquence de chants rituels de mariage du Haut Atlas occidental, chantés ici pour la préparation de la mariée avant son départ (pour la séquence complète, voir Roving Olsen 1984 : 96-106⁵). Comme tous les chants rituels de mariage, ils sont exécutés en double chœur féminin alterné (signalé par les chiffres romains I et II et par un léger décalage dans la représentation) et *a capella*. L'extrait est chanté sur quatre mélodies différentes qui découpent le texte en quatre unités, que j'appellerai strophes, à l'intérieur desquelles chacune se répète pour chaque ligne de paroles. La première strophe ci-dessous comporte ainsi treize occurrences de la même mélodie. Les phrases littéraires sont dans cette strophe au nombre de deux qui ne se différencient que sur les mots finaux (*taylla /yağ ağ yid*), ce qui implique d'ailleurs une petite variation mélodique.

I

- I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
II. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*
I. *ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yid*

⁵ L'enregistrement complet [durée 10'54], effectué en 1975, est conservé aux Archives sonores danoises à Copenhague sous le numéro 75/114 :1 ; et aux Archives sonores CNRS-Musée de l'Homme à Paris : CNRSMH I 2008 009 001 51.

II

- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*
- II. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir* [3 youyous]
- I. *ffug-d a yatbir yağ anğ yid ffug-d a yatbir*

[brève pause]

III

- I. *bismillah urrhman urhim nzwur-d ismawn n-rbbi*
- II. *bismillah urrhman urhim nzwur-d ismawn n-rbbi*
- I. *bismillah urrhman urhim nzwur-d ismawn n-rbbi*
- II. *bismillah urrhman urhim nzwur-d ismawn n-rbbi*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-uhutig nffug ti inna*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-uhutig nffug ti inna*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-uhutig nffug ti inna*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-uhutig nffug ti inna*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-fatima*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-fatima*
- I. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-fatima*
- II. *bismillah nkšm timlsa n-mulati bnt-fatima*

IV

- I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
I. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
II. *a yamarg n-tmdukkal inu ġass ad a-igan win ɖi s-iħuna*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
I. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
II. *a illi mad iyyi km issallan isul am baba m ula innam*
.....*etc.*

Ce découpage, basé sur la différenciation mélodique, n'est pas anodin : chaque unité ou strophe implique une « mise en scène », des actes, des objets et des lieux distincts. La mélodie sert ainsi de marqueur pour des épisodes bien précis dans lesquels toutes les composantes sont associées. Les deux premiers chants *amarg*, qui sont chantés par les femmes sur la terrasse du toit de la maison, invitent la mariée à rejoindre les chanteuses. Les paroles du deuxième chant sont rappelées par une vieille poétesse avant d'être exécutés (selon une tradition fréquemment observée dans l'Atlas) quand la mariée pénètre dans la cour. Alors qu'elle fait son apparition accompagnée d'une initiatrice, les femmes entonnent les chants rituels *asallaw* du troisième chant. Trois youyous annoncent le début de ce chant au cours duquel une initiatrice défait le ballot contenant les vêtements et les accessoires nécessaires à l'habillage de la mariée. Celle-ci est installée sous un grand voile blanc au-dessous duquel une ou deux initiatrices la préparent et procèdent à son habillage sur le quatrième chant, *asallaw* ponctué des pleurs de la mariée. Certains éléments de son habillage sont rituellement liés aux paroles chantées. Ainsi, dans le troisième chant, le mot *aħutig* « palmier », renvoie aux noyaux de dattes qui fixent le vêtement de la mariée. Les objets rituels manipulés par les femmes servent de fait de support aux paroles chantées et permettent d'en appréhender le sens ; ils sont de plus des indices pour la compréhension de certains mots des textes qui apparaissent comme des mots-clés.

Revenons au texte de cette séquence. Les paroles peuvent être découpées en vers, de structures distinctes à chaque unité ou strophe musicale. La présentation de ces vers est ici accompagnée de leur traduction.

	I	
1. <i>ḍi-d taslit yağ ağ uzal taylla</i>		Faites sortir la mariée, le jour avance, c'est bientôt le crépuscule
2. <i>ḍi-d taslit yağ ağ uzal yağ ağ yiḍ</i>		Faites sortir la mariée, le jour avance, la nuit approche
	II	
3. <i>ffuğ-d a yatbir yağ anğ yiḍ</i> <i>ffuğ-d a yatbir</i>		Sors colombe, la nuit tombe, viens colombe
	III	
4. <i>bismillah urḥman urḥim</i>		Au nom de Dieu clément et miséricordieux,
5. <i>nzwur-d ismawn n-ṛbbi</i>		Prononçons les noms de Dieu pour commencer
6. <i>bismillah nkšm timlsa</i>		En prononçant le nom de Dieu je mets les vêtements
7. <i>n-uḥutig nffuğ ti inna</i>		Du palmier et je quitte ceux qui me viennent de ma mère
8. <i>bismillah nkšm timlsa</i>		En prononçant le nom de Dieu, je mets les vêtements
9. <i>n-mulati bnt-faṭima</i>		De ma sainte, fille de Fatima
	IV	
10. <i>a yamarg n-tmdukkal inu</i>		Ô nostalgie chantée de mes compagnes,
11. <i>ğass ad a-igan win ḍi s-iḥuna</i>		Voici arrivé le jour où il faut sortir les réserves
12. <i>a illi mad iyyi km issallan</i>		Ma fille, qu'as-tu à pleurer,
13. <i>isul am baba m ula innam</i>		Ton père et ta mère ne sont-ils pas vivants ?
..... <i>etc.</i>		

Ce nouveau découpage du texte, par rapport à la précédente représentation du texte noté en fonction de la mélodie, permet de constater que la phrase mélodique correspond à un vers dans le premier cas, à un vers et demi dans le deuxième cas et à deux vers (distiques) dans les deux derniers. Par ailleurs, on pourrait y superposer un autre découpage, interne aux mélodies ; ces deux découpages ne coïncident en effet pas forcément.

Généralement ignorée dans les présentations de chants rituels de mariage, la mélodie indique pourtant des événements précis et permet de comprendre quels vers ou fragments de vers doivent être appréhendés ensemble (même si leur

nombre et leur ordre sont susceptibles de modifications dans le cadre de la strophe selon un ordre qui obéit à des considérations rituelles).

Cependant, le rôle des mélodies va en fait bien au-delà. Certaines mélodies sont utilisées à plusieurs moments du rituel. Par exemple, la mélodie de la troisième strophe ci-dessus sert également aux paroles chantées à l'arrivée du cortège chez le marié et à celles qui sont chantées pendant la coiffure de la mariée. Il y a ainsi des correspondances entre les phases rituelles, indiquées par la reprise des mélodies.

Prenons à présent l'exemple d'un extrait d'*aḥwash* de l'Anti Atlas.⁶

Solo masculin :

*ay la li la way la lay da la li **sidi***
bn yaεqub ṣṣbr nbdatin(i) sidi
bn yaεqub ṣṣbr nbdatin(i) lu
ṭrat d lmizan [youyou d'une femme dans l'auditoire] llan ġ ufus(i) lu
ṭrat d lmizan llan ġ ufus(i) nḍalb
irrbī y assn timdayyin(i) ad ur
ḥllut ur sar ak bnaġ(i)ad ur

Alternance (I et II) entre deux chœurs féminins

I. *la li la way la lay da la li wa lay*
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
la li la way la lay II. da la li wa lay
la li la way la lay I. da la li wa lay
*b rbbi d lmuṣṭafa d wayyur(i) **nḍal***
b alb rbbi d lmuṣṭafa II. d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa I. d wayyur(i) nḍal
b alb rbbi d lmuṣṭafa II. d wayyur(i) nḍal
*b alb rbbi d lmuṣṭafa I. d wayyur(i) **a yat***
bir ad ak iεdl ssaεd nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd II. nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd I. nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd II. nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd I. nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd. II. nun(i) a yat
bir ad ak iεdl ssaεd I. nun(i) a yat

⁶ L'enregistrement complet (Durée 22'26), effectué en 1979, est conservé aux Archives sonores danoises à Copenhague sous le numéro 79/6 ; et aux Archives sonores CNRS-Musée de l'Homme à Paris sous le numéro : CNRSMH 1 2008 006 001 01.

bir ad ak iedl ssaed.II. *nun(i) a yat*
bir ad ak iedl ssaed I. *nun(i) a yat*
f as ibalish a kk ur drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur* II. *drrun(i) issan
f as ibalish a kk ur I. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk ur II. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk ur I. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk ur II. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk ur I. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk ur II. *drrun(i) issan*
f as ibalish a kk uretc.

Le poète (solo masculin), pour chanter, est situé au centre des deux chœurs féminins qui se font face en deux demi-cercles. À la fin de son intervention, au cours de laquelle il propose, tout en se cachant le visage derrière un tambour sur cadre, des paroles et leur mise en forme musicale si particulière, le poète reprend place dans l'auditoire, alors que les deux chœurs féminins reproduisent en alternance, et en les répétant, des paroles soufflées au fur et à mesure par une poétesse qui se tient entre les deux chœurs et dont les vers constituent une réponse au poète. Progressivement, les femmes commencent à battre des mains. Alors que des tambourinaires (frappant des tambours sur cadre *tilluna* et un gros tambour à deux peaux *ganga*) s'introduisent au centre du cercle en exécutant un rythme particulier à cinq frappes, les deux chœurs procèdent, tout en chantant, à un mouvement vers la droite.

À nouveau, chaque ligne littéraire correspond à l'unité mélodique répétée, présentée d'abord par le soliste *a capella* puis légèrement transformée par les femmes qui lui succèdent en double chœur alterné. La phrase initiale, composée de syllabes sans signification au début de l'intervention du soliste et de l'intervention des femmes (répétée plusieurs fois), correspond à ce que Jouad (1995) appelle un « vers vide » qui toujours, dans cette région, est explicité dans les performances improvisées⁷. On notera que l'intégrité des paroles est entravée à un double titre : la mélodie chantée d'une part, et l'alternance d'autre part, procèdent à deux découpages différents des paroles, sans égard pour les mots et leur sens (exemples en caractères gras ci-dessus). Ce faisant, elles introduisent un effet de décalage

⁷ Ici, il s'agit de la formule suivante dans le système théorique de Jouad (1995) qui recouvre les régions chleuhe et tamazighte : *a lay la li la lay la lay da lal*. Le chanteur commence la mélodie sur la deuxième monosyllabe (« *lay* ») mais en omettant la consonne initiale « *l* » ; les femmes (chœur I) commencent la mélodie sur la troisième monosyllabe (« *la* »). Certains phonèmes dans la performance, telles que « *w* », sont cependant étrangers au système de Jouad. Quant à la voyelle (i) qui marque la fin du vers vide ainsi que celle du vers signifiant, elle est propre à la pratique chantée de la poésie improvisée (Roving Olsen, 1984 : 371-372). Signalons par ailleurs l'analyse de deux chants du Tibesti (Tchad) dans laquelle Brandily (1976 et 1982) souligne l'importance structurelle de la voyelle finale en relation avec la mélodie : la voyelle d'avant (i) correspond à une montée mélodique dans l'aigu.

constant propice à la rotation présente à la fois dans la musique et dans le mouvement chorégraphique des chanteuses. Ce décalage commence dès la première phrase du poète-chanteur : le début des paroles signifiantes (*sidi*) est introduit à la fin de la mélodie d'abord chantée sur des syllabes sans signification (*ay la li la way la lay da la li*), et se termine avant la fin du vers signifiant de la deuxième phrase musicale (sur *nbdatin*) pour se poursuivre de la même manière (exemple en caractères gras ci-dessus). On notera que l'introduction de nouvelles paroles peut, chez les femmes, nécessiter plusieurs occurrences. Par exemple, la première phrase littéraire indiquée en gras : *nḍal b alb rbbi d lmuṣṭafa II : d wayyur(i)*, complète la phrase précédente avec le mot initial (*nḍal*).

Si l'on tient compte maintenant du découpage en vers des phrases littéraires, voici la présentation accompagnée de sa traduction. Les vers un à quatre renvoient à l'exécution du soliste, exécution dont le premier vers est indiqué en gras dans la transcription ci-dessus. Les vers de cinq à sept renvoient, quant à eux, à l'exécution des femmes (qui répondent au soliste), vers indiqués en gras dans la première version plus haut.

Solo masculin :

- | | |
|---|---|
| 1. <i>sidi bn yaḗqub ṣṣbr nbdatin</i> | Ô fils de Jacob, c'est avec patience que nous commençons à bâtir le mur |
| 2. <i>luṭrat d lmizan llan ḡ ufus</i> | La corde et la balance bien en main |
| 3. <i>nḍalb i rbbi y assn timdayyin</i> | À Dieu nous demandons que l'assemblage soit solide |
| 4. <i>ad ur ḥllut ur sar ak bnaḡ</i> | Afin qu'il ne soit pas démoli et que nous n'ayons pas à reconstruire |

Double chœur féminin :

- | | |
|---|---|
| 5. <i>nḍalb rbbi d lmuṣṭafa d wayyur</i> | À Dieu, au Prophète et à la lune, nous demandons, |
| 6. <i>a yatbir ad ak iedl ssaed nun</i> | Ô ramier, que ta chance soit grande |
| 7. <i>issanf as ibalish a kk ur ḍrrun</i> | Que tu sois épargné des esprits malfaisants et de leurs tourments |

Sont soustraites de cette présentation, les nombreuses répétitions des paroles, les alternances entre les deux chœurs ainsi que les monosyllabes et les voyelles finales. Ce n'est plus la mélodie mais le vers vide dégagé du chant qui structure la représentation. Il s'agit donc d'une toute autre construction que celle que nous avons vue plus haut, sans les modalités de « décalage » et les divisions produites dans les paroles.

Qualification du chant

À travers ces deux exemples, nous avons pu constater l'importance de la mélodie et des modalités d'exécution (solo, chœur, double chœur alterné) dans la structuration des paroles, tout comme les matrices de vers qui déterminent en particulier le nombre et la nature des syllabes (*voir* Jouad, 1995). La mélodie comporte elle-

même une segmentation interne (par exemple deux fragments répétés avec des terminaisons différentes). D'autres découpages dans la phrase mélodique, propres à la réalisation, sont effectués, par exemple par le soliste (qui interrompt par des silences la mélodie chantée) ou par les chœurs (qui procèdent à d'autres divisions dans les alternances qui succèdent à l'extrait ci-dessus). Enfin, la disposition des chanteurs ainsi que les mouvements ou actes effectués contribuent aussi à structurer les paroles et à leur donner un sens.

Il est ainsi dès à présent possible de donner quelques orientations dont il importe de tenir compte dans la définition du chant. En particulier, il convient de le définir en fonction : 1° de la manière dont mélodie et vers (préalablement identifiés par l'analyse) s'articulent et du découpage opéré par les chanteurs-poètes dans cet ensemble ; 2° de la totalité du déroulement dans lequel le chant s'insère ; 3° de sa nature dialoguée : tous les chants s'inscrivent dans un échange (alternance entre solistes, entre chœurs, ou entre solistes et chœurs) ; 4° de la disposition des chanteurs⁸ : rangée, en cercle, en demi-cercle, avec solo au centre, *etc.* ; 5° de la danse (ou du mouvement et du déplacement) et des rythmes de tambours ; 6° des destinataires et de leurs réactions diverses : youyous, pleurs, cris, *etc.* ; 7° des « couleurs » apportées aux paroles : voix d'hommes, voix de femmes, techniques vocales particulières, timbres instrumentaux, clarté ou obscurité plus ou moins grande des textes selon que le chant est exécuté en solo, en chœur ou couvert par des tambours ; 8° des supports donnant une densité à certains mots et orientant l'interprétation ; 9° des lieux d'exécution.

Ainsi, ce sont des éléments étroitement imbriqués qui constituent l'évènement qui donne naissance à la prononciation de paroles. On est en présence de multiples éléments structurants indépendants et interdépendants qui agissent chacun sur un niveau de la performance et donc sur la présentation et la perception des paroles.

Performances et classification

Dans ces exemples, comme dans l'ensemble de la poésie chantée chleuhe, les dénominations recouvrent l'ensemble de ce qui est mis en œuvre dans la performance et non un élément parmi d'autres (texte ou mélodie, par exemple). Lorsque les femmes du Haut Atlas occidental se réfèrent à l'*asallaw* (« celui qui fait pleurer »), elles renvoient à tout un ensemble susceptible de faire accéder à un état de tristesse et qui comprend à la fois une mélodie, des paroles, un lieu, des actes, des objets et des dispositions particulières des protagonistes ; lorsqu'elles se réfèrent à l'*amarg*, il s'agit d'un chant propice au déplacement et à son déclenchement qui s'inscrit dans un déroulement précis et qui implique des rapports particuliers entre mélodie et vers. Le terme *amhllf*, quant à lui, s'applique à l'ensemble des composantes mises en œuvre et renvoie au « décalage » ou à « l'entrecroisement » : entre mélodie et vers, entre deux chœurs alternés, entre les deux pieds dans la figure de la « marche » (qui constitue la danse), entre les frappes de tambours graves et aiguës, *etc.* Le terme *tazrrart* (« celle qui fait rendre ») renvoie à un type de chant que nous n'avons pas examiné ici et dont les modalités

⁸ Dispositions en pleine mutation depuis l'introduction récente de la sonorisation avec l'électricité.

d'exécution sont centrales (*voir* Roving Olsen, 1996) : la mélodie qui englobe un distique est partagée entre solo et chœur (masculins ou féminins) selon des procédés qui coupent les paroles sans égard au sens. Les *tizrrarin* (pluriel de *tazrrart*), qui peuvent s'adapter à toutes sortes de situations, se succèdent entre différents groupes au cours d'un événement et se superposent parfois aux chants d'autres groupes (dans l'*ahwash* par exemple). À chaque fois, le chœur doit anticiper sur la fin de la phrase littéraire chantée et improvisée par le soliste. En privant les textes de leurs performances, c'est donc aussi le sens des dénominations qui en viennent à nous échapper : comment expliquer la pertinence, par exemple du terme *amhllf*, à partir du seul texte ?

Confrontées aux pratiques, les dénominations relèvent en fait avant tout de *procédés*. Cela a des conséquences pour la comparaison des genres poétiques et pour tout aperçu général envisageable sur le sujet : s'agissant de comparaisons régionales, voire plus étendues (Maghreb, monde arabo-musulman), il convient d'appréhender des productions musicales et poétiques non pas en fonction de leurs similarités mais à partir de leurs fonctionnements, d'étudier leurs processus selon des critères véritablement ancrés dans les traditions orales auxquelles elles appartiennent. Cette approche incitera à considérer comme appartenant à une même catégorie des « genres » partageant une dénomination commune ou proche, dans la mesure où ils se réfèrent à des procédés pertinents similaires, alors que le caractère dissemblable de leurs productions n'y inviterait pas *a priori* (exemples : *urar* dans le Haut Atlas et en Kabylie ; *tamssust* dans l'Anti Atlas et *assus* dans le Haut Atlas ; *irizi* dans l'Anti Atlas et *turzint* en Kabylie).

Conclusion

Ayant insisté sur les éléments structurants des textes en performance, il reste un grand champ de recherche à explorer : celui des effets des performances sur la perception, l'apprentissage et la mémorisation de tels fonctionnements. En les saisissant, cela permettrait de mieux comprendre les conséquences du passage de l'oral à l'écrit.

En effet, tous ces éléments contribuent à faire de la poésie une expérience propice à l'acquisition de certaines compétences. Ainsi, les paroles improvisées du poète sont retenues par des auditeurs longtemps après, malgré une seule écoute ; par quels moyens ? Comment ne pas voir, dans la répétition constante, inhérente à l'antiphonie (omniprésente au Magreb), de longues mélodies et de paroles sans cesse renouvelées et réinventées, une pratique propice à la mémorisation ? Comment aussi ne pas s'interroger sur les modalités de transmission de connaissances multiples offertes aux femmes lors des mariages auxquels elles participent de manière récurrente, modalités qui doivent être décryptées à partir de l'ensemble des composantes mises en œuvre ?

Il importe que les éléments pertinents pour la compréhension des textes ainsi que leurs modalités de transmission (ce qui va de pair avec les effets de celle-ci sur la formation des auditeurs) soient connus, afin de ne pas s'en dessaisir trop hâtivement. Dans la perspective de l'enseignement ou tout simplement des changements auxquels on assiste avec la scolarisation, il ne faudrait pas que la poésie berbère perde sa spécificité pour se conformer aux règles de la seule

littérature écrite. Le fait que la structuration de la poésie de tradition orale obéisse à des principes musicaux implicites dont les poètes-chanteurs, comme les musiciens et autres locuteurs spécialistes, n'ont pas conscience, ne doit pas conduire à sous-estimer le rôle de la musique. En effet, comme on le constate partout (y compris dans la pratique du langage), il n'est nullement nécessaire aux auteurs d'avoir une conscience des règles théoriques sous-jacentes à la magnificence des créations poétiques et musicales et à leur l'interprétation.

Références bibliographiques

Bounfour, A. (2009), « Genres et statut des textes », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 11-24.

Brailoiu, C. (1954), « Le vers populaire roumain chanté », *Revue d'Etudes Roumaines* II : 7-74 [Republié in C. Brailoiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff reprint, 1973, p. 196-264].

Brandily, M. (1976), « Un Chant du Tibesti (Tchad) », *Journal des Africanistes*, Tome 46 (1-2), p. 127-192.

Brandily, M. (1982), « Songs to Birds among the Teda of Chad », *Ethnomusicology*, vol. XXVI (3), p. 371-390.

Galand-Pernet, P. (1998), *Littératures berbères des voix, des lettres*, Paris, Presses Universitaires de France.

Hamri, B. (2009), « Genres poétiques amazighs : formes et procédés d'exécution », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 35-49.

Jouad, H. (1995), *Le Calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris-Louvain, Peeters.

Les types poétiques amazighes traditionnels, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat.

Kich, A. (2009), « La typologie poétique amazighe entre texte et chant », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 51-62.

Mouhsine, K. (2009), « Pour une approche des genres », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 25-34.

Peyron, M. (2009), « Les genres izli et tamawayt dans la poésie amazighe du Maroc », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 75-86.

Rovsing Olsen, M. (1984), *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle effectuée sous la direction de Gilbert Rouget, Nanterre, Université Paris X.

Rovsing Olsen, M. (1996), « Modalités d'organisation du chant berbère : paroles et musique », *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 6 (1), p. 88-108.

Rovsing Olsen, M. (2009), « Approche ethnomusicologique de la poésie chantée berbère : quelques éléments de réflexion », in A. Kich (éd), *Les types poétiques amazighes traditionnels*, Actes du Séminaire organisé par le CEAELPA les 30 septembre et 01 octobre 2005 à Rabat, Rabat, Publication de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, p. 63-73.