



Institut Royal de la Culture Amazighe

# ⵓⵓⵎⵉⵏⵓⵙ Asinag

*Dossier*

*Patrimoine culturel matériel :  
les arts décoratifs*

Coordonné par Mustapha JLOK

Revue de l'IRCAM - Numéro 6



# ⵝⵓⵎⵓⵔⵉⵏⵓⵙ - *Asinag*

Revue de l'Institut Royal de la Culture Amazighe  
Numéro 6 – 2011

*Asinag-Asinag* est une revue scientifique et culturelle marocaine dédiée à l'amazighe avec ses composantes linguistique et civilisationnelle. Elle est plurilingue et multidisciplinaire et comprend des dossiers thématiques, des articles, des entretiens, des comptes rendus, des résumés de thèses, des créations littéraires et des chroniques bibliographiques. La revue *Asinag-Asinag* est dotée d'un comité scientifique et est ouverte à la communauté scientifique nationale et internationale.

© IRCAM  
Dépôt légal : 2008 MO 0062  
Imprimerie El Maârif Al Jadida - Rabat

# Sommaire

Présentation .....	7
<b>Dossier : Patrimoine culturel matériel : les arts décoratifs</b>	
<b>Ahmed Skounti</b>	
Les portes en bois de l'Atlas et des oasis.	
Objet utilitaire, objet de musée, objet d'art ? .....	13
<b>Abdallah Fili</b>	
La céramique de tradition amazighe .....	21
<b>Rachid Arharbi</b>	
Les décors et arts figuratifs sur les céramiques peintes maurétaniennes de Banasa et de Kouass .....	31
<b>Elkhatir Aboulkacem</b>	
La poterie masculine en milieu amazighe .....	43
<b>Bidaouia Belkamel et Zahra Qninba</b>	
Les mosaïstes et la décoration des thermes en Tingitane.....	59
<b>Mustapha Nami</b>	
La recherche archéologique au Maroc : quelques découvertes préhistoriques récentes.....	67
<b>Mohamed Saadouni</b>	
La collection d'objets amazighes au Tropenmuseum. Histoire et présentation .....	73
<b>Entretien avec Ali Amahan</b>	
Réalisé par Mustapha Jlok .....	87
<b>Varia</b>	
<b>Berkai Abdelaziz</b>	
Les spécificités morphosyntaxiques du parler kabyle d'Aokas .....	95
<b>Rdouan Faizi</b>	
Stress Systems in Amazigh: A Comparative Study .....	115

## **Mohamed Yeou**

A propos de quelques toponymes à Figuig et sa région ..... 129

## **Hassina Kherdouci**

La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s) ..... 149

## **Comptes rendus**

Hammou Belghazi : Léopold Justinard. Quarante ans d'études

berbères de Rachid Agrour..... 171

**Résumés de thèses**..... 179

## **Textes**

**srpan lmuÄäafa - Srhane El Mostafa**

Afus war iÄuÄan ..... 185

**mupammd ÄulÄana - Mohamed Sultana**

nnkur ..... 187

**lpasan butsoïd - El Hassan Boutssaid**

pÄäiä ..... 189

**Erratum** ..... 191

## Présentation

La revue *Asinag* dédie le dossier thématique de son sixième numéro au patrimoine culturel amazighe dans sa dimension mobilière. Outre l'essai sur une typologie des arts et de l'artisanat traditionnels et la contribution à la production du savoir sur la culture amazighe et sa mise en valeur, le dossier vise la réflexion sur le devenir de cette culture dans un contexte de plus en plus marqué par la confrontation symbolique, les revendications identitaires, les assimilations culturelles et le phénomène de la globalisation.

Le patrimoine culturel mobilier amazighe est si riche qu'il est difficile d'en cerner toutes les composantes, les dimensions, les formes et les facettes. Aussi le chercheur est-il souvent amené à se limiter aux aspects jugés « importants », « majeurs ». Une telle démarche n'est pas sans risque. Opérer une sélection à l'intérieur de ce patrimoine mobilier pour distinguer le « majeur » du « mineur », c'est vouloir établir au sein d'une même culture une hiérarchie fallacieuse en matière d'art tant au niveau éthique que méthodologique, tant elle ferait écho au paradigme révolu de l'évolutionnisme conçu sur la distinction (séparation) du *civilisé* (supérieur) et du *barbare* (inférieur).

Georges Marçais n'a pas échappé à la tendance de son époque quand il a essayé de définir l'art des « Berbères ». Dans son article : « L'Art des Berbères », paru en 1956 dans *Les conférences visites du musée Stéphane Gsell 1954-1955*, il écrivait : « pour définir l'Art Berbère et essayer de dégager sa personnalité, il convient d'abord de le distinguer des arts qui, ayant coexisté avec lui, ayant fleuri sur la même terre, lui sont demeurés étrangers ou ne l'ont influencé que partiellement et sporadiquement » (p. 3). Pour Marçais, l'art amazighe ne peut prétendre au même statut d'art raffiné des « maîtres », selon son expression, de l'Antiquité et puis de l'Islam. Il ajoute : « très antérieur à l'Islam, il a traversé apparemment immuable les onze siècles qui se sont écoulés depuis la conquête musulmane et a survécu au déclin de l'art que les conquérants ou leurs successeurs avaient propagé. Il ne semble avoir connu ni renouvellement, ni évolution » (*Ibid.*).

Partie intégrante du patrimoine culturel marocain, les arts amazighes participent de la catégorie d'arts des industries culturelles qui intègre à la fois les arts appliqués et ceux se référant à une industrie. Ces arts appliqués ont la particularité de recourir à trois constantes : l'une intellectuelle (savoir ancestral), les deux autres physiques (matière première et outil). Ces constantes étant réunies pour assurer, d'une part, une continuité entre le passé et le présent et, d'autre part, la transmission inter- et intragénérationnelle des connaissances acquises, l'objet prend une dimension patrimoniale indéniable.

Les objets (ou les œuvres) réalisés peuvent être soit décoratifs, soit utilitaires, avec parfois primauté de l'un des deux aspects sur l'autre. Une fois la dimension fonctionnelle perdue, ils deviennent des artefacts artisanaux attractifs par leurs aspects décoratifs, esthétiques et stylistiques.

Les produits font l'objet d'un soin esthétique minutieux sur divers plans, entre autres : la matière première, la forme, les motifs, les couleurs et les symboles. Les objets d'art

ont l'avantage de s'offrir au regard, de produire des sensations d'admiration, rarement de dédain, par leur mise en scène ou par leur emplacement original.

Des travaux sur les objets mobiliers marocains servent encore de référence dans le champ des écrits sur les productions culturelles amazighes. Cependant, ces productions sont parfois assimilées à un art « primitif » (ou à la limite de celui-ci) et, parfois, à un art « naïf » produit par des populations « à la marge de l'histoire et de la civilisation ». Les Amazighes *n'auraient pas réussi* à créer un art aussi « imposant » et aussi « raffiné » que celui de leurs voisins méditerranéens. Ainsi, des déterminations idéologiques ont lourdement pesé sur la production du savoir sur la culture amazighe, principalement sur la culture matérielle.

Voulant rompre avec l'héritage précolonial et colonial, une tendance récente – essentiellement anthropologique – essaye de repenser les valeurs dont les communautés amazighes sont porteuses en optant pour une approche synthétique qui corrige ou écarte l'image d'une société traditionnelle folklorisée. Elle considère la culture amazighe comme une culture africaine et méditerranéenne vivante et dynamique qui obéit, elle aussi, aux effets de la permanence, de la recomposition et de la réinvention en parallèle avec les aspects de l'originalité et de la diversité.

Toutefois, de larges champs d'investigation dans le domaine des productions artistiques matérielles (art et artisanat) sont encore inexplorés ou le sont sommairement à des fins autres que scientifiques. C'est pourquoi les questions sur le devenir de la culture matérielle amazighe ainsi que sa place dans la politique culturelle de l'Etat sont toujours d'actualité.

Le dossier thématique du présent numéro comprend neuf articles dont deux en arabe et sept en français.

Dans une étude sur l'art de l'Antiquité et la mythologie en Afrique du Nord, Khadija Quimch traite de la mythologie comme source intarissable d'inspiration pour les arts, notamment pour la sculpture et la mosaïque. Chose, jusque-là évidente, sauf que l'étude remet en question les idées préconçues sur l'influence de la mythologie gréco-romaine sur ces arts. Loin de nier cette influence, l'auteur revalorise l'apport des mythes amazighes et leur contribution à la constitution des arts dans l'Antiquité nord-africaine.

La production féminine est traitée dans l'article de Sabah Allach. Bien connue, la poterie du Rif, exclusivement féminine, souffre d'une transmission générationnelle discontinue et d'un manque de valorisation culturelle passant par la patrimonialisation du savoir-faire qui en est créateur. Ce savoir-faire risque de tomber en désuétude ou de séjurer dans des musées comme artefacts d'une culture productive spécifique d'une région et d'un genre.

La production potière est également masculine. El Khatir Aboukacem tente de tracer le processus de constitution des savoirs sur les productions culturelles en général, et sur la poterie en particulier. Processus duquel se dégagent les spécificités, la question des origines, les fonctionnalités et les postulats sur la poterie modelée amazighe et rurale, et sur la poterie masculine et citadine.

La recherche archéologique est présente dans ce dossier par quatre articles dont trois concernent l'Antiquité et le quatrième la Préhistoire.



S'il y a une époque qui a connu des trouvailles et de nouvelles données, ce serait la Préhistoire, et précisément, la Protohistoire. Mustapha Nami apporte dans une note ses remarques sur la recherche archéologique en général et contribue à l'éclaircissement de certaines zones d'ombre quant aux origines de l'homme au Maroc ainsi que les industries et créations s'y rattachant.

Rachid Arharbi dresse un tableau illustratif de l'industrie potière dans les sites antiques du Maroc grâce aux découvertes des fouilles archéologiques anciennes et récentes. Les dernières découvertes revalorisent l'apport de potiers *maurétaniens*, donc amazighes, dans le vaste champ des productions culturelles dans le bassin méditerranéen.

Pour sa part, Abdallah Fili, dans sa recherche menée sous forme de réflexions, se penche sur la poterie amazighe du point de vue archéologique en considérant une période allant de la Préhistoire au Moyen-Âge. Il signale également les difficultés qui caractérisent la production potière, la diversité des formes et les attributions des objets. En parallèle, la persistance de certains signes et formes à travers l'histoire, malgré les changements qu'a connus l'Afrique du Nord à différentes périodes, témoigne de la force productive des populations amazighes, diversifiées certes, mais partageant un environnement similaire et des modes de vie complémentaires.

La mosaïque, art associé à l'Antiquité gréco-romaine, est présente dans ce dossier. Dans un article collectif, Bidaouia Belkamel et Zahra Qninba puisent dans le répertoire des mosaïques des grands sites du Maroc pour broser un tableau des artisans-artistes qui, dans la plupart des écrits, sont relégués au second plan, l'œuvre primait sur l'artiste.

La muséologie et la présentation des collections d'objets amazighes dans les musées sont traitées par Mohamed Saadouni. Le *Tropenmuseum* d'Amsterdam est le cas choisi par l'auteur pour retracer le parcours des collections amazighes, leurs origines et les motivations conditionnant leur présentation.

L'article d'Ahmed Skounti traite des portes de maisons et greniers du sud marocain. Il montre la fonctionnalité de ces productions ainsi que leur valeur esthétique et symbolique. Leur patrimonialisation a été un fait ancien et, actuellement, elles sont présentes dans un grand nombre de musées à travers le monde.

Le dossier est conclu par un entretien avec Ali Amahan, anthropologue et ancien responsable des musées au Maroc. Le chercheur y aborde la question des définitions du patrimoine mobilier en général. Il y signale la difficulté de définir les arts décoratifs, vu la signification réductrice de l'appellation pour les arts amazighes. Ces derniers ne servent pas seulement d'agrément, ils sont avant tout utilitaires. Le parcours historique, les représentations et la place de la composante amazighe dans les politiques culturelles sont soulevés également dans cet entretien sans oublier les perspectives de valorisation des arts amazighes.

Dans la rubrique *Varia*, cinq contributions ont enrichi le numéro. La première d'Abdelaziz Berkai est une étude linguistique des spécificités morphosyntaxiques d'un parler de la Kabylie maritime, celui d'Aokas. L'auteur y a analysé les particularités morphosyntaxiques liées au verbe et aux déictiques.

Dans son étude en anglais intitulée *Stress Systems in Amazigh: A Comparative Study*, Rdouan Faïzi se penche sur l'étude comparative de l'accent en amazighe. Il y démontre

que l'assignation de celui-ci est tributaire de la composition interne de la syllabe. Il précise notamment que les syllabes initiales et finales sont plus marquées par l'accent que les médianes.

Dans le domaine de la toponymie, Mohamed Yeou présente une étude des toponymes de Figuig. Il s'agit des noms de localités, monts, terrains agricoles, villages, oueds, etc. Un travail qui puise dans le parler local et les significations symboliques attribuées aux toponymes. Une comparaison interdialectale des formes et des sens des toponymes est menée de façon systématique dans l'article.

Entre mythe et histoire, Larbi Aggoun traite du personnage historique de la Kahina en le plaçant dans son cadre historique et en l'extrayant de la vision du vainqueur.

Dans la rubrique Comptes rendus, sont fournies deux lectures critiques d'ouvrages. Le premier compte rendu est dû à Hammou Belghazi sur l'ouvrage de Rachid Agrour, *Léopold Justinard. Quarante ans d'études berbères*. Le second est élaboré par Elouafi Nouhi sur l'ouvrage de Elhoussaïn Ousgane : *l'Etat et la société à l'époque des Almohades* (الدولة والمجتمع في العصر الموحدى) (1125-1270 J.-C.).

La rubrique *Résumés de thèses*, dont l'objectif est de faire connaître des travaux académiques récents relatifs à la langue et la culture amazighes, contient quatre résumés de thèses soutenues pour l'obtention du Doctorat. Il s'agit des travaux respectifs de Mbarek Aït Addi (2003), *La conquête d'Ahmed AL Mansour Eddahbi au bilad assoudan : une nouvelle approche* (en arabe), Université Mohamed V, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Rabat, de Wanaïm Mbark, (2008), *Goumiers, Spahis et Tirailleurs marocains de l'Armée française. Engagement, parcours et oubli (1908-2006)*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, de Rachid Agrour, (2009), *Le mouvement hibiste et les tribus berbères de l'Anti-Atlas. Une histoire de la périphérie (sud-ouest marocain) face au pouvoir central (1910-1934)*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, de Kamal Ouqqa (2009), *Valence du verbe et critères de confection d'un dictionnaire bilingue : le cas d'un dictionnaire bilingue arabe-amazighe* (en arabe), Université Moulay Smaïl, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Meknès, de Bouchra El Barkani (2010), *Le choix de la graphie tifinaghe pour enseigner-apprendre l'amazighe au Maroc : conditions, représentations et pratiques*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

L'espace dédié aux productions en amazighe livre trois poèmes, dus à El Mostafa Srhane (ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ), Mohamed Sultana (ⵎⵓⵎⴰⵎⴰⵎ ⵎⵓⵎⴰⵎⴰⵎ) et El Hassan Boutssaïd (ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ ⵎⵓⵙⵜⴰⴳⴰ).

La Direction et le Comité de rédaction de la Revue tiennent à exprimer leurs vifs remerciements à toutes les personnes ayant apporté leur contribution à la réalisation du présent numéro : M. Alahyane, S. Allach, A. Amahan, Kh. Ansar, R. Arharbi, M. Asmhri, F. Azaroual, B. Belkamel, N. Benbrahim, Y. Bokbot, A. Bouhjar, F. Boukhris, M. Chtatou, El. El Moujahid, M. Ettahiri, M. Fili, M. Kbir Alaoui, F. Lahbib, A. Lakhdimi, J. Onrubia-Pintado, Z. Qninba, A. Salih et A. Skounti.

*Asinag-Asinag*

# Dossier

Patrimoine culturel matériel : les arts décoratifs



## **Les portes en bois de l'Atlas et des oasis. Objet utilitaire, objet de musée, objet d'art ?**

Ahmed Skounti

Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine

تنتهي أبواب المنازل والمخازن الجماعية بأطلس وواحات المغرب على جانب من معارف ومهارات المجموعات البشرية التي أنتجتها. فبالإضافة إلى وظيفتها الأولى، لقيت من قبل صانعيها المعلمين اهتماما ينم عن حس فني لا غبار عليه. كما أن وظيفتها الوقائية من عين الحاسد والحمولة الرمزية للعناية كثيرا ما تم الإنتباه إليها. ومنذ بداية القرن العشرين، اعتُبرت هذه الأبواب تراثا، فسعت المتاحف وتجار الممتلكات الثقافية إلى اقتنائها. غير أن حضور بعض منها في المتاحف أبعد ما يكون عن تمثيلية غناها و تنوعها، كما أن صيانة المهارات التي صنعتها تعتبر اليوم من باب المحال.

Les portes en bois occupent une place particulière dans l'architecture de l'Atlas et des oasis du Maroc. Elles ont intrigué nombre d'observateurs et de chercheurs comme elles ont attiré les collectionneurs et les muséologues. Leurs formes et leurs décors n'ont pas laissé insensibles les amateurs d'art. Le processus de leur patrimonialisation, c'est-à-dire de leur acquisition de la qualité de bien patrimonial digne d'être sauvegardé (Skounti 2010), est à la fois complexe et passionnant. D'élément architectural, elles sont en effet devenues des objets convoités pour devenir aussi bien des objets de musée que des objets d'art. Dans le texte succinct qui suit, il s'agira de les examiner sous le double angle utilitaire et esthétique.

### **Un élément architectural**

La porte, *imi*, *tiflut* ou *taggurt* en amazighe, *bab* en darija, élément principal de l'architecture du Sud marocain, présente des caractéristiques techniques et socioculturelles d'une grande originalité. Qu'il s'agisse des portes des villages fortifiés, de celles des maisons privées ou encore de celles des greniers collectifs, de par leur forme, leur disposition, leur composition décorative et leurs éléments constitutifs, elles témoignent très souvent d'une bonne maîtrise de cet art délicat qu'est la menuiserie. D'aspect sobre ou élaboré, en passant par d'innombrables degrés de perfection, elles reflètent tantôt un caractère purement fonctionnel, tantôt un souci esthétique et symbolique indéniables. Les changements qui ont affecté l'architecture du Sud ont eu des répercussions sur la porte : d'élément architectural,

elle est devenue, du moins pour certains types, un objet de musée et une oeuvre d'art.

Les espèces de bois les plus communément utilisées pour leur fabrication sont le noyer, le thuya, l'amandier, le tamaris, l'olivier, le peuplier et le palmier. Le menuisier en tire des planches de nombre et d'épaisseur variables mais souvent massives et dont la hauteur et la largeur dépendent des dimensions de l'entrée à laquelle la porte est destinée. Ces planches sont assemblées verticalement les unes aux autres et enserrées par un cadre en bois formant le vantail auquel sont clouées à égale distance une ou plusieurs traverses horizontales. Certaines grandes portes massives offrent une ouverture découpée dans leurs planches. En montagne, cette ouverture, au lieu « d'être en bas et à gauche, comme dans les villes, est au centre et suffisamment haute pour arrêter les animaux et permettre le passage facile quand la neige est amoncelée au dehors » (Paris, 1925 : 37).

Le battant unique est entouré de quatre pièces de bois équarries comme chez les Ammeln de l'Anti-Atlas où la pièce inférieure en bois d'olivier forme le seuil, *imriri*, les montants latéraux, *iyil*, pl. *iyalln*, sont en bois quelconque, tandis que la poutre supérieure forme le linteau (Adam, 1950 : 290). Les vantaux tournent sur des gonds encastrés dans un montant immobile. En pays Seksawa, dans le Haut-Atlas de Marrakech, J. Berque décrit, cependant, un type qu'il qualifie d'homérique et dont l'axe se trouve lui-même mobile sur des crapaudines (1978(1955) : 31). Plus particulières sont les petites portes des magasins de sel dans les villages qui en produisent comme à Imarighen dans le Haut-Atlas occidental. Elles sont fabriquées à partir d'une seule pièce de bois plus longue que large (Toufiq, 2009). Sa hauteur est tellement modeste (quelques dizaines de centimètres) qu'il faut s'accroupir fortement pour la franchir.

La serrure traditionnelle est en bois. Elle se compose d'un crampon fixé au vantail à l'aide de clous et dans lequel joue un long verrou de 20 à 30 cm (Laoust, 1983(1920) : 15). Glissé horizontalement à l'intérieur du crampon, le verrou se trouve bloqué par des chevilles mobiles que la clé, règle de bois munie de dents fixes, soulève pour libérer le bras et le ramener à l'arrière (*ibid.* : 16). En règle générale, la serrure se trouve à l'intérieur. Un trou aménagé sur le côté de l'un des montants verticaux permet d'introduire la main pour l'ouvrir du dehors. Dans certaines régions du Sud-Est, la serrure est fixée sur la face externe de la porte, et le soir venu, une solide perche permet de la bloquer de l'intérieur. Dans ce cas, une serrure récente en fer a remplacé la perche et un trou est creusé dans le cadre pour que le verrou s'y glisse.

Le vantail est généralement muni d'un heurtoir en fer, simple anneau ou grosse caboche hémisphérique portant un anneau plus large selon la facture de la porte, ses dimensions et le statut social du propriétaire. L'encadrement de la porte est également très variable, notamment les portes principales des villages fortifiés.

Le vantail de la porte constitue le support privilégié des décors. La technique de l'application de pièces de bois définit des registres, généralement, au nombre de

trois, délimités par des traverses horizontales. Les motifs, réservés le plus souvent aux registres supérieurs, sont géométriques et comprennent des arcs avec colonnettes, des formes bi-ou trilobées verticales ou horizontales, des dentelures triangulaires ou carrées, des demi-lunes, des queues d'arondes, des entrelacs, etc. Tous donnent à voir d'innombrables variations sur le plein et le vide que l'on retrouve également dans le décor de brique des kasbahs. Ces décors sont parfois rehaussés de gros clous à tête ronde qui ornent les traverses et donnent lieu à des formes en croix ou en cercle. D'autres éléments peuvent contribuer au décor des portes tels les quatre heurtoirs disposés autour d'un cinquième plus grand ornant l'angle supérieur droit d'une porte de la collection du Centre de restauration et de réhabilitation de l'architecture des zones atlasiques et subatlasiques (CERKAS) de Ouarzazate.

La technique de la gravure à la pointe de fer utilise la surface du vantail lui-même pour figurer des motifs géométriques aux formes semblables aux précédentes. D'autres formes apparaissent ici, notamment la représentation stylisée des fibules triangulaires des bijoux d'argent évoquant celles décrites en Kabylie (Maunier, 1926 : 58), des rosaces à six branches tracées au compas, des carrés, des triangles surmontés de cercles incomplets où d'aucuns ont voulu déceler « des images sexuelles » (Paris, 1925 : 28).

Certaines portes se suffisent de peintures qui représentent là aussi des formes géométriques semblables à celles produites par la gravure. La peinture est souvent associée aux dessins obtenus par incision. Les couleurs les plus utilisées sont le rouge, le vert et le bleu.

Qu'elle soit d'aspect dépouillé ou richement orné, la porte revêt, partout, une importance culturelle et symbolique que les descriptions ethnographiques n'ont pas manqué de souligner.

Un sacrifice d'inauguration a presque toujours lieu à la fin des travaux, annoncée par la pose de la porte d'entrée. L'animal, ovin, caprin ou volaille, est sacrifié au seuil de la maison et de son sang on asperge le linteau (Laoust, *op. cit.* : 26). La pratique est partout répandue, chez les Ayt Merghad (Skounti, 1995), comme partout dans le Haut-Atlas oriental et le Sud-Est (Aït El Fkih, 2001 : 53). Là, il est instructif de relever trois dénominations distinctes de l'entrée : *imi* (bouche) pour l'ouverture dans le mur ; *iflu*, féminin *tiflut* pour la porte proprement dite ; *letebt* pour le seuil. Celui-ci recèle une valeur métaphysique puisqu'il peut être bénéfique (femme féconde, nombreuse progéniture, abondance...) ou maléfique (femme stérile, misère, maladie...) (Aït El Fkih, *ibid.*). Il est, en outre, particulièrement sacrilège de franchir le seuil de la demeure de quelqu'un avec l'intention de lui nuire : l'acte est assimilé à un viol, au propre comme au figuré.

C'est au seuil de la porte également que, en pays Ntifa, la mère du fiancé vient accueillir la mariée et son cortège (Laoust, 1993 : 124). Chez les Aït Ouazouguit, dans la région de Ouarzazate, « quand on a posé les portes, les femmes viennent répandre de la bouillie dans toute la maison... moulent de la farine et disent : "c'est

le jour où nous voulons habiter la maison” » (Amard, 1997 : 95). A ces coutumes d’aspect antique, s’ajoute la lecture de versets du Coran pour « islamiser » la bénédiction de la nouvelle demeure.

Des objets aux vertus prophylactiques, notamment contre le mauvais œil, sont accrochés au vantail de la porte. Le plus commun est un fer à cheval cloué au linteau (Laoust, 1983(1920) : 14). On suspend également des amulettes, une main de Fatma, etc. Les décors gravés et peints sont eux-mêmes porteurs de significations que seule pourrait rendre intelligibles une étude d’ensemble qui reste à faire.

## **Un objet convoité**

Depuis le début du XXe siècle, avec l’instauration du Protectorat franco-espagnol au Maroc, l’intérêt pour le pays n’allait épargner aucun aspect pour peu qu’il permette d’en comprendre la culture. La porte n’a pas échappé à cet engouement qui n’était pas que scientifique. Son statut allait progressivement changer du moment qu’elle n’était plus perçue uniquement comme un élément d’architecture, mais aussi comme un objet utilitaire. Le musée allait jouer un rôle déterminant dans ce processus qui a largement débordé le cadre colonial pour participer du changement beaucoup plus global des structures traditionnelles du Maroc contemporain.

Ainsi, parmi les premières collections de musée, la porte figurait déjà en bonne place. Le musée Dar Si Saïd à Marrakech en recèle quelques spécimens représentatifs. Des portes de greniers collectifs, notamment, y sont exposées dans le vestibule d’entrée. Ce sont les premiers objets qui sont donnés à voir au visiteur comme pour signifier la fonction première des portes (c’est par là qu’on entre dans une maison ou dans une pièce) et pour souligner leur importance au sein des autres collections du musée.

Mais, par un curieux retournement, l’institution muséale allait contribuer, à ses dépens, à la naissance d’un trafic de biens culturels qu’elle renie et même dénonce aujourd’hui. L’attrait des collectionneurs pour « l’art berbère » cher à nos « bazaristes » a très tôt fait hisser les portes des greniers collectifs et des modestes demeures de l’Atlas et du Sud au rang d’objet prisé et recherché. N’a-t-on pas entendu évoquer ces histoires de collectionneurs peu scrupuleux proposant aux villageois une porte en fer dont ils vantent la solidité et la fonctionnalité en contre partie de cette vieille pièce en bois séculaire et peu sûre ? Quant aux greniers, survivances architecturales d’une économie communautaire, abandonnés et délabrés, leurs chambrettes ont été injustement dépouillées de leurs portes, parfois d’autres trésors encore. La rareté de pièces authentiques s’est vite fait sentir au regard de cette « ruée vers la porte ». A Marrakech, les marchands s’ingénient à fabriquer du faux, de l’ancien, et à imaginer moult recettes pour dissimuler défauts et autres imperfections. Tout se passe comme s’ils essaient de répondre à l’exigence de collectionneurs impénitents qui, pour distinguer le vrai du faux,



Les portes en bois de l'Atlas et des oasis. Objet utilitaire, objet de musée, objet d'art ?

appliquent la règle des quatre A édictée pour l'Afrique : « Un objet authentique est un objet fait par un Africain pour un Africain et servant à un usage spécifiquement africain dans un contexte anté-colonisation » (Bonnain, 2001).

Les habitants eux-mêmes, portés sur une certaine idée du progrès renforcée par l'idéologie officielle de l'après indépendance, ont vite sacrifié cet héritage en utilisant des portes en fer (Naji, 2003). Mais celles-ci ont été coulées dans les canons esthétiques propres à la culture locale ; qu'il s'agisse des formes appliquées en fer forgé où prédomine le losange et les motifs du fer forgé des fenêtres, ou des décors à la peinture chimique, aux couleurs souvent vives. On ne manquera pas de s'intéresser, un jour, à ces portes par l'étude et l'acquisition pour figurer dans les collections de nos musées, tant elles témoigneront d'une période charnière de notre histoire.

Quant aux anciennes portes, elles ont acquis de nouvelles fonctions : accrochées aux murs des salons tel un tableau de peinture ou munies de pieds et faisant office de table. Dans le premier cas, prime leur valeur esthétique, dans le second, on leur invente une fonction à laquelle le menuisier de l'Atlas et des oasis n'aurait jamais songé ! Mais, dans les deux cas, une certaine idée de l'art, voire de la mémoire, n'est pas absente. Si dans le marché de l'art, ces nouvelles fonctions servent d'argument de vente, dans le musée, la valeur patrimoniale justifie l'acquisition. Cependant, comme pour beaucoup de biens du patrimoine mobilier, la circulation s'effectue en dehors des circuits contrôlés. Les portes participent ainsi à ce qu'il convient d'appeler une « hémorragie patrimoniale » (Skounti, 2004) qui laissera des lacunes béantes dans toute politique muséale future d'acquisition, aussi audacieuse soit-elle.

Les portes en bois de l'Atlas et des oasis font désormais partie du patrimoine culturel mobilier du Maroc. L'interruption de l'acquisition par les musées de spécimen représentatifs de cet objet pendant plusieurs décennies a laissé place à d'autres pratiques de circulation à l'image de nombre de biens culturels. D'objet utilitaire, la porte est devenue un objet aux dimensions esthétiques et artistiques indéniables. Elle témoigne d'un savoir-faire qui disparaît sous nos yeux et qui mérite, à coup sûr, d'être sauvegardé et transmis.



*Fig.1 : Porte en bois du grenier de Zaouit Ahnsal. (CERKAS/Berjali).*

Les portes en bois de l'Atlas et des oasis. Objet utilitaire, objet de musée, objet d'art ?

## Bibliographie

Adam, A. (1950), La maison et le village dans quelques tribus de l'Anti-Atlas, *Hespéris*, n° 37, p. 289-362.

Aït El Fkih, L. (2001), *Imilchil. Jadaliyatu l-Inghilâqi wa l-Infîtâh* (Imilchil. Dialectique de la fermeture et de l'ouverture), Rabat, Editions du Centre Tarik Ibn Ziyad pour les études et les recherches.

Amard, P. (1997), *Textes berbères des Aït Ouaouzguite*, Aix-en-Provence, Edisud.

Berque, J. (1978), *Structures sociales du Haut-Atlas*, Paris, PUF, (1955).

Bonnain, R. (2001), *L'empire des masques. Les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Stock.

Jacques-Meunié, Dj. (1951), *Greniers-citadelles au Maroc*, 2 tomes, Paris, Arts et Métiers Graphiques.

Jacques-Meunié, Dj. (1962), *Architectures et habitats du Dadès, Maroc présaharien*, Paris, Klincksieck.

Laoust, E. (1983), *Mots et choses berbères*, Rabat, Société marocaine d'édition, (1920).

Maunier, R. (1926), *La construction collective de la maison en Kabylie*, Paris, Institut d'ethnologie.

Naji, S. (2003), *Portes du Sud marocain*, Aix-en-Provence, Edisud.

Paris, A. (1925), *Documents d'architecture berbère*, Paris, Larose.

Skounti, A. (1995), *Le Sang et le Sol. Les implications socioculturelles de la sédentarisation. Cas des nomades Ayt Merghad (Maroc)*, Thèse de Doctorat N.R., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Skounti, A. (2004), « Le miroir brisé. Essai sur le patrimoine culturel marocain », *Prologue, Revue Maghrébine du Livre*, Casablanca, n° 29-30, p. 37-46.

Skounti, A. (2010), « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines », *Hespéris-Tamuda*, vol. XLV, Rabat, p. 19-34.

Terrasse, H. (1938), *Kasbas berbères de l'Atlas et des oasis. Les grandes architectures du sud marocain*, Paris : Horizons de France.

قيفوتلا ، دمحا 2009 ، دلاو امو دلو. تلووطف ي ف حفسلا ، زكرملا ي فافتلا بير علا ، الدار البيضاء.



## La céramique de tradition amazighe

Abdallah Fili

Faculté des Lettres, El-Jadida

يُطرح هذا المقال موضوع الخزف الأمازيغي بالمغرب في بعده الأركيولوجي منذ فترات ما قبل التاريخ إلى نهاية الفترة الوسيطية. إن هذا الخزف صناعة نسائية بالدرجة الأولى. فالأمر كذلك بمنطقة الريف بالمغرب، ومنطقة القبائل بالجزائر، وكذلك بالجنوب التونسي. وقد تغيرت هذه الخاصية بالأطلس الكبير والصغير بالمغرب نظراً للتطورات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفت المنطقة، وانفتاحها أكثر على التأثيرات الخارجية.

تتسم المنتجات الخزفية الأمازيغية بتنوعها وصعوبة تحديدها بالدقة الكافية. إلا أنها تتميز بسمات فنية خاصة، صمدت أمام رياح التغيير المختلفة منذ فترات ما قبل التاريخ إلى الفترات المتأخرة من تاريخ المغرب. ونجد نفس هذه الخصائص الفنية مجسدة على أوعية أخرى كالمعادن والحلي والزربية والأوشام... وتحيل كلها على عنصر بشري متنوع تجمع بينه عناصر المجال ونمط العيش وآمال والألم واحدة.

### 1. Un problème de définition

Une seule catégorie de la « céramique amazighe » est évoquée ici. Il s'agit des céramiques modelées à la main ou à l'aide d'une tournette et fabriquées en milieu rural. Mais la définition demeure tout de même imprécise car la technique de modelage et la ruralité ne sont pas les spécificités exclusives de la céramique amazighe, notamment aux époques préislamique et islamique. Les ethnologues de l'époque coloniale n'ont jamais intégré au sein de la céramique amazighe les productions almoravides, almohades ou mérinides bien que la certitude de leur origine amazighe ne fasse pas de doute<sup>1</sup>.

Si l'expression « céramique berbère » est utilisée par les préhistoriens pour évoquer la céramique nord-africaine antérieure à l'expansion punique, elle est impropre aux productions de l'époque médiévale si elle n'est pas accompagnée d'autres précisions (origine géographique...). Nous ne limiterons pas non plus cette définition à la céramique à décor peint en motifs géométriques car la présence d'un décor est loin d'être générale dans les productions nord-africaines et ce, de la protohistoire à nos jours.

---

<sup>1</sup> Voir ce qu'en dit M. Acien Almansa et al. (1999 : 48).

## 2. La céramique berbère : état de la question

Durant l'époque coloniale, l'étude de la céramique modelée marocaine s'inscrit, comme d'ailleurs toute la culture amazighe, exclusivement dans une démarche ethnographique. Les préhistoriens mis à part, les archéologues n'ont manifesté à son égard aucun intérêt. Deux erreurs de perception, compréhensibles dans le contexte scientifique de l'époque, peuvent expliquer cette situation. La première est due au fait que la céramique est davantage étudiée comme un indice chronologique que comme un marqueur culturel et social. La seconde, très liée à la première, considère que la céramique modelée est une production quasiment sans évolution typologique et morphologique depuis les temps préhistoriques et ne répond donc pas aux attentes des archéologues en matière de datation. A cette perception erronée, il convient d'ajouter un autre point de faiblesse relatif, cette fois, aux limites de l'information ethnographique qui fait de la céramique peinte la production berbère par excellence, alors même que la majorité de cette céramique, comme les fouilles archéologiques l'attestent, est dépourvue de décor<sup>2</sup>.

Même si ces travaux ethnographiques ne sont pas toujours exploitables d'un strict point de vue archéologique, ils présentent souvent des productions dont la forme et la fonction sont bien définies ; ils nous renseignent également sur les conditions matérielles de fabrication ; ils apportent enfin des glossaires spécifiques, plus ou moins détaillés, concernant ces productions. Si Arnold Van Gennep, Jean Herber, Alexandre Delpy et Hélène Balfet<sup>3</sup> se retrouvent facilement dans ce cadre, il est nécessaire de préciser l'intérêt des recherches de Gabriel Camps et de Véronique Fayolle qui s'inscrivent dans une perspective protohistorique, en partie projetable sur les réalités actuelles ou sub-actuelles. Elles permettent d'approcher les productions berbères maghrébines sur la longue durée, en exploitant à la fois les données archéologiques et les résultats des enquêtes ethnographiques.

## 3. La céramique amazighe : une tradition millénaire

La poterie berbère modelée apparaît le plus anciennement dans les sépultures mégalithiques localisées un peu partout en Afrique du Nord. À la lumière des découvertes archéologiques, Gabriel Camps affirme que cette poterie est née durant le II<sup>e</sup> millénaire, à la fin de l'Âge de Bronze méditerranéen<sup>4</sup>. Malheureusement, un grave problème de datation subsiste : ces poteries aux formes répétées, de siècle en siècle et jusqu'à nos jours ne peuvent guère servir de fossiles directeurs. Les sépultures protohistoriques dans lesquelles elles ont été collectées échappent, elles aussi, à toute datation précise : réutilisées plusieurs fois et même reconstruites dans la tradition jusqu'à la période romaine, voire islamique (comme à Ghar Cahal au Nord du Maroc), profanées à toutes les époques, elles sont devenues difficilement datables. Cependant, ce mobilier funéraire, d'aspect assez pauvre, est parfois

---

<sup>2</sup> Voir l'étude sur la céramique modelée de Nakûr, M. Acién Almansa *et al.* (1999) et l'étude de notre matériel à Fès (1994, 2000).

<sup>3</sup> A. Van Gennep (1918), Herber (1922, 1931, 1933, 1946), Delpy (1974), Balfet (1977), Camps, (1961), et Fayolle, (1992).

<sup>4</sup> Voir Camps (1956 : 155-203, 1961 : 361-371, 1985).

accompagné de poteries tournées d'origine punique, offrant ainsi la possibilité d'une datation (Fayolle, *op. cit.*).

Même après l'expansion carthaginoise du IX<sup>e</sup> av. J.C, la céramique amazighe suit imperturbablement son évolution dans tout le Maghreb. Elle tente notamment d'imiter la vaisselle tournée punique. Ces récipients ont envahi les nécropoles puniques et parviennent aisément jusque dans les villes. Cependant, après la destruction de Carthage en 146 av.J.C. et, surtout, avec la pénétration romaine au Maghreb, il semble que nous puissions constater un hiatus dans l'histoire de la céramique amazighe. Quasiment absente dans les villes, nous en perdons progressivement la trace<sup>5</sup>. A l'époque islamique, sa présence dans les milieux urbains les plus prestigieux, au Maghreb comme en Andalousie, est remarquable. Nous renvoyons simplement ici, aux travaux en profondeur menés depuis le début des années quatre-vingts en Espagne, notamment par Sonia Gutiérrez sur Alicante (1988, 1992, 1993), Julio Navarro et Garcia (1989) et Navarro (1990) sur Murcie, Marie-Christine Delaigue sur Valence (1983-84)... Cependant, on ne sait pas si ces productions maghrébines correspondent à des importations, ou si elles sont plutôt les indices d'un peuplement berbère qui se serait installé dans la péninsule ibérique au début ou au cours de la période islamique. Les arguments historiques et archéologiques qui plaident en faveur de cette dernière hypothèse ne manquent pas, mais il serait dangereux de considérer que toutes les productions de tradition berbère collectées en Espagne et au Portugal proviennent des ateliers locaux dirigés par les immigrés maghrébins.

Au Maghreb, la recherche sur la céramique médiévale en est encore à ses premiers tâtonnements. Les premières recherches dans ce domaine ont tout de même confirmé la présence continue de la céramique amazighe sur les sites islamiques d'*al-Maghrib al-Aksâ*. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir le résultat des fouilles de Sijilmasa menées par Ronald Messier, celles de Nancy Benco à al-Basra, celles de Charles Redman au Nord du Maroc, celles d'André Bazzana *et alii* à Jbala-Ghomara, celles de Patrice Cressier *et alii* à Nakur ou encore celles de Fès<sup>6</sup>. Cette céramique constituait la majorité des productions de ces sites au haut Moyen-Âge, et encore maintenant, elle continue à répondre aux besoins en matière de céramique culinaire. A partir des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, l'utilisation presque généralisée de la technique de tournage dans la fabrication de la céramique a progressivement réduit, voire refoulé la technique du modelage à des espaces de production dispersée ou

---

<sup>5</sup> Nous ne savons pas si ce déclin est dû plus à l'état des recherches que véritablement à l'inexistence de ces produits.

<sup>6</sup> Sur Sijilmasa on se référera à nos observations au cours des fouilles archéologiques que nous avons faites avec Ronald Messier, Fili Abdallah ; Messier Ronald, 2003, "La ville caravanière de Sijilmasa du mythe historique à la réalité archéologique", *La ciudad en al-Andalus y en el-Maghreb*, Algeciras, p.501-510 ; 2003, "La céramique médiévale de Sijilmasa", *VII<sup>e</sup> congrès sur la céramique médiévale en Méditerranée*, Thessalonique, p. 689-690 ; sur al-Basra voir N. Benco, 1987, *The early medieval pottery industry at al-Basra, Morocco*, BAR (International Series : 341) Oxford, 203 p ; Ch. Redman *et alii*, 1979-80, "Fourth season of excavations at Qsar es-Seghir", *BAM*, XII, p. 264-284. ; Sur Jbala-Ghomara A. Bazzana *et alii*, 1995, "Quelques aspects de la céramique médiévale du Maroc du Nord", *Actes du 5<sup>e</sup> colloque sur la céramique médiévale*, Rabat, INSAP, p. 241-259 ; sur Nakur, voir M. Ación Almansa *et alii*, 1999 ; sur Fès voir A. Fili, 1994.

familiale. C'est pour cela qu'à partir de cette date, la céramique modelée est devenue un élément attestant l'existence de relations d'échanges commerciaux, directs ou indirects, entre le monde rural et les centres urbains environnants. C'est le cas de la ville de Fès, dont près de 5 % du matériel de la madrasa al-Bu'Inaniyya vient des territoires berbères limitrophes (*fig. 1 et 2*). Cette fréquence correspond aussi aux résultats constatés par Charles Redman à Ksar-el-Seghir entre les XIIe et XIVe siècles (Redman et al. : 293). Sur ce site, la présence de cette céramique de tradition berbère devient négligeable au moment de l'occupation portugaise (*ibid.*), en conséquence de l'arrêt presque total des échanges entre la ville et son arrière pays hostile à la présence lusitanienne.

La dépendance du commerce de la céramique de tradition berbère vis-à-vis de la situation politique se justifie par le fait que ce commerce ne constitue pas en soi un réseau actif animé par des négociants citadins. Ce commerce dépend, selon toute vraisemblance, de la volonté des producteurs villageois eux-mêmes : ce sont eux qui se déplacent vers les marchés urbains pour écouler leurs productions. Il est donc normal que ces déplacements soient tributaires de la sûreté des voies de communication et de la situation dans les villes. Un exemple de ce commerce des campagnes vers les villes a été décrit par Léon l'Africain (*op. cit.* : 83) au XVIe siècle quand il précisait que les productions familiales de Mazdgha (à 50km de Fès) sont acheminées par les potiers eux-mêmes vers la capitale idrisside. Il est important de signaler aussi que ces céramiques berbères correspondent au goût de la population berbère de cette ville qui les achète pour leur valeur symbolique et sentimentale. En effet, l'étude du matériel de la madrasa al-Bu'Inâniyya a démontré que la majorité de cette céramique berbère appartient à des formes céramiques destinées à la présentation et au service des aliments et non pas à la céramique culinaire, impossible à produire localement. Il s'agit essentiellement de plats et de bols et d'une moins importante quantité de marmites et de casseroles (*fig. 1*).

Les pièces céramiques ne sont pas majoritairement décorées. Près de la moitié de l'échantillon de la madrasa mérinide al-BûInâniyya est pourvue d'un décor peint monochrome souvent en oxyde de manganèse. Il présente des motifs géométriques sous forme de triangles, de losanges ou de damiers. On peut voir aussi des compositions plus complexes mettant en scène plusieurs motifs en décor réticulé, de damiers et de bandes horizontales. A côté de ce décor emblématique, nous trouvons aussi sur les casseroles et les marmites un décor plus fonctionnel sous forme de cordon appliqué et digité. Il facilite la préhension des objets allant souvent sur le feu (*fig. 2*).

#### **4. Le vocabulaire berbère de la céramique : le lexique d'al-Hîlâlî, XVIIe siècle**

Un autre aspect que nous souhaitons initier dans le cadre du présent travail consiste à rassembler le vocabulaire de la céramique amazighe. En effet, le dépouillement des textes amazighes anciens permet de collecter le vocabulaire des objets céramiques qui favorise la mise en place d'une typologie fonctionnelle de ces objets, pouvant enrichir l'approche archéologique.

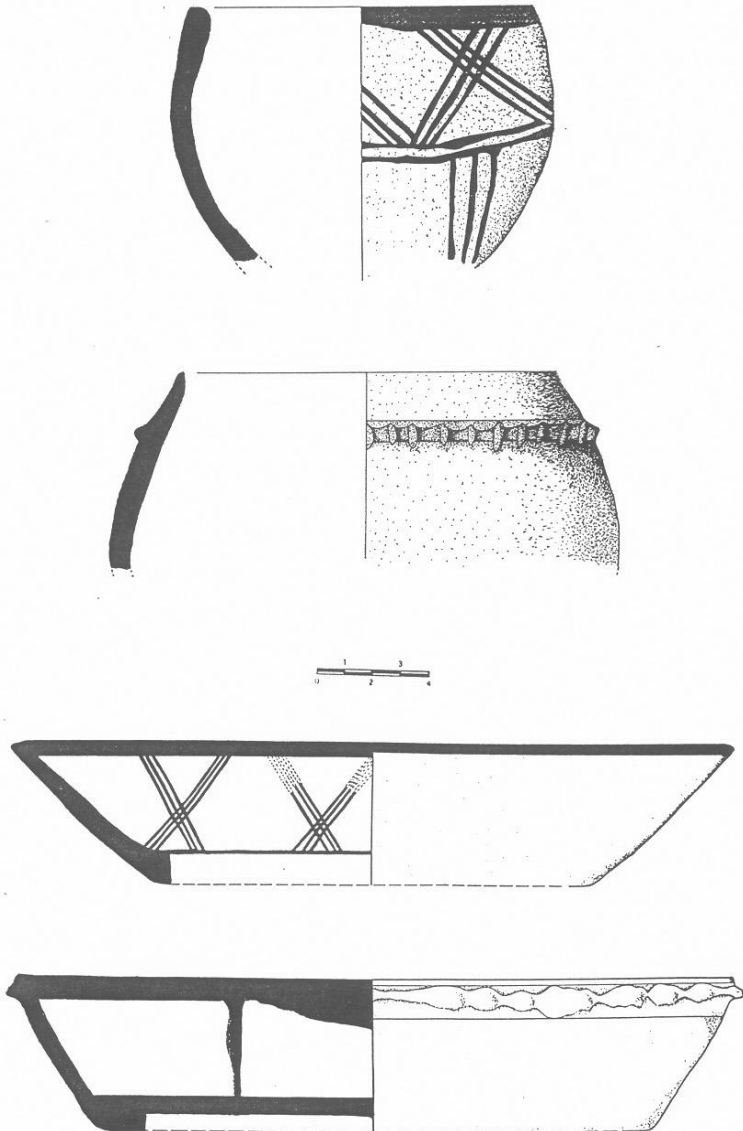


Terme	Description	Remarques
<i>Azg<sup>w</sup>i</i>	Tesson, pot cassé.	- Dans le cas de tesson utilisé pour cuire le pain, on utilise généralement <i>urf</i> , <i>urfan</i>
<i>Asdl</i>	Couvercle	L'équivalent du terme arabe <i>al-ghitâ'</i>
<i>Tafust</i>	Pl. <i>ti fassin</i> , anse.	Littéralement le diminutif de <i>afus</i> (la main). En arabe on utilise le terme <i>al-yad</i> .
<i>Tagra</i>	Jatte	Participe à la création lexicale ; exemple <i>butgra</i> : tortue, it. « possesseur de la jatte ».
<i>Timkilt</i>	Ecuelle ou bol en terre.	- Terme bien attesté en berbère, vient de <i>imkli</i> ou <i>imchli</i> ou <i>mâklû</i> (Touareg) qui veut dire le repas de midi, d'où <i>Immkel</i> qui veut dire déjeuner chez quelqu'un et passer la journée (Destaing, 1938 : 90).
<i>Tazlaft</i>	Plat à couscous (en terre ou en bois).	Forme complètement différente de la <i>zlafta</i> de l'arabe dialectal qui décrit un bol. Cela dit, la racine <i>zlf</i> existe dans toutes les langues sémitiques (W. Leslau, 1991).
<i>Agdur</i> <i>Tagdurt</i>	Marmite (en terre et en cuivre rouge).	- Forme de grande taille. (Destaing 1938 : 180). - le mot existe aussi en arabe <i>qidr</i> .
<i>Aflun</i>	poêle en terre.	plat réservé à griller les céréales. Le terme arabe est <i>miqlâ</i> ou plus rarement le <i>tâdjîn</i> .
<i>Aq<sup>w</sup>lil</i>	Pl. <i>iq<sup>w</sup>liln tiq<sup>w</sup>lilin</i> , pot à anse. Une sorte de cruchon pour la conservation et le transport des liquides, similaire à la petite jarre ou à la petite jarre de conservation.	- (Destaing, : <i>ibis</i> ). - Le terme arabe le plus convenable est <i>jarra</i> , mais on peut utiliser aussi le terme classique <i>mišraba</i> .
<i>Tihibit</i>	Grande jarre.	Emprunt arabe <i>khabiyya</i>

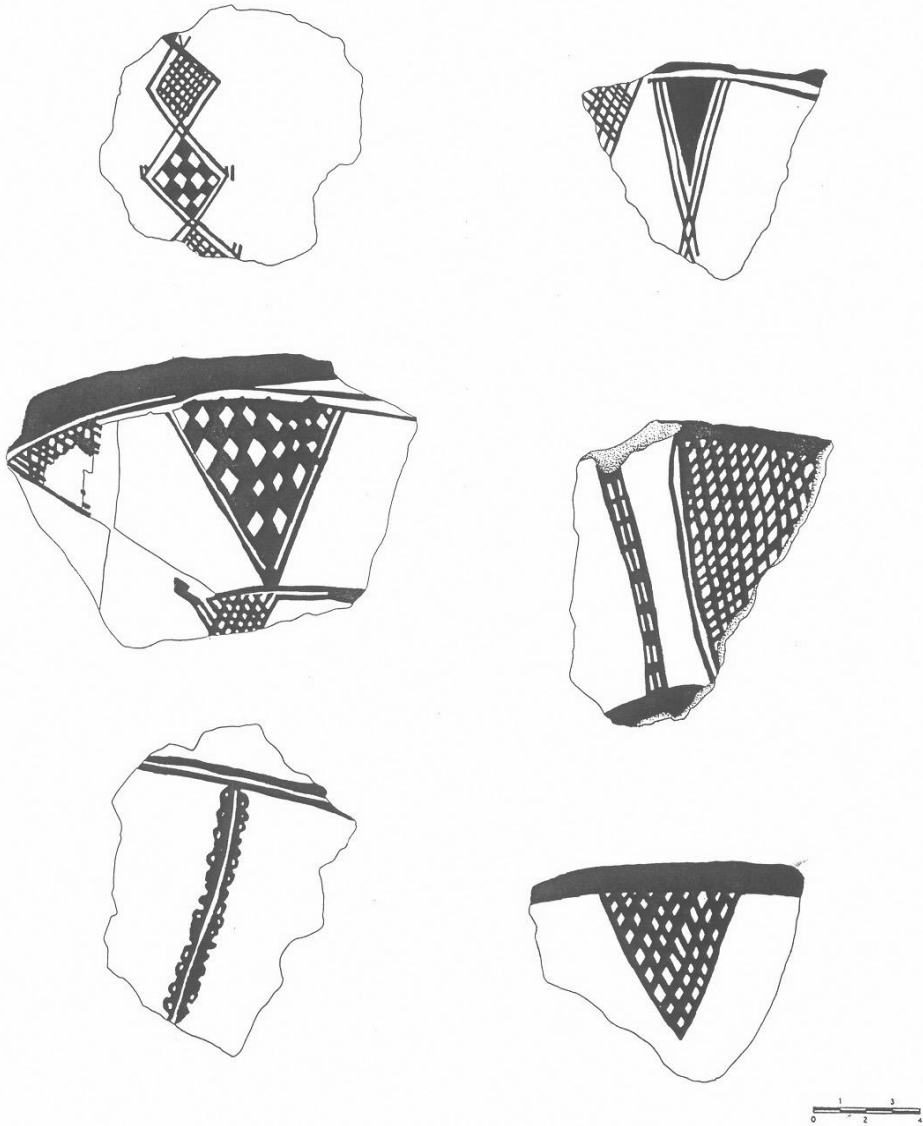
## Conclusion

Le peu de travaux archéologiques ayant eu lieu à Fès ont livré une collection importante de céramiques de tradition amazighe remontant à l'époque mérinide. Les recherches sur le site de Moulay Driss, situé sur l'axe autoroutier Fès-Taza, attestent que cette céramique est présente également dans le milieu rural entourant la ville. Elle représente un indice symbolique majeur dans un milieu qui n'a vraisemblablement pas perdu son attachement à un aspect de son identité. Pour autant, le panorama de la répartition de ces productions aussi bien dans l'espace

que dans le temps historique doit être réalisé à la lumière des récentes recherches archéologiques au Maroc. Tous les problèmes ne seront pourtant pas résolus.



**Fig. 1** : Quelques formes classiques de la céramique berbère du XIV<sup>e</sup> siècle trouvées à la madrasa al-Bu'Inâniyya de Fès. Les marmites et les plats constituent l'essentiel de la vaisselle. Elles sont décorées tantôt avec un décor peint monochrome tantôt avec un décor en relief appliqué.



**Fig. 2 :** Quelques spécimens du décor de la céramique berbère du XIVe siècle, trouvés à la Madrasa al-Bu'Inâniyya de Fès (FILI, 1994). Il s'agit d'une grande tradition du décor rectilinéaire où le triangle (ou le losange) est la forme essentielle. Les triangles sont toujours orientés vers le centre du plat. Ils sont souvent organisés en frises cernées par des bandes horizontales. Leur remplissage met en évidence la recherche permanente de l'alternance des motifs.

## Bibliographie

- M. Acién Almansa et al. (1999), « La cerámica a mano de Nakûr (ss. IX-X), producción beréber medieval », *Arqueología y Territorio Medieval*, 6.
- Balfet H. (1977), *Poterie féminine et poterie masculine au Maghreb*, Thèse de doctorat es lettres, Paris-Sorbonne, 2 vols.
- Bazzana A. et Montmessin Y. (1995), « Quelques aspects de la céramique médiévale du Maroc du Nord », *Actes du 5e colloque sur la céramique médiévale*, Rabat, INSAP, p. 241-259.
- Camps G. (1956), « La céramique des sépultures berbères de Tiddis », *Libyca*, IV, p. p. 155-203.
- Camps G. (1961), *Aux origines de la Berbérie, monuments et rites funéraires protohistoriques*, Paris.
- Camps G. (1985), « Poterie peintes et araire manche-sep en Afrique du Nord », *Histoire des techniques et sources documentaires*, cahier n° 7, Institut de recherches méditerranéennes, Université de Provence, p. 173-178.
- Delaigne M-Ch. (1983-84), « Possible influence berbère dans la céramique médiévale de la région valencienne », *BAM*, XV, Rabat, p. 493-522.
- Delpy A. (1974), « Poteries rustiques modelées par les femmes du Nord marocain », *Cahiers des arts et techniques d'Afrique du Nord*, 7, p. 23-36.
- Destaing E. (1938), *Etude sur la tachelhit du Sous : Vocabulaire français-berbère*, Paris, Leroux.
- Fayolle V. (1992), *Poterie modelée du Maghreb oriental de ses origines au XXe siècle, technologie, morphologie, fonction*, Paris, CNRS.
- Fili A. (1994), *La céramique de la madrasa al Bu'inâniyya de Fès*, mémoire de fin d'études, Rabat, INSAP, 2 vols. (sous la direction de R. El Hraïki).
- Fili A. (2000), « La céramique de la madrasa al-Bu'inâniyya de Fès », *Cerámica nazarí y mariní*, Transfretana (Revista del Instituto de Estudios Ceuties), 4, p. 259-290.
- Fili A. et Messier R. (2003), « La céramique médiévale de Sijilmasa », *VIIe congrès sur la céramique médiévale en Méditerranée*, Thessalonique, octobre 1999.
- Gutiérrez Lloret S. (1988), *Cerámica común paleoandalusí del Sur de Alicante (Siglos VI-X)*, Alicante.
- Gutiérrez Lloret S. (1992), « Production and Trade of Local and Regional Pottery in Early Medieval Spain (7th-9th Centuries), the experience of the South-East of the Iberian Peninsula », *Boletín de arqueología medieval*, 6, p. 9-22.
- Gutiérrez Lloret S. (1993), « La cerámica paleoandalusí del sureste peninsular (Tudmir), producción y distribución (siglos VII al X) », *La cerámica altomedieval en el Sur de al-Andalus*, Grenade, p. 40-65.

- Herber J. (1922), « Technique des poteries rifaines du Zerhoun », *Hespéris*, p. 241-253.
- Herber J. (1931), « Contribution à l'étude des poteries Zaër (poteries à la tournette, poteries au moule) », Rabat, *Hespéris*, XII, p. 1-32.
- Herber J. (1932), « Note sur les poteries de Karia (Cheraga) », Rabat, *Hespéris*, XV, p. 157-161.
- Herber Jean, (1933), « Les potiers de Mazagan », Rabat, *Hespéris*, XVII, p. 49-57.
- Herber Jean, (1946), « Notes sur les poteries de Bhalil », Rabat, *Hespéris*, p. 83-92.
- Léon l'Africain J. (1956), *Description de l'Afrique, traduction, Epaulard*, 2 vols., Paris.
- Messier, R. et Fili, A. (2003), « La ville caravanière de Sijilmasa du mythe historique à la réalité archéologique », *La Ville Islamique en al-Andalus et au Maghreb*, Algeciras, p.501-510.
- Navarro Palazón J. (1990), « Los materiales islámicos del alfar antiguo de San nicolas de Murcia », *Fours de potiers et « testares » médiévaux en Méditerranée occidentale*, Madrid, Publication de la Casa de Velázquez, XIII, p. 29-43.
- Navarro Palazón J. et Garcia Aveles A. (1989), « Aproximación a la cultura material de Madinat Mursiya », *Murcia musulmana*, p. 253-341.
- Redman Ch. (1979-80), « La céramique du Moyen Age tardif à Qsar es-Seghir », *BAM*, XII, Rabat, p. 291-305.
- Van Gennep A. (1918), « Recherches sur les poteries peintes de l'Afrique du Nord (Tunisie, Algérie, Maroc) », *Harvard African Studies*, 2, p. 236-297.



## Les décors et arts figuratifs sur les céramiques peintes maurétaniennes de Banasa et de Kouass

Rachid Arharbi  
Conservateur des sites archéologiques  
Banasa – Thamusida

مكننت الحفريات الأثرية التي أقيمت بعدة مواقع أثرية قديمة من اكتشاف عدة معطيات حول ازدهار صناعة الفخار المصبوغ خلال الفترة الموريتية. ويتميز هذا النوع من الفخار بتنوع أشكاله وغنى زخارفه التي تتم عن إمام كبير للصانع الموري-الأمازيغي بتقنيات صناعة الفخار وعن إبداعه في تزيينه بأشكال وزخارف موعلة في القدم وغنية بالمعطيات والمعاني.

Les fouilles archéologiques entreprises sur plusieurs sites antiques du Maroc ont livré beaucoup de témoignages sur la production des céramiques à l'époque maurétanienne. Qu'il s'agisse de fours de potiers, de simples structures de cuisson ou de ratés de four, tous ces vestiges apportent des témoignages irréfutables sur la floraison de cette activité qui a tenu une place primordiale dans la vie quotidienne des maurétaniens<sup>1</sup> en tant qu'activité visant à subvenir aux besoins quotidiens de la vie domestique (cuisine, transport et stockage de denrées alimentaires, services, etc.), mais aussi comme activité économique et commerciale.

La tradition de la production de la poterie au Maroc est plusieurs fois millénaire, comme l'attestent les céramiques découvertes dans la nécropole néolithique de Rouazi à Skhirat et sur les sites et grottes de la région du Nord.

Les niveaux maurétaniens des sites de Kouass dans la région d'Azilah, de Banasa, de Thamusida ou encore de Rirha dans la région du Gharb ont livré des céramiques peintes d'une richesse extraordinaire avec un répertoire de formes très diversifié et une panoplie de motifs décoratifs qui reflètent le savoir-faire et l'étendue de l'imagination des potiers maurétaniens.

Faute d'une étude exhaustive et comparative sur l'ensemble des sites du Maroc antique, nous présenterons ici uniquement les données relatives aux sites-ateliers de Banasa et de Kouass qui nous renseignent sur la production de la céramique à l'époque maurétanienne.

---

<sup>1</sup> Maurétanien est un terme géographique et historique qui désigne les populations amazighes du Maroc antique. Ce terme a été utilisé par plusieurs auteurs anciens qui ont évoqué les royaumes maures.

## **Banasa : site atelier dans la plaine du Gharb<sup>2</sup>**

Le site de Banasa, connu sous le toponyme actuel de Sidi Ali Bou Jenoun, est situé à 17 km de la ville de Mechraa Bel Ksiri. Il occupe un emplacement de choix, au cœur de la plaine du Gharb, sur la rive gauche du Sebou, l'antique *Sububus magnificus et navigabilis*, selon Pline l'Ancien.

Les anciennes fouilles de Banasa ont livré quelques outils en silex (lames, racloirs, grattoirs) attestant la fréquentation du site dès l'époque préhistorique.

Quelques fragments d'amphores et de céramiques, des lampes à deux becs et des bijoux de tradition phénicienne laissent supposer l'existence, à une époque antérieure au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., de relations commerciales entre Banasa et les cités maurétaniennes situées sur le littoral et déjà influencées par l'arrivée des marins et explorateurs phéniciens.

A partir du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., le site de Banasa est occupé par des ateliers de potiers qui, jusqu'au I<sup>er</sup> s. av. J.-C., ont produit des céramiques peintes et achromes dont des cratères imitant des vases grecs, des pots ornés de bandes ou de filets peints, des tonnelets et des amphores. Entre 33 et 27 av. J.-C., la cité maurétanienne devient colonie romaine sous le nom de *Iulia Valentia Banasa*.

Les fouilles entreprises à Banasa entre 1933 et 1956 ont apporté la preuve de la présence d'une occupation maurétanienne qui remonte jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle av. J.C. Les vestiges des fours de potiers ont été mis au jour dans les sondages profonds entrepris par A. Luquet et R. Thouvenot dans le quartier sud, dans la grande tranchée du quartier nord et dans les niveaux enfouis sous une des salles du temple romain.

Les recherches récentes entreprises à partir de 1997 par la mission maroco-française de Banasa dans le quartier sud ont mis en évidence, sous d'épais remblais de destruction de maisons en briques crues, des fours de cuisson de céramique, des aires de séchage de poteries et quelques outils, notamment des estèques en os et des polissoirs en pierre. Ces témoignages sont des indices irréfutables sur la présence d'une activité de production de céramique dans un contexte antérieur au III<sup>e</sup> et à la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Ces structures de cuisson de dimension modeste ont certainement servi à d'autres activités domestiques, et nous rappellent entre autres les fours à pain des potières du Rif, de la région de Taounate et de la région de Moulay Idriss.

Les céramiques peintes de Banasa, produits de luxe par excellence, ont été diffusées dans plusieurs centres de la plaine du Gharb, comme à Rirha et probablement à Thamusida, et ont été utilisées comme offrandes dans le *tumulus* maurétanien de Lalla Mimouna près de Moulay Bousselham.

---

<sup>2</sup> Carte de Souk El Arba du Gharb au 50 000, x : 434.200 - y : 443.000.



## Les céramiques peintes de Banasa : composition et recherche ornementale

Les céramiques peintes de Banasa se caractérisent par des décors peints toujours monochromes avec en général des motifs linéaires, géométriques, floraux ou figurés, et dans quelques cas avec décor par déformation des parois ou des incisions avant cuisson. Les potiers banasitains recherchaient à travers les ornements sur les céramiques avec divers motifs à donner à ces objets, essentiellement de service (plats, vases, cruches, etc.), un caractère luxueux, mais aussi à exprimer leurs goûts artistiques à travers les motifs et les registres décoratifs. Le répertoire est principalement constitué des types suivants :

- Le décor linéaire : il s'agit généralement de bandes ou de lignes parallèles de couleur marron ou ocre clair, qui ornent à la fois les vases de formes fermées (pichets, cruches, vases chardon, etc.) et des formes ouvertes (plats, bols...).

- Le décor géométrique : il est représenté par deux types, les motifs en cercles concentriques et le décor en croisillon ou motifs réticulés.

\* Les cercles concentriques : on retrouve ce type d'ornementation essentiellement sur les fonds internes des plats de services (formes ouvertes), il s'agit d'une disposition d'un ensemble de lignes circulaires, d'une même épaisseur et dont les couleurs varient de l'ocre clair, le marron clair et le brun. Ce type de décor est attesté sur plusieurs poteries découvertes dans les différents sites maurétaniens notamment à Kouass, Dchar Jdid, Sidi Abdeslam del Behar et à Lixus.



*Fig.1 : Fragment de céramique à décor de cercles concentriques*

\* Le décor en croisillon ou motifs réticulés : ce type de décor est obtenu par le dessin de lignes diagonales à l'intérieur de carrés ou de rectangles de telle sorte à obtenir un bandeau croisillonné constitué d'une série de losanges et de triangles sans ordonnancement particulier. A ce type de décor, on peut associer aussi des triangles pleins en peinture de couleur marron et des triangles associés à des lignes parallèles.



*Fig.2 : Décor de croisillons et lignes peintes*

- Motifs s'inspirant du règne animal : il s'agit essentiellement d'un motif sous forme de la lettre X avec des extrémités rabattues, que les spécialistes désignent sous le nom de *Zapatero* ou araignée d'eau. Ce type de décor est très fréquent sur les céramiques peintes ibériques et on le retrouve sous différentes formes : le centre barré d'un simple trait vertical, le centre barré d'une flèche à double pointe, le centre barré de deux losanges pleins et le centre barré par une ligne verticale ondulée. A Banasa, ce type de décor est représenté par un motif dont le centre est constitué de deux losanges pleins.



*Fig.3 : Décor géométrique associé à un Zapatero*

- Motifs s'inspirant du règne végétal : à Banasa, ce type de décor n'est pas très attesté, seul un fragment représentant deux palmettes juxtaposées est à signaler.

Les potiers banasitains ont utilisé également d'autres techniques de décoration comme les incisions avant cuisson ou encore la taille des parois des vases comme c'est le cas pour certains objets découverts dans les fouilles récentes du quartier sud de Banasa.

## Le site atelier de Kouass<sup>3</sup>

Le site de Kouass est situé sur la rive droite de l'oued Gharifa à 7,5 kilomètres au nord d'Azilah. La position géographique et topographique de Ras Kouass explique sans doute les raisons du choix de cet emplacement dans l'antiquité. La présence du fleuve Gharifa qui correspond probablement à l'antique Anides, la proximité d'un port naturel, de terres fertiles et de carrières d'argile nécessaires pour les potiers ont permis et facilité l'installation humaine sur le site de Kouass, et par la suite le développement d'un centre de production de céramiques et d'amphores et d'un centre de commerce à l'échelle régionale et internationale.

L'importance du site de Kouass, tant au niveau « industriel » que par l'indication qu'il donnait sur le tracé d'une voie littorale reliant Tanger à Lixus, a été mise en évidence par M. Ponsich qui y effectua à partir de 1966 des fouilles archéologiques qui confirmèrent l'ancienneté de l'occupation du site en dégagant des ateliers de potiers d'époque maurétanienne. Ces ateliers sont situés sur une butte en face du Ras Kouass, à l'est de la route actuelle de Tanger, à l'extrémité d'une ancienne baie qui révèle la présence d'un ancien lac en cet endroit. Récemment, une équipe maroco-française a repris les recherches sur le site-atelier de Kouass.

## Les céramiques peintes de Kouass

Sur le site de Kouass, une dizaine de fours ont été repérés, mais seuls trois ateliers et leurs dépendances ont été entièrement dégagés et les annexes de deux autres, en partie, nettoyées. La zone des fours et leurs annexes occupent une superficie d'environ 1600 m<sup>2</sup> dont seulement le 1/10 a fait l'objet de fouilles par M. Ponsich. Ces ateliers auraient fonctionné durant une longue période allant du VI<sup>ème</sup> au I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

Outre les amphores, les fours de Kouass ont produit des céramiques fines en particulier des céramiques peintes avec un répertoire de forme et de décors très riche et qui montre des similitudes avec les céramiques phénico-puniques, en particulier les « vases en chardon », les jarres de type « *Cruz del Negro* », les vases pithoïdes et les cratères à colonnettes. Ces céramiques peintes rappellent aussi les productions banasitaines, ce qui atteste des influences réciproques entre les potiers de ces deux centres de production.

Les céramiques peintes provenant des fouilles anciennes du site de Kouass ont fait l'objet d'une étude exhaustive par Mohamed Kbiri Alaoui. Les fouilles archéologiques récentes entreprises sur le site-atelier de Kouass, dans le cadre d'un programme de recherches maroco-français ont amplement enrichi le répertoire des céramiques peintes du Maroc antique. Le site atelier de Kouass était le principal fournisseur des autres villes et centres maurétaniens du Maroc au nord du fleuve Loukkoss en céramiques peintes qu'on retrouve sur pratiquement l'ensemble des strates inférieures des sites antiques, notamment à Dchar Jdid, à Lixus, dans la région de Tanger, à Tamuda, à Sidi Abdeslam del Behar et à Emsa.

---

<sup>3</sup> Carte El Manzla au 50 000, x : 445.750 - y : 548.000.

Le répertoire iconographique des céramiques peintes de Kouass est constitué par les types suivants :

- la décoration linéaire soit sous forme de lignes ou de bandes pleines et parfois associée à des décorations géométriques ou figuratives ;
- les cercles concentriques ;
- les décorations à base de motifs triangulaires ;
- la décoration figurative.

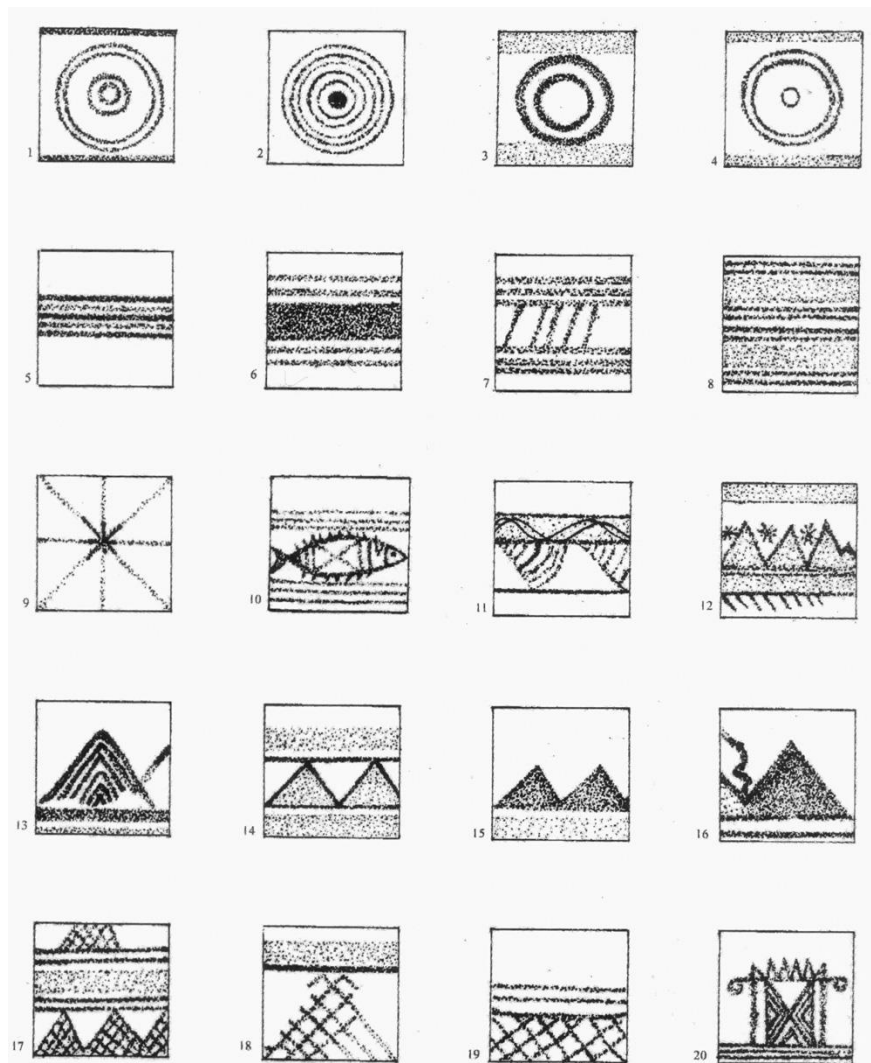


Fig.4 : Répertoire des motifs de la céramique peinte de Kouass  
(D'après M. Kbir Alaoui)

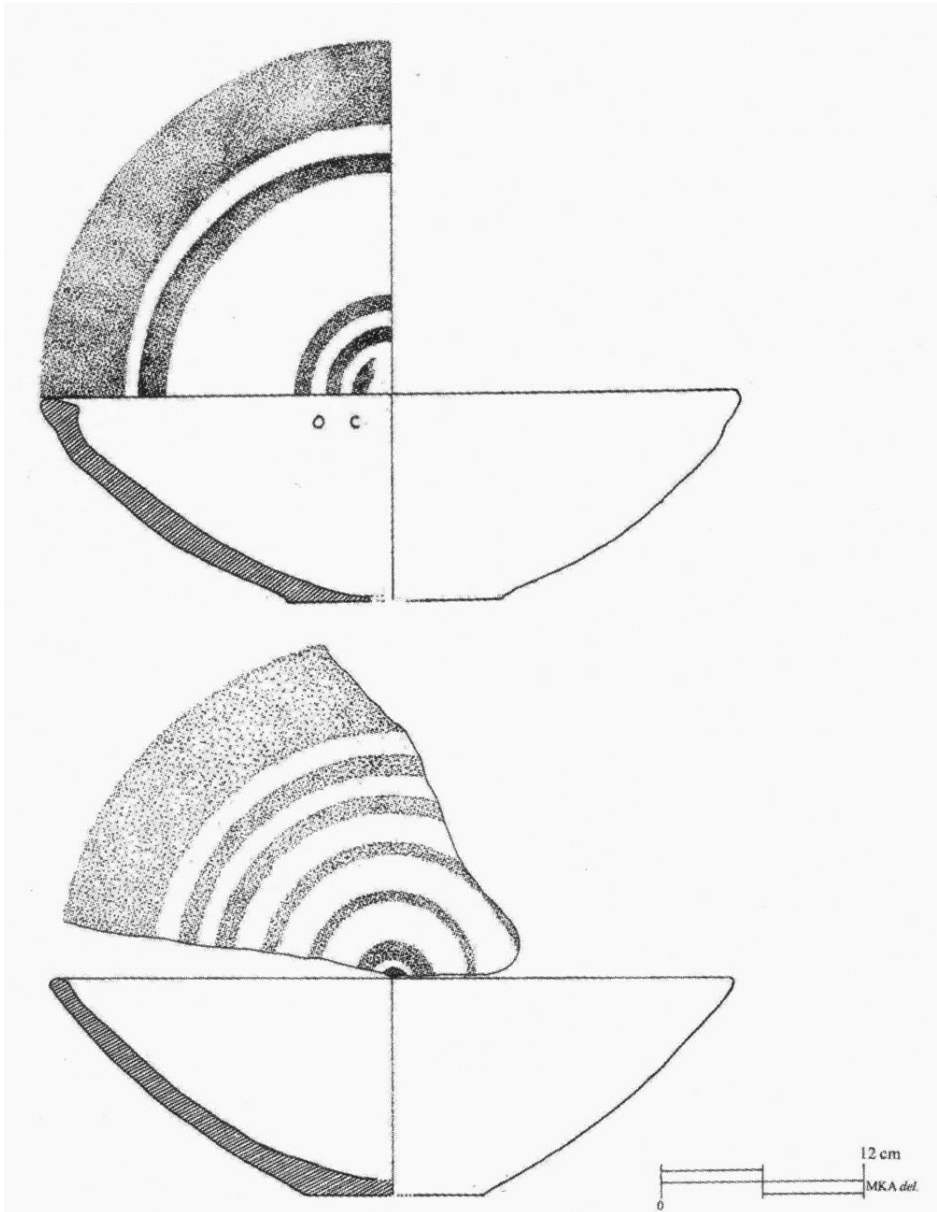
- **La décoration linéaire**

Ce type de décoration est utilisé sous forme de lignes ou de bandes, parfois associé à des décorations géométriques ou florales. Ce type d'ornementation prédomine dans les céramiques de Kouass et représente 95,14% de l'ensemble de la collection étudiée par Mohamed Kbir Alaoui. La décoration linéaire est à la fois présente dans les formes ouvertes et les formes fermées, avec différentes couleurs qui varient du jaune clair à l'ocre et au brun obscur. Ces décorations sont parfois présentes sur les bords internes des vases.

- **Les cercles concentriques**

Ce type de décor est formé par l'application sur les parties internes des formes ouvertes d'une série de cercles de diamètres croissants ou décroissants. Il est attesté sur plusieurs spécimens trouvés dans les strates maurétaniennes des sites de Banasa, Sidi Abdeslam del Behar, Rirha. D'après A. Jodin et M. Ponsich, ce motif s'inspire de modèles grecs. Selon S. Girard, il s'agit d'une influence à partir du répertoire phénico-punique et chypriote.

Certains vases sont décorés de bandes et lignes associées à des quarts de cercles concentriques et sont comparables aux productions ibériques, ce qui laisse supposer que les potiers de Kouass ont puisé dans certains registres décoratifs de l'Andalousie, grâce aux échanges commerciaux entre les maurétaniens et les centres ibériques. La céramique peinte ibérique, « Kalatos » ou « Sombrero de copa », est une production caractérisée par un répertoire de formes et de décors bien distingués. Ce type de céramique est attesté dans les strates inférieures de plusieurs sites maurétaniens comme Lixus, Kouass, Dchar Jdid, Tamuda et Banasa, dans des contextes datant du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Cette production présente des caractéristiques typologiques et techniques différentes des céramiques peintes locales. A Volubilis, nous avons découvert en 1992, lors des fouilles que nous avons effectuées dans « l'insula 11 », dans le quartier sud, une imitation d'un vase de type « sombrero de copa » dans un contexte du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.



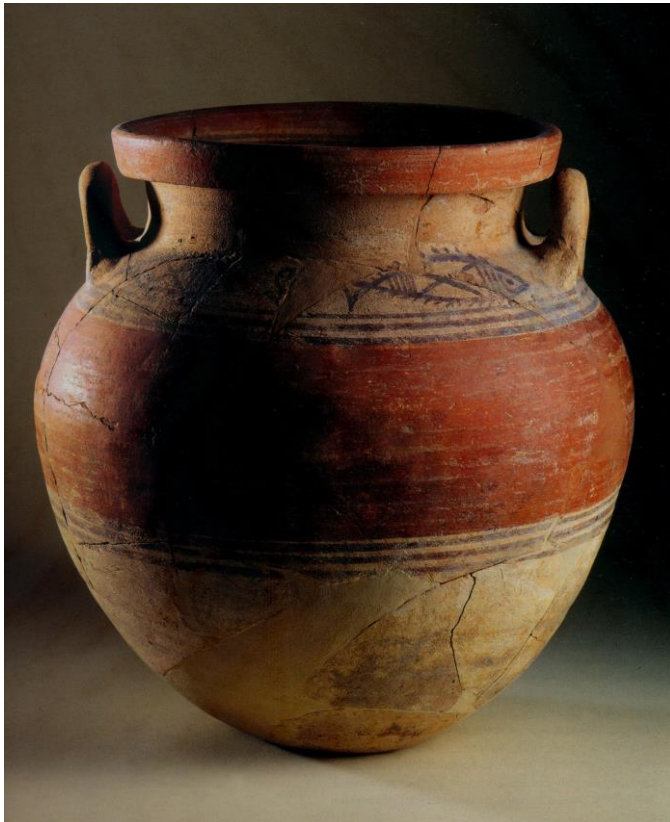
*Fig.5 : Plats en céramique peinte avec décor de cercles concentriques  
(D'après Mohamed Kbir Alaoui)*

- Les décorations à base de motifs triangulaires : les motifs de triangle sont toujours associés à une décoration linéaire à base de lignes ou de bandes.

Les triangles sont obtenus soit par une combinaison de lignes diagonales ou bien sous forme de frises de triangles pleins colorés avec une peinture jaunâtre ou brune à base de pigments naturels. Les contours des triangles sont bien marqués par des lignes plus sombres.

- **Le décor figuratif**

Le décor figuratif le plus significatif à Kouass est sans doute la sirène ou le poisson qu'on retrouve sur des vases sous forme de cratères à colonnettes. Ce type de décor est à mettre en relation avec le thème de la pêche et avec le contexte géographique du site de Kouass, situé sur le littoral atlantique, avec certainement d'autres activités liées à l'exploitation des produits de la mer, leur transformation et leur commercialisation jusqu'à la Grèce comme l'attestent les amphores maurétaniennes à saumure découvertes à Corinthe.



*Fig.6 : Décor linéaire et figuratif sur un cratère à colonnettes de Kouass*



*Fig.7 : Décoration figurative sous forme d'un autel avec extrémités en volutes  
(Photo. M. K. Alaoui)*

Les céramiques peintes de Banasa et de Kouass présentent des similitudes aussi bien sur le plan morphologique des vases (vases chardon, cruches, bols, plats) que sur celui des registres décoratifs, particulièrement pour les décors linéaires et géométriques. Les motifs peints sont tracés au pinceau et sont réalisés avant la cuisson complète du vase. Les couleurs obtenues sont soit d'origine minérale à base de pigments que les potiers cherchaient non loin des carrières d'argile, soit d'origine organique comme le jus de lentisque ou de caroube.

La tradition de la céramique peinte s'est perpétuée au Maroc dans le temps et dans l'espace. Les céramiques modelées produites, surtout par des femmes, dans les régions du Rif, la région de Taounate, la région de Moulay Idriss, etc. présentent plusieurs éléments de comparaison avec les œuvres des potiers maurétaniens de Banasa et de Kouass. Par sa morphologie et son décor, cette poterie est sans doute une forme d'art millénaire, riche d'enseignements et de témoignages. Elle véhicule encore des motifs de décoration très anciens dont la signification est sans doute oubliée mais que la mémoire collective a fidèlement maintenue à travers les siècles, comme c'est le cas pour certains motifs ; en l'occurrence, le *Zapatero* qu'on retrouve sur les poteries de la région de Taounate et qui sont des copies fidèles de décors maurétaniens ou encore les décors de croisillons et de triangles.





*Fig.8 : Décor de Zapatero (Collection personnelle)*



*Fig.9 : Cruche avec décoration à base de motifs de croisillons (collection personnelle)*

## Bibliographie

- Arharbi R., Kermorvant A., Lenoir E. (2001), « Iulia Valentia Banasa : de la découverte du site aux recherches actuelles », *Actes du Colloque "Plus d'un siècle d'archéologie au Maroc", Premières Journées Nationales d'Archéologie et du Patrimoine, Rabat, 1<sup>er</sup>-4 juillet 1998, Rabat, Volume 2*, p. 147-168.
- Arharbi R., Lenoir E. (2004), « Les niveaux maurétaniens de Banasa », *BAM*, 20, p. 220-270.
- Arharbi R., Lenoir E. (2006), « Recherches sur le quartier sud de Banasa (R. Arharbi, E. Lenoir et al.) », *Actes du colloque L'Africa romana, XVI Convegno internazionale di Studi, Rabat, 2004*, p. 789-805.
- Kbiri Alaoui M. (2000), « A propos de la chronologie de la nécropole d'Aïn Dalia Kébira (région de Tanger, Maroc) », *Actas del IV congreso internacional de estudios fenicios y punicos, (2 al 6 Octubre 1995, Cádiz), Cádiz*, p. 1185-95.
- Kbiri Alaoui M. (1991), *Contribution à l'étude de la céramique peinte de Kouass*, mémoire du deuxième cycle de l'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat.
- Kbiri Alaoui M. (2007), « Revisando Kuass (Asilah, Marruecos) », *SAGUNTUM EXTRA 7*, Valencia.
- Khriss El H. (1991), *La céramique peinte de Banasa*, mémoire du deuxième cycle de l'Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine, Rabat.
- Luquet A. (1966), « La découverte de la céramique peinte de Banasa », *BAM*, 6, p. 483.
- Ponsich M. (1968), Alfarerías de época púnica maurétana en kuass (Arcila, Marruecos), in *Papeles del laboratorio de arqueologica de Valencia, 4*, Facultad de filosofía y letras de Valencia, p. 3-25
- Thouvenot R. (1941), *Une colonie romaine de Maurétanie Tingitane, Valentia Banasa*, Paris.

## La poterie masculine en milieu amazighe

Elkhatir Aboukacem  
IRCAM, Rabat

□ □□ □□□□ □□□ □ □□□□□□ □□□□□□□□□□ □□ □□□□□ □□□ □□  
□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□ □□□□□ □□□□□ □□□□□□□ □  
□□□□□□ □□□□ □ □□□□□□ □□□□□, □□□ □□□□□□□ □ □□ □□□  
□□□ □□□□ □□□ □□□□□ □□□□ □ □□□□□, □ □□□ □ □□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□, □□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□ □ □□□□□ □□□  
□□□□□ □□ □□□□□□ □□□□□□. □□□□ □□ □□□□□□ □□□□□□ □  
□□□□□□ □, □□□□□□ □□□□□□□ □□ □□□□□□ □□□ □ □□□□□□ □  
□□□□□□ □ □□□□□□ □ □□□□□□ □□□□□□ □ □□□□□□ □  
□□□□□ □□ □□ □□□□□□□□ □□□□□. □□□□□□ □□□ □□ □□□□□  
□□□□□□□□□□ □ □□□□□□, □□□ □ □□□□□□ □ □□□□□□□□, □  
□□□□□□ □□ □□ □□□□□□ □□□□□□□□ □ □□□ □□□□ □□□□□ □□□□□.

### Considérations générales

Dans le cadre des processus de la constitution des savoirs sur les techniques de production en Afrique du Nord, c’est en Algérie que la découverte de la production céramique en milieu amazighe a eu lieu pour la première fois. Cependant, et compte tenu du contexte scientifique de l’époque, les procédés évolutionnistes prévalant à son étude ont fait que seule la poterie modelée des femmes a bénéficié aussi bien des enquêtes ethnographiques que de la constitution de collections de musées. La volonté de chercher à situer l’origine des techniques et des motifs de décoration a conduit certains ethnologues et archéologues occidentaux comme Wilkin (1900), Myres (1902 : 248-262), MacIver (1902 : 245-247) et Van Gennep (1911a et 1911b) à décrire les procédés de fabrication de ce genre de production, à les classer dans les types de modelage inventoriés dans d’autres régions du monde et à les situer dans l’histoire et l’évolution de la spécialisation artisanale. Les études consacrées à cette poterie ont certes permis de dégager certaines de ses spécificités fondamentales. Au-delà de la recherche de ses origines et de sa situation dans la chaîne de l’évolution de la technique céramique, elle a été considérée comme étant modelée à la main sans intervention d’un tour et cuite sans l’utilisation du four. Elle est aussi destinée à un usage domestique, parce qu’elle est, avant les changements survenus dans le statut et le rôle socio-économique des femmes, une activité qui participe des fonctions familiales et rituelles des femmes. Elle est également mobilisée comme témoin de la permanence « berbère » (Camps, 1955,

1956, 1961 et 1987). En revanche, la mise en avant de ce type de production liée aux femmes a contribué à la négligence de la poterie paysanne masculine et à la diffusion, dans le champ scientifique, d'une idée qui oppose la poterie modelée amazighe et rurale à la poterie masculine tournée et citadine<sup>1</sup>.

Or, l'observation de la localisation des sites de production potière et des produits exposés dans les marchés ruraux montre que les zones rurales amazighes renferment différents types d'ateliers de production masculine. Ils existent essentiellement dans le Sud-Ouest marocain (Haut-Atlas, Anti-Atlas, plaine de Sous, dans le Sud-Est (Tamgrout, Tafilalt...) et dans certaines régions du Moyen-Atlas (Ayt Ndir, Ayt Mguild, Khenifra, Midelt...). C'est pourquoi la circonscription de la poterie amazighe aux frontières de celle modelée par les femmes ne résiste pas devant l'observation objective des activités artisanales. L'associer aux femmes et aux besoins domestiques dans certaines régions n'est pas nécessairement un problème de résidu culturel, elle est liée aux rôles sociaux des hommes et des femmes dans les activités matérielles. La distribution des fonctions s'opère de différentes manières selon les groupes humains. Les activités, comme l'agriculture, l'élevage, la fabrication des outils s'accomplissent dans le cadre d'une division sociale du travail qui fixe très précisément ce que chacun peut et doit faire en fonction de son statut, sexe et âge.

Dans ce travail, je tenterai de cerner certains aspects et traits caractéristiques de productions céramiques masculines en milieu amazighe au Maroc dont il est difficile de déterminer tous les contours puisqu'elles se présentent sous des formes plurielles et remplissent des fonctions variées. Cette présentation sommaire qui ne se veut pas exhaustive mais introductive à l'appréhension de la production potière masculine amazighe entend montrer que la poterie modelée n'est pas la caractéristique fondamentale et exclusive de la céramique amazighe. Celle-ci est plurielle et variée compte tenu du fait que les sociétés amazighes ont aussi développé, par-delà les pratiques domestiques féminines, des ateliers professionnels masculins adaptés aux structures sociales et contextes d'utilisation et de circulation des produits céramiques.

Mais avant d'en décrire les profils et les mécanismes de production, il importe tout d'abord de signaler que c'est au Maroc que l'étude et la description des procédés de fabrication de la céramique paysanne masculine ont été initiées. Au-delà de la mise en œuvre d'un programme de recherche, d'inventaire et de collecte de pièces s'inscrivant dans le cadre de la politique de sauvegarde et de promotion des *Arts Indigènes* et aboutissant à la création d'un service spécial placé sous la direction de Prosper Ricard, des enquêtes ont été menées pour l'étude et l'observation des

---

<sup>1</sup> Dans une note sur les poteries amazighes rédigée pour le catalogue d'une exposition « Berbères. De rives en rêves », organisée à l'Abbaye de Daoulas du 16 mai 2008 au 4 janvier 2009, Mireille Jacotin (2008 : 93) écrit : « Contrairement à la production de faïences maghrébines qui relève d'une logique de potiers et peintres masculins organisés en corporations dans l'espace citadin, sur des modèles d'organisations issus de la période médiévale, les poteries berbères, modelées et peintes, restent bien souvent des réalisations de femmes, dans l'espace villageois ». Il est aussi important de souligner que, dans tous ses travaux, Gabriel Camps ne parle, quand il évoque la poterie « berbère », que de la poterie modelée des femmes.

procédés techniques de fabrication et leurs contextes sociaux (Laoust, 1983 : 64-70, Herber, 1928 : 313-330 et 1946 : 83-92) et l'élaboration de monographies de centres de production ruraux<sup>2</sup>. De nombreuses et importantes collections ont été constituées comme celle du Musée du Quai Branly, qui regroupe des pièces provenant de localités différentes du Moyen, du Haut et de l'Anti-Atlas et qui remplissent des fonctions utilitaires différentes<sup>3</sup>. Par la suite, les études ont essayé de dégager les types de production, les fonctions des objets et leur circulation (Balfet, 1977, Amahan et Cambazard, 1999 : 185-192, Bazzana et al., 2003 : 106-112) et de l'inventaire systématique des localités de potiers et de centres de poterie réalisé en 1980 par des chercheurs allemands (Vossen et Ebert, 1986).

Il est aussi important de souligner que l'étude de la poterie amazighe au Maroc laisse apparaître une répartition en deux zones distinctes : une aire de production féminine et une autre de poterie masculine. Bien qu'il soit possible de trouver, dans l'aire féminine des sites de production masculine<sup>4</sup>, et dans celle des hommes des femmes qui façonnent des poteries, ainsi que l'association des hommes et des femmes dans les étapes de production dans d'autres localités, il est cependant admis que la poterie féminine est propre aux régions du Nord. Quant à la poterie des hommes, elle est localisée dans certains sites de l'Atlas, de la vallée de Sous et dans les oasis du Sud-Est. Les déplacements des populations, les dynamiques sociales (Amahan, 1991 : 431-445) et l'association des hommes et des femmes

---

<sup>2</sup> Il est à signaler dans ce cadre le manuscrit inédit d'Adda Ricard, fille de Prosper Ricard, qui traite des localités de poterie et de potiers au début de la décennie 1930 intitulé *Contribution à l'étude des poteries communes du Maroc, pour servir d'introduction à la collection du Musée de l'Homme à Paris*. Ce manuscrit a été conservé au Musée de l'Homme à Paris, mais, lors de mon dernier passage au Musée du Quai Branly, qui a hérité des collections et des manuscrits de ce musée, on m'a notifié qu'il serait perdu ou pas encore classé.

<sup>3</sup> Le fonds du Musée du Quai Branly se compose essentiellement des collections du Musée de l'Homme et du Musée National des Arts d'Afrique et de l'Océanie. Parmi les plus importantes pièces de cette collection, notons l'importante série de pièces acquises dans les années trente du siècle dernier par Ricard et son collaborateur Delpy. Nous avons pu consulter les fiches de plus de 600 poteries marocaines, plus de deux cents proviennent des ateliers masculins du Haut-Atlas comme Imi n tanout, de l'Anti-Atlas (Idaou Semlal, Idaou Kensous, Idaou Nidif, Idaou Zdout, Tighanimine...) et des oasis présahariennes (Ouarzazate, Akka...). Elles présentent des formes et types variables. Au-delà de la diversité des morphologies, elles sont nues, revêtues d'engobes, émaillées ou peintes. Les peintures sont formées de décors très simples ou bien soignés. Les plus belles pièces dont le décor est très soigné proviennent des Idaou Semlal et Tighanimine.

<sup>4</sup> Dans leur inventaire des sites de production, Vossen et Ebert (1986 : 105-107) ont recensé des localités renfermant des ateliers masculins dans la région du Rif, pourtant considérée comme région exclusivement de poterie féminine. Un site se trouve à Akhchah Oumghar dans le territoire de la tribu Tamsaman et l'autre, qui peut être considéré comme un centre de poterie suivant la classification de ces deux chercheurs, est localisé à Beni Sidal dans la région de Nador. Ce dernier regroupe 130 maîtres potiers et 67 entreprises familiales (*Ibid.* : 110). Il est possible que l'implantation des potiers dans ce centre ait aidé dans la diffusion de ce type de production dans la région puisque, comme le rapportent ces deux chercheurs, le père de deux potiers installés à Akhchah est originaire de Beni Sidal.

dans l'exercice du métier rendent difficile toute tentative de délimitation précise des frontières entre les deux aires de production.

La poterie, qu'elle soit masculine ou féminine, est généralement désignée par *idqqi*, terme qui définit aussi l'argile utilisée dans sa fabrication. Le féminin *tidqqit* sert à désigner un objet spécial utilisé pour faire les ablutions rituelles. Quant au potier, il est désigné par différents noms qui varient d'une région à une autre. Dans le Haut et l'Anti-Atlas, il est appelé *afxxar/abxxar*, *bab n idqqi* ou *bu idqqi*. Dans le Moyen-Atlas et les oasis présahariennes, il est communément désigné par le terme *aqddar* alors que *taqddart* désigne le métier de potier ou la potière chez les Ait Ouarain. La région des Idaou Tanan se distingue par l'emploi du terme *abalil*.

La poterie tournée, qui a probablement dû apparaître au moins au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. correspondant à l'introduction du tour dans certains ateliers de l'artisanat céramique en Afrique du Nord<sup>5</sup>, est effectuée à l'aide du tour ou, parfois, de la tournette. Le tour est dit *lulb* ou *lmaoun*. D'après les premières observations en milieu rural amazighe (Laoust, 1983 et Herber, 1928), le tour utilisé dans les régions visitées ressemble à tous les autres tours existant au Maroc bien que la confection puisse paraître rudimentaire. Aménagé dans une fosse ou dans un puisard, il est fixé au sol ou posé sur un objet métallique *ad hoc*. Il se compose d'un axe vertical qui comporte deux tables circulaires. La table d'en haut est utilisée par le potier pour poser les blocs d'argile à façonner ; quant à celle d'en bas, elle sert de volant qu'il manœuvre avec le pied<sup>6</sup>. Au bord de la fosse, est aménagé un endroit où le potier s'installe pour travailler. L'utilisation du tour prédomine certes dans la majorité des ateliers en milieu amazighe. Mais, il est possible que le tour coexiste avec l'usage de la tournette, comme celle-ci peut le remplacer. Elle se compose d'une girelle fabriquée en bois ou en terre cuite. Elle est percée à la base et posée sur un pivot métallique enchâssé dans le sol. Si le mouvement des deux outils et les techniques présentent des similitudes, leur activation est différente. Alors que le potier peut faire tourner seul le tour avec le pied, il a besoin d'une tierce personne, qui peut être sa femme ou un apprenti, pour faire fonctionner la tournette.

## Sites de production et statut des potiers

Vossen et Ebert ont relevé, dans leur enquête, des dizaines de sites de production dans les régions amazighes qui présentent des profils différents. Le travail de production peut être organisé dans un atelier familial isolé, aménagé dans un coin de la maison où le potier, qui est à la fois chef d'atelier et de foyer, fabrique des

---

<sup>5</sup> L'introduction du tour pose problème. Est-elle un apport extérieur ou un produit de l'évolution progressive des techniques céramiques locales ? Gabriel Camps (1961 : 233) attribuait aux Phéniciens l'importation au Maroc, dans les centres urbains, du tour. De son côté, Van Gennep (1911a : 294), en se basant sur les résultats de recherche de Myres (1902) écrit : « le tour a été introduit, les fouilles de Carthage le prouvent, au moins au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ».

<sup>6</sup> D'après mes observations à Tighermt dans la commune urbaine de Tata, le tour dispose certes d'une table ronde en haut. Par contre, la partie basse est une planche rectangulaire. Il possède aussi un roulement à bille pour faciliter et accélérer le tournage.

produits sur commande ou destinés à une commercialisation à différentes échelles. Il en fait une préoccupation principale et permanente ou saisonnière s'il pratique en même temps des activités agricoles ou commerciales. Il peut être aidé par un apprenti ou par les membres de sa famille : femme, mère, enfants... ; dans d'autres situations, la production potière constitue l'œuvre d'une catégorie socioprofessionnelle organisée dans des ateliers permanents formant des villages-potiers ou quasiment des centres de poterie. La concentration des ateliers à Beni Sidal, dans le Rif, présente le profil type d'un centre de poterie où exercent plus de 130 maîtres potiers. Quant aux villages-potiers, le Haut- et l'Anti-Atlas renferment un nombre de localités où le travail de la terre constitue l'activité principale des habitants. A titre d'exemple, la localité d'Ifkharn, dans l'Anti-Atlas méridional, s'est développée autour d'un groupe restreint de potiers. Le nom indique même la spécialisation artisanale de ce groupe. Il en est de même à Tighermt (Tata) où un groupe de potiers s'est installé. Bien qu'il s'adonne aussi à l'agriculture, le village est connu pour être un site de production potière. Nous pouvons multiplier les exemples comme Tahdoust chez Ayt Baâmrân, Tighanimin chez les Ayt Sihl, qui a fourni une grande partie de la collection du musée Quai Branly à Paris, Imrrayn chez les Ayt Attab et Boughrarat chez les Inoultan...

Du point de vue des origines sociales, les potiers présentent des types différents. Dans certaines localités ou sites de production, la poterie constitue l'activité principale ou secondaire de personnes issues de lignages anciens. Organisés en ateliers familiaux permanents ou saisonniers, les potiers produisent des pièces en fonction des demandes locales ou dans le but d'une commercialisation en dehors de la communauté. Amahan et Cambazard (1999 : 198) signalent, à propos des Ighoujdâmn dans le Haut-Atlas, que les potiers sont issus des lignages principaux de la tribu. D'après les informations recueillies auprès d'un ancien collègue à l'IRCAM, qui est originaire d'Ounzout (Mzouda) et fils de potier, les artisans appartiennent aux familles souches de la tribu. Le travail de la terre est effectué par des familles anciennes de la tribu et la production est distribuée localement ou écoulee dans des marchés urbains comme Marrakech. Les potiers de la tribu des Idaou Kensous, dans l'Anti-Atlas méridional, présentent, avant la disparition définitive de cette activité dans la région vers les années 1960, les mêmes traits sociaux. Ils sont issus de lignages anciens, fabriquent la poterie en fonction des demandes locales et écoulent leur surplus de production dans les marchés voisins. Il en est de même de la localité de Tafraout, dans le territoire des Idaou Zddout. Cette localité est l'un des rares sites encore en activité et fournit, avec le site d'Ifkharn déjà évoqué, aux marchés locaux leurs principaux besoins en produits potiers. Mais la caractérisation principale de la majorité des localités de potiers est que la poterie est devenue la spécialisation technique de groupes ethniquement ou socialement différents. D'après les informations fournies par Herber (1928), les potiers des Ayt Ndir et des Ayt Mguild sont noirs et originaires des oasis sahariennes. Dans le Dir, à l'Est de Marrakech, le terme *draoui*, qui désigne des personnes originaires de la région du Dra, est devenu même synonyme de potier. D'après Vossen et Ibert, un grand nombre des ateliers du Moyen-Atlas sont tenus par des potiers issus de Tadighoust, une localité de la vallée de Ghris dans le Maroc présaharien.

A Igherm n Lgara dans le Sud-Est marocain, un des villages fortifiés de la tribu des Ayt Atta où la division des métiers en fonction des origines sociales est un ordre divin suivant le mythe, la spécialisation artisanale coïncide avec des frontières ethniques marquées. La poterie est assimilée à une catégorie ethnique socialement stigmatisée, dominée et reléguée dans les basses classes de la société, les Haratin. Ces derniers produisent des poteries consommées à l'échelle locale et toute vente aux étrangers est interdite. Ils sont des artisans du groupe, conformément aux enseignements du mythe fondateur, qui définit par ailleurs ses besoins, les prix et les modalités de paiement. A Figuig qui présente certains traits sociaux similaires, la poterie est aussi l'œuvre des personnes appartenant à la catégorie des Haratin, à qui on réserve des ateliers concentrés dans des quartiers déterminés. Toutefois, ils échappent relativement au contrôle du groupe et vendent librement, contrairement aux artisans des autres Ksour, leur production aux demandeurs quelle que soit leur origine ou condition sociale (Meziane, 1988 : 238).

Dans d'autres Ksour, les artisans appartiennent aussi à des lignages stigmatisés et dominés et se constituent en village-ateliers indépendants. Pour exercer librement leur métier en dehors de toute mainmise des groupes environnants, ils se mettent sous la protection d'un Saint qui leur assure, contre redevances différentes, une autonomie sociale et professionnelle. La cité de Tamgrout constitue le modèle-type de cette catégorie. L'installation progressive des potiers, généralement issus des groupes d'esclaves et de Haratin de la région, a contribué à la formation d'une poche artisanale dans le voisinage du mausolée de Sidi Ben Nacer. D'après les données rapportées par El Manoaur (2004 : 50), dans son étude sur le peuplement d'Asif n Dads, une vallée du Maroc présaharien, la poterie est la spécialité d'un groupe protégé. Le quartier des *Iqddarn*, dont le nom traduit l'identité professionnelle des habitants, est situé à proximité de la zaouïa de Moulay Bouâmran, le saint fondateur. Le récit d'origine explique que ces artisans sont les descendants d'un esclave, Hammou Ou Brahim, avec qui le saint s'est installé dans la contrée. Il existe d'autres formes de formation de sites de production. Chez Ayt Attab, dans le Haut-Atlas central, la localité des Imrrayn est formée de potiers noirs et étrangers à qui la tribu a fourni le site et la protection à condition de répondre à ses besoins en équipements domestiques contre une part d'impôts légaux que la tribu leur verse après chaque récolte. Le métier de potier peut être ainsi assimilé à d'autres fonctions communautaires rétribuées en nature comme le maître d'école coranique ou le forgeron.

L'association de la poterie à une catégorie sociale dominée et stigmatisée peut s'expliquer par les connotations sociales péjoratives liées au travail de la terre. Dans certaines régions, les potiers sont stigmatisés et perçus comme des êtres maudits, parce qu'ils manipulent la terre. En la transportant et la battant, ils commettent un acte impardonnable, la terre étant représentée comme la mère des êtres humains. Aussi le travail de la terre confère-t-il à son auteur un statut négatif. Il est un métier mineur. Le potier « vit pour ainsi dire en dehors de la société. Il passe pour un être misérable condamné par le destin. Son travail ne saurait l'enrichir ni même lui procurer une modeste aisance ; il vit malheureux, retiré et méprisé » (Laoust, 1983 : 69). A Tata, le terme « bu idqqi », qui signifie potier, est stigmatisant. Il est employé pour distinguer et marquer la différence



professionnelle et statutaire des habitants de la localité de Tighermt. Dans d'autres régions de l'Anti-Atlas, « iwis n bu iruktn », fils de potier, est un terme péjoratif.

Cependant, le potier n'est pas toujours un être connoté négativement. Certains récits lui confèrent une position centrale dans la cosmogonie amazighe. D'après un mythe recueilli dans la région du Sous, le potier est présenté comme étant à l'origine de la création de certains phénomènes naturels et météorologiques. Le mythe raconte que, avant la création des nuages et des éclairs, la pluie tombait sans prévenir. Elle surprenait tout le monde et perturbait ainsi le déroulement des activités domestiques et artisanales des hommes et des femmes. Un jour, un potier venait de finir la fabrication de ses produits et voulait les faire sécher au soleil. Soudain, la pluie tomba et détruisit ses œuvres. Le potier s'est mis à pleurer. Il implora Dieu de créer des signes qui prédisent des averses futures pour qu'il puisse organiser son travail en fonction de ses étapes de façonnage. Dieu accéda à sa demande et, depuis, il a créé les nuages, les orages et les éclairs.

## **Procédés de fabrication et traitements de finition**

Dans les ateliers masculins, la poterie est tournée. Elle est appelée ainsi parce qu'au moins une des étapes de sa fabrication est effectuée à l'aide d'un mouvement circulaire sur tour ou sur tournette. Il est possible de relever dans les procédés et l'usage du tour des différences notables d'un atelier ou d'un site à un autre compte tenu de l'histoire, des influences techniques et des contraintes liées à la nature de la pièce à façonner. Mais avant de décrire rapidement certaines séquences de « gestes » que le façonnage nécessite, commençons d'abord par l'argile et sa recherche.

Tout commence dans les étapes de fabrication par la recherche de la matière de base utilisée dans l'élaboration des pièces, l'argile/idqqi. Il est d'usage que les potiers procèdent à l'extraction de l'argile dans des endroits précis avoisinant le village, ils peuvent parfois parcourir à pied ou à dos d'âne quelques kilomètres pour aller chercher cette matière dans des carrières libres d'accès ou appartenant à des tribus voisines ou à des propriétaires privés. L'argile est ainsi achetée ou donnée contre des services rendus. La découverte d'un site riche en argile intervient dans la formation progressive d'un village-potier à travers l'installation des artisans venus d'une seule région ou d'horizons différents. Le groupement topographique coïnciderait ainsi avec des frontières ethniques et/ou artisanales. Il est possible de rencontrer des situations où les potiers entament des déplacements saisonniers pour des cycles de production en dehors de leur lieu d'installation habituelle, ils effectuent une forme de *lezib* artisanal. Ainsi, les potiers de la localité d'Agerd chez les Idaou Kensous quittent leur localité pendant la période critique de l'année, l'hiver étant froid et rude dans la région. Ils abandonnent les ateliers familiaux accolés à leurs maisons et partent avec leurs équipements et campent dans des sites relativement lointains qui fournissent aussi bien les conditions climatiques favorables que des quantités suffisantes d'argile. Après la fabrication de quantités suffisantes de produits, le potier charge les pièces sur son âne et entame sa tournée régulière pour les distribuer à la clientèle habituelle.

Les statuts juridiques des carrières d'argile présentent aussi des différences. Elles peuvent être propriété collective, privée ou *habous*. Dans son étude sur les Inoultan dans le Haut-Atlas, Ahmed Taoufiq (1983 : 240-241) rapporte l'exemple d'une carrière devenue propriété d'un riche commerçant de Demnate à la fin du XIXe siècle. Après avoir remarqué la présence croissante de maîtres-potiers, ce commerçant a procédé à l'achat de la principale carrière de la région et a organisé son exploitation. Tout potier souhaitant extraire de l'argile est obligé de payer une redevance sous forme de droits de location. Il est possible de rencontrer dans des localités de production des situations où chaque maître-potier possède un site particulier d'extraction, comme dans la vallée de Dra. Les potiers ne possédant pas de site privé peuvent acquérir des droits d'extraction pour une année renouvelable contre un prix négocié avec un propriétaire. Les carrières ont aussi le statut de propriété collective. Dans ce cadre juridique, l'extraction est libre et gratuite. Néanmoins, les assemblées locales gèrent leur exploitation, qui entre dans le cadre de la gestion des terres collectives, et en contrôlent, à travers les décisions prises dans les délibérations de l'assemblée, l'accès. Les potiers locaux sont prioritaires et accèdent librement aux carrières gratuitement ou contre un prix symbolique fixé par l'assemblée. Quant aux artisans allogènes, ils se présentent devant l'assemblée locale qui détient seule le pouvoir de déterminer les modalités d'accès et de résidence sur les lieux. Certaines carrières ont le statut du bien *habous* comme à Tazmmourt dans la région de Taroudant suivant les observations de Bazzana, El Hraiki et Montmessin (2003 : 108).

Les argiles sont de différents types et couleurs. Si la couleur détermine parfois l'aspect extérieur de la pièce, la constitution physique intervient dans l'organisation de certaines étapes du façonnage comme l'emploi de dégraissant et la durée de cuisson. Si certains types d'argile ne nécessitent pas de rajout de dégraissant comme dans certains ateliers de la vallée de Dra qui fabriquent une poterie tournée à la tournette pour usage culinaire (Hanif : 95)<sup>7</sup>, les potiers obtiennent une argile prête à l'emploi par la combinaison de différentes glaises. Pour d'autres argiles, il est impératif de rajouter, durant le malaxage, un sable souvent micacé, acheté ou recueilli localement. D'après les informations recueillies auprès d'un des derniers maîtres à Tighermt, dans la commune urbaine de Tata, les potiers locaux emploient comme dégraissant un sable extrait localement. Dans la vallée du Sous, « l'argile n'est pas employée telle qu'on l'extrait ; elle reçoit un rajout de sable (Chninat) ou de galets calcinés et broyés (Tiout) ou d'une argile jaune servant de dégraissant (Arazane et Tazamourte) » (Bazzana et *al.*, 2003 : 108). On peut aussi rencontrer des situations où les artisans rajoutent une poudre tirée des anciennes poteries cuites et concassées appelées *ifurn* ou *izgyan*, mais cette technique demeure un trait caractéristique des productions féminines.

Après son extraction, l'argile est transportée à dos d'âne ou de mulet jusqu'au lieu aménagé pour son séchage. Séchée au soleil, elle est ensuite concassée à l'aide d'une pierre ou d'un bâton et mouillée. Après son nettoyage des grains et des impuretés à l'aide de l'eau, elle est mise à détremper dans une fosse pour des durées variables en fonction des argiles. Après cette phase de pourrissage, le

---

<sup>7</sup> D'après les observations d'Herber à Itzer (1928 : 318), la composition des terres « rend inutile l'emploi de dégraissants particuliers ».

mélange se fait souvent dans les ateliers masculins par pétrissage aux pieds. Les éléments dégraissants sont ajoutés au fur et à mesure, jusqu'à ce que la pâte ait pris la consistance souhaitée. Souvent, le pétrissage se poursuit à la main pour obtenir l'homogénéité souhaitable et nettoyer d'éventuelles impuretés au fur et à mesure de la formation des pâtons d'argile à façonner.

L'élaboration d'un objet se déroule selon des modalités différentes en fonction de la nature de l'objet et les modes de façonnage adoptés. La pièce peut être façonnée par un seul mouvement circulaire. Dans ce cas, le potier exécute toutes les opérations (égalisation de la motte, creusement de la cavité, étirement et amincissement des parois...) sur le tour ou la tournette en activant rapidement ou lentement l'outil utilisé. Par ailleurs, la fabrication de certains objets nécessite la combinaison de techniques diverses comme le moulage, qui se fait au sol ou sur le tour, le battage et/ou le modelage aux colombins. Dans la description des techniques adoptées par les potiers des Ayt Mguild et des Ayt Ndir, Herber (1928 : 318-319) rapproche leur mode de façonnage des procédés adoptés dans la poterie modelée ; le tour, décrit comme rudimentaire, est utilisé comme un simple support pivotant<sup>8</sup>. Quant au moulage, Bazzana et son équipe (*op. cit.* : 110) décrivent une situation où « les pièces sont ébauchées sur des formes – sortes de moules, creux ou pleins, fabriqué avec un mélange de chaux et d'argile – préalablement sablées pour éviter l'adhérence, puis reprise au tour ». Le façonnage réclame d'autres gestes comme la pose des reliefs (bec, goulot, anses...), le lissage, le polissage (azmzi) et le revêtement d'un enduit argileux (aslvav). Ces procédés sont appliqués sur l'outil pivotant ou directement dans l'espace aménagé pour le séchage des produits. Il est possible que certains de ces « gestes » soient appliqués après un premier séchage partiel. Après cette opération, les pièces sont séchées à l'ombre ou au soleil pendant une durée qui varie en fonction des saisons. Les pièces seront ensuite décorées et subissent un dernier séchage au soleil ou à l'ombre avant la cuisson.

Contrairement à la poterie féminine où la décoration tient une place très importante dans les traitements de finition, le répertoire des compositions est très réduit dans la production masculine. Celle-ci est plutôt riche par l'élégance de ses formes (Amahan et Cambazard, 1999 : 190). Néanmoins, certaines pièces sont soigneusement revêtues d'un engobe et décorées ou vernissées (ssvmant)<sup>9</sup>. La décoration consiste en des reliefs esthétiques et/ou des motifs incisés, appliqués ou peints sur la surface nue ou revêtue d'engobe. Les décors incisés sont apposés sur une argile encore tendre. Quant aux décors appliqués, ils consistent en des lignes et des pastilles et sont souvent réservés aux grandes jarres destinées à la conservation des denrées alimentaires (huile, dattes, farine, menthe...). Les décors peints sont

---

<sup>8</sup> Dans son étude sur les potiers des Bhalil, Herber (1946 : 84) affirme qu'il préfère parler de modelage que de tournage compte tenu des techniques de façonnage plus proches de ce mode de fabrication.

<sup>9</sup> Nous avons déjà signalé les pièces de la collection du musée du Quai Branly à Paris provenant des Idaou Semlal et de Tighanimin, qui portent un décor bien soigné comme des gargoulettes portant les numéros suivant 71.1937.63.465, 71.1937.63.466 et 71.1937.63.467, une jarre portant le numéro 71.1937.63.472 et un pot à couvercle, le numéro 71.1937.63.474. Le décor est en brun sur fond blanc.

faits avec différents types d'argile ou des pigments minéraux et sont exécutés à l'aide du doigt ou des brindilles de bois. Ils représentent des motifs décoratifs constitués souvent de triangles, de bandes dessinées autour du col ou de la base, de points, de losanges, de traits et lignes droits ou ondulés, de chevrons, de damiers et de leurs successions ou réseaux qui donnent des formes variées. Bien que ces poteries, à l'exception de certaines pièces, se distinguent par un décor simple, les motifs utilisés rappellent les autres formes de la production artistique, comme le tissage, les arts du bois, le tatouage, l'architecture et la poterie féminine. La présence relative de ces motifs permet de parler d'un réseau de significations qui traversent aussi bien le temps, les espaces des activités matérielles que les frontières entre les genres. La signification de ces motifs et leur profondeur historique ont fait l'objet d'études nombreuses qui tentent de les intégrer dans l'histoire de la production artisanale et symbolique. Il n'est pas dans le propre de cette étude de se hasarder à démontrer les liens existant entre les motifs et leur signification, mais contentons-nous de dire que les décors de la poterie masculine ne diffèrent pas des autres et traduisent la permanence et la diffusion sociale des motifs décoratifs amazighes. Les décors sont souvent exécutés avant la cuisson, mais il existe des situations où la décoration se réalise après cuisson. Les pots et cruches utilisés pour le rafraîchissement de l'eau sont souvent peints avec du goudron sur les lieux même de la vente.

Hormis des exceptions singulières où un four moyen est aménagé pour la cuisson des poteries à l'intérieur de l'atelier ou de la maison et utilisé dans les saisons critiques, la cuisson se fait souvent en plein air dans des fosses/excavations ou dans des « fours » à dimension variable. Les fours se présentent sous forme d'une construction ovale sans alandier ni sole et délimitée par des murets de pierre sèche ou en argile, ou d'une aire aménagée comportant souvent une chambre circulaire ou rectangulaire pour l'enfournement et une ouverture au niveau du sol pour l'alimentation en combustible. Ces constructions peuvent être couvertes ou à ciel ouvert (Vossen et Ebert, *op. cit.*, Bazzana et *al.*, *op. cit.*: 111, Hanif, *op. cit.* : 97).

## **Commercialisation et usages des produits**

D'une manière générale, le potier est un artisan professionnel, il vit de son métier ou en fait une source de revenus complémentaires s'il pratique simultanément une ou plusieurs autres activités. Les voies d'écoulement des produits façonnés sont multiples, changent d'une situation à une autre et s'adaptent aux changements sociaux qui affectent aussi bien l'usage des produits que le statut social des producteurs. Les informations dont nous disposons décrivent des modes de diffusion et des modalités d'organisation de cette opération différents. D'après Herber (1928 : 314) observant l'organisation du métier dans certains ateliers du Moyen-Atlas dans les années 1920, la vente est interdite sur les lieux de travail. Les potiers vendent sur le marché local, échangent des pièces contre des outils de travail avec d'autres artisans comme les forgerons et contre leur contenu en denrées alimentaires avec la population locale<sup>10</sup>. La méthode du contenant contre contenu,

---

<sup>10</sup> Voir aussi Taoufik (1983 : 242) pour la vente sur les marchés locaux et l'échange des produits contre leur contenu en denrées alimentaires.

dite akttur, est très répandue aussi dans le Haut et l'Anti-Atlas. Elle est associée à une distribution très localisée lorsque le potier écoule lui-même ses produits sur le marché proche ou lointain quand il procède à la vente en gros à des intermédiaires. Les potiers peuvent aussi conquérir des marchés urbains comme ceux de la tribu d'Ounzout qui vendent leurs produits à Marrakech, au marché de Bab Lkhmis. Dans l'Anti-Atlas central, la distribution prend la forme de tournées régulières. A titre d'exemple, les potiers de la localité d'Ifkharn, qui fournissent un ensemble important de tribus en équipements ménagers, organisent à des périodes déterminées de l'année leurs tournées qui jouent un bien plus grand rôle que les marchés dans la diffusion de la production, mais aussi dans l'enregistrement des commandes de leurs clients habituels. Cette pratique est actuellement abandonnée après l'apparition d'un ensemble de boutiques rurales dans la région qui constituent les lieux de dépôt, de vente et de recueil de commandes.

Dans certaines régions, l'organisation du travail du potier et de la distribution de ses productions revient aux assemblées locales. Il est possible de relever deux types de contrats établis avec les artisans, particulièrement avec les potiers et les forgerons qui fournissent la communauté en l'essentiel de l'équipement domestique et en outils de travail. D'après le coutumier de la localité de Lgara, dans le Sud-Est marocain étudié par Larbi Mezzine (1978 : 222), l'assemblée locale désigne une commission chargée de la fixation des prix avec les potiers et les autres artisans et toute transgression est passible d'une amende. La commission contrôle aussi la distribution des productions qui ne doit pas dépasser les frontières de la communauté. Le potier est l'artisan du groupe et sa production est destinée à couvrir les besoins en équipement contre un prix fixé à l'avance. On est ainsi devant une situation paradoxale. Bien qu'elle s'inscrive dans la spécialisation artisanale qui caractérise les productions masculines, elle en diffère par l'aspect limité et maîtrisé de la commercialisation des produits. Elle est similaire à une autre situation rencontrée en ce qui concerne le statut des artisans dans certaines tribus du Haut- et de l'Anti-Atlas. Le potier est un contractuel du groupe. Il est chargé de satisfaire les besoins des membres de la communauté contre des quantités déterminées en denrées alimentaires. La présence de certains avis juridiques sur la possibilité d'engager collectivement les potiers montre que cette situation était très fréquente<sup>11</sup>. Les potiers d'Imrrayn, que nous avons déjà évoqués, travaillent et fournissent la communauté en équipements ménagers contre une part des impôts légaux des récoltes que la tribu leur réserve.

La poterie masculine est élégante par ses formes parce qu'elle est riche d'un ensemble d'objets d'utilisation courante. Répondant à tous les besoins de l'équipement domestique avant la concurrence de la production locale de cuivre et

---

<sup>11</sup> A titre d'exemple, le Marabout de Dra Ben Nacer a émis des réponses sur les contrats établis avec les artisans contre des quantités déterminées en céréales. Voir Lahcen El Baz (1996 : 159).

les produits manufacturés européens<sup>12</sup>, les objets retracent les principales activités ménagères quotidiennes.

Les poteries ont pour fonction de couvrir les activités liées au recueillement de l'eau, à son transport jusqu'à la maison et à sa conservation. Les cruches et les amphores, appelées tabuqqalt ou tagdurt, servent à la transporter du puits, de la rivière ou de la source à la maison. Après le transport, elle est conservée dans les mêmes ustensiles ou dans des jarres relativement grandes. Durant les périodes chaudes, elle est tenue fraîche dans des cruches, des jarres ou dans de petits pots avec couvercle souvent teints de goudron. Elle est enfin servie dans des vases ou des pichets peints ou nus et de morphologies différentes.

La poterie est aussi destinée à assurer les tâches liées à la traite des vaches et au traitement du lait. Pour cela, il existe des pots nus, peints ou vernissés, qui servent à recueillir le lait pendant la traite et d'autres plus volumineux et de dimensions variables utilisés pour sa conservation et l'accumulation des traites en vue du barattage. Ces derniers pots possèdent souvent des couvercles et des becs verseurs et portent des noms différents : tazaokunt, buvu, taqlilt... Dans certaines régions, il est possible de rencontrer des potiers façonnant des barattes en terre cuite, mais cette activité est devenue rare puisque ces barattes (tagccult) sont concurrencées par d'autres fabriquées localement en peau de mouton et d'autres industrielles fabriquées en métal et disponibles sur les marchés locaux.

La poterie couvre également la préparation et la consommation des repas et la conservation des aliments. Les plats, appelés tafllunt, tafant et tanxdamt, de formes et de concavités différentes, sont destinés à la cuisson du pain. Les marmites, appelées tikinin, sont utilisées pour mijoter ou cuire certains mets (bouillie, pattes, légumineux...) et agdur et tasksut servent à la préparation du couscous. Mais pour les servir, il existe des plats de formes et de dimensions différentes comme tazlaft pour le couscous, tahrrayt pour la bouillie et timkilt pour la soupe. Certaines pièces comme les tajines ont une double fonction, ils sont utilisés dans la cuisson et la présentation des ragouts. Les potiers fabriquent également les braséros à charbon de bois. Ils sont de différentes formes et fonctions. Ils sont destinés à faire cuire des tajines, à préparer le thé ou à brûler de l'encens. Dans certaines régions, un fourneau cylindrique, appelé takat n ufxxar, qui signifie le foyer du potier, est utilisé, dans les soirées froides d'hiver, en guise de chauffage. Notons aussi qu'après l'introduction du thé et suite aux manques d'ustensiles, certains potiers ont façonné des théières, des tasses, des tables et des bouilloires pour satisfaire des demandes locales. Le musée du Quai Branly à Paris conserve une partie des objets nécessaires à la préparation du thé datant des années 1930 et provenant des Idaou

---

<sup>12</sup> Dans l'Anti-Atlas, la tradition de production locale de certains objets domestiques en cuivre (seaux, vases, pots, cruches...) remonte à une période ancienne, mais il est difficile de parler d'une véritable concurrence. Elle est souvent réservée à certains notables locaux et ne couvre pas les principales activités domestiques. Par contre, l'invasion des produits manufacturés européens à partir de la fin du XIXe et du début du XXe, plus résistants et commercialisés à des prix abordables a remplacé les produits potiers sauf pour certains équipements comme les tajines, les pots pour la conservation du lait, les cruches pour le rafraîchissement de l'eau...

Nidif, dans l'Anti-Atlas central<sup>13</sup>. Pour la conservation des denrées alimentaires (huile, farine, dattes, miel, beurre...), des pots cylindriques appelés iqliln ou □□□□□□ sont utilisés ainsi que des grandes jarres appelées tixibit. Dans la région du Dra, les potiers procèdent à la fabrication de jarres adaptées pour la conservation de la menthe. Les lampes à huile sont enfin fabriquées avec et sans pied, elles étaient la seule source de lumière avant l'introduction du charbon et des bombonnes de gaz. L'usage de ces dernières dans la cuisson des aliments a entraîné la fabrication de petits braséros sans base appelées talmjmmrt n buïagaç.

Il est possible de relever la fabrication de pièces destinées à d'autres usages que les activités strictement ménagères. Ainsi, certains potiers de l'Anti-Atlas façonnent des pots cylindriques qui, incrustés dans le mur, servent de nids aux ramiers. Ils sont appelés anbuq ou tanbuqt. Ils peuvent également faire office de dépôt d'offrandes dans les mosquées et les mausolées. Notons aussi que, avant la fabrication de paniers rectangulaires en roseaux et bouses de vache plus isolants et résistants, les potiers de la vallée du Sous fabriquaient des ruches pour les abeilles en terre cuite sous forme de grands entonnoirs. Il est à noter l'existence d'autres objets comme les enfumoirs utilisés au moment de l'extraction du miel pour faire neutraliser les abeilles, appelées taswawwut, et de petits pots pour la malaxation du henné, appelés asaäë. La liste reste longue et les objets portent des désignations différentes d'une région à une autre. Notons au passage que les ateliers ne façonnent pas tous les mêmes produits, la distribution des productions d'un atelier à un autre traduit même une sorte de spécialisation locale. La lecture de l'inventaire déjà cité de Vossen et Ebert indique que des ateliers se spécialisent dans la fabrication de certains objets et monopolisent leur écoulement sur des marchés locaux.

Les poteries acquièrent aussi d'autres fonctions. Dans l'Anti-Atlas, il est possible de voir sur un toit de maison une marmite noircie par l'usage censée protéger la maison et les êtres qui y vivent du mauvais œil : ar nn trarant alln n mddn. Dans certaines pratiques rituelles d'appel ou de protection de mauvais esprits, les tessons d'anciennes poteries sont utilisés comme plats pour offrandes, dits □□□□□□. Remplis de farine trempée dans l'eau et préparée sans sel, ils sont déposés près de grottes et d'arbres marqués. Au-delà de l'utilisation des poteries comme décoration, parfois comme pot de fleurs, dans les hôtels et restaurants, surtout dans les zones touristiques des grandes villes, l'apparition de restaurants populaires spécialisés dans la préparation des tajines est accompagnée d'un autre usage de la poterie. Des braséros et des tajines sont posés à l'entrée pour indiquer la spécialité de la maison.

---

<sup>13</sup> N° d'inventaire 37.63.500.1-10.

## Références bibliographiques

- Amahan, A. et Cambazard-Amahan, C. (1999), *Arrêts sur site. Le patrimoine culturel marocain*, Casablanca, Eds Le Fennec.
- Amahan, A., (1991), « La Poterie des Jbalas », in *Jbala. Histoire et société*, Paris/Casablanca, CNRS/Wallada, p. 431-445.
- Balfet, H., (1956), « Les poteries modelées d'Algérie dans les collections du Musée du bardo », *Libyca*, 4, p. 289-345.
- Balfet, H., (1977), *Poterie féminine et poterie masculine du Maghreb*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris, Université René Descartes.
- Bazzana, A., Elhraiki, R. et Montmessin, Y. (2003), *La Poterie domestique et féminine du Rif marocain*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Camps, G., (1955), « Recherches sur l'antiquité de la céramique modelée et peinte en Afrique du Nord », *Libyca*, III, p. 345-390.
- Camps, G., (1961), *Aux origines de la Berbérie. Monuments et rites funéraires protohistoriques*, Paris, Arts et métiers graphiques.
- Camps, G., (1987), *Berbères. Mémoire et identité*, Paris, Errance.
- Chantreaux, G., (1937), « Les Poteries berbères du Chenoua », *Bulletin de l'Enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger*, n°299, p. 138-150.
- El Baz, L. (1996), « La jurisprudence et la société à travers les réponses de Ben Nacer sur certaines affaires rurales », in *Le Bassin de la vallée du Dra. Carrefour de civilisations et espace de culture et de création*, Agadir, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, p. 147-164.
- Hanif, A., (2006), « Les Maîtres potiers de la vallée du Dra », in *Maroc. Les artisans de la mémoire*, Gand, Editions Snoek, p. 95-107.
- Herber, J., (1928), « Techniques des potiers Beni Mtir et Beni Mguild », *Mémorial Henri Basset*, Paris, Geunther, t.I, p.313-330.
- Herber, J. (1946), « Notes sur les poteries des Bhalil », *Hespéris*, XXXIII, p. 83-92.
- Jacotin, M. (2008), « Terres de femmes, poteries du monde berbère », *Berbères. De rives en rêves*, Abbaye de Daoulas, Editions Sépia/E.P.C.C., p. 93-101.
- Lamnouar M. (2004), *le Sud-Est marocain, réflexion sur l'occupation et l'organisation des espaces sociaux et politiques – le cas du Dadés*, Phédiprint, Rabat, (manuscrits inédits).
- Laoust, E. (1983), *Mots et choses berbères. Notes de linguistique et d'ethnographie*, Rabat (1920), calques, *société marocaine d'édition*.
- MacIver, R. (1902), "On a Rare Fabric of Kabyle Pottery", *Journal of The Anthropological Institute*, 32, p. 245-247.
- Martinez, N. (1965), « Notes sur la poterie et les potiers d'Azemmour », *Journal des Africanistes*, vol.35, n°2, p.251-282.



- Meziane, A. (1987), *Figuiç. Contribution à l'étude de la société oasienne marocaine au dix-neuvième siècle*, Maroc, Imprimerie Fajr as-Saada.
- Mezzine, L. (1987), *Le Tafilalt. Contribution à l'histoire du Maroc au 17e et 18e siècles*, Casablanca, an-Najah al-Jadidah.
- Moreau, J.-B. (1976), *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Alger, SNED.
- Myres, J. (1902), « Notes of the History of the Kabyle Pottery », *Journal of The Anthropological Institute*, 32, p. 248-262.
- Taoufiq, A. (1983), *La société marocaine au XIXe siècle : Les Inultan 1850-1912*, Casablanca, an-Najah al-Jadidah.
- Van Gennep, A. (1911a), « Etude d'ethnographie algérienne », *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, n°9-12, p. 265-346.
- Van Gennep, A. (1911b), *Etude d'ethnographie algérienne*, Paris, Leroux.
- Vossen, R. et EBERT, W. (1986), *Marokanische pöpferei-Poterie marocaine*, Bonn, Habelt.
- Wilkin, A. (1900), *Among The Berbers of Algeria*, London, T. F. Unwin.



## Les mosaïstes et la décoration des thermes en Tingitane

Bidaouia Belkamel (1), Zahra Qninba (2)

(1) Université Med V, (2) INSAP, Rabat

لا تتيح ندرة فسيفساء الحمامات—مقارنة بفسيفساء الأشكال المعمارية الأخرى— من تكوين رأي خاص حول واضعها، إلا أن جمع شتات النماذج الفسيفسائية التي تتوفر عليها أشهر مواقع المغرب القديم لا تمنع من بناء فكرة عن مهارة الفسيفسائيين المحليين.

Les édifices thermaux sont attestés dans tous les sites antiques du Maroc, quelle que soit leur importance. La découverte la plus récente a eu lieu en 2005, elle concerne les thermes de Dhar d'Asekfane (Ksar Sghir). Notons cependant que la distinction entre les édifices publics et privés s'avère parfois difficile surtout dans le cas de sites insuffisamment fouillés ou en mauvais état de conservation. Nos principales informations sur les mosaïques des thermes seront donc fournies par les sites qui ont connu les fouilles les plus étendues.

Les mosaïques des thermes n'ont pas bénéficié d'études spécifiques quoique les chercheurs qui ont publié ces édifices n'aient pas manqué de mentionner leur existence. Louis Chatelain (1935) est le premier à mentionner les mosaïques décorant des thermes. Ainsi, il nous apprend l'existence de deux mosaïques découvertes dans des thermes à Rirha (*ibid.* : 68)<sup>1</sup>. A propos de ces derniers, la mission Rirha<sup>2</sup> a permis de préciser leur nature : il s'agit de thermes privés. Une mission qui a, par ailleurs, exhumé ce qui reste d'une troisième mosaïque<sup>3</sup> non repérée par Chatelain.

Vers les années quarante, c'est Raymond Thouvenot et Armand Luquet qui, en publiant le site de Banasa, décriront les mosaïques des thermes de ce site (1951). En fait, la seule mosaïque des thermes de la Tingitane qui a bénéficié d'une étude particulière est la mosaïque du dieu Océan qui ornait le frigidarium des thermes du théâtre amphithéâtre. Elle constitue l'unique exemple de mosaïque des thermes étudiée pour elle-même (Ponsich, 1966).

Les mosaïques conservées de la Tingitane permettent-elles d'avoir une idée, même

---

<sup>1</sup> Les mosaïques des thermes ont été reconnues dans d'autres sites tels que Sala (Chellah), Tanger et Dhar Asekfane.

<sup>2</sup> Cette mission se déroule dans le cadre d'une coopération maroco-française. Elle est codirigée par Mohamed Kbir Alaoui (INSAP, Rabat) et Laurent Callegarin (Université de Pau et des pays de l'Adour, France).

<sup>3</sup> Nous avons été amenées à étudier les mosaïques de Rirha en collaboration avec Aicha Malek (CNRS, Paris). Cette étude est en cours de publication dans le cadre d'une monographie consacrée à ce site.

partielle, sur le décor choisi pour ce type de monuments ? Les mosaïstes possèdent-ils un répertoire d'ornementation destiné exclusivement aux thermes ?

Avant de répondre à ces questions, il convient de noter que les thermes sont présents dans la quasi-totalité des sites de la Tingitane (Thébert, 2003 : 255-284)<sup>4</sup>. Ils sont de deux sortes : publics et privés. Les mieux connus sont ceux de Volubilis. Ce site en possède le plus grand nombre dont six publics et huit privés. Les thermes publics (*ibid.* : 273-279) sont ceux du Nord, du Capitole, de Gallien, de l'îlot ouest, du palais dit de Gordien et ceux de la maison à la Citerne. Ces derniers ont été détruits vers la fin du 1<sup>er</sup> siècle et le début du 2<sup>ème</sup> siècle pour être remplacés par la citerne ; ce qui prouve que les édifices cités n'étaient pas contemporains. Par conséquent, ils n'étaient pas en activité en même temps. Vu l'importance de la ville, ces thermes publics sont insuffisants pour répondre aux besoins des habitants en matière d'hygiène. Les thermes privés (*ibid.* : 269-270, 280-283) jouent donc un rôle complémentaire dans ce sens. Il s'agit de ceux des maisons d'Orphée, d'Hercule, du Cadran solaire, du cortège de Vénus, des Néréides et de l'Ephèbe.

Les revêtements des thermes privés sont en grande partie perdus ; nous ne connaissons que certaines trames utilisées dans les thermes de la maison de Vénus, d'Hercule et d'Orphée. Leurs mosaïques sont du type géométrique<sup>5</sup> et présentent des motifs courants.

Ceux des thermes publics n'ont pas été conservés à l'exception de ceux des thermes de Gallien qui ont gardé une partie de leur décor. Ce qui subsiste de ce pavement (les parties situées à proximité des murs) permet sa lecture. Il s'agit d'une composition en couronne<sup>6</sup> qu'on retrouve une deuxième fois à Volubilis dans la mosaïque de Amours donnant à manger aux oiseaux qui orne une des pièces de la maison du cortège de Vénus. Cette même composition se retrouve également à Banasa dans la mosaïque de Vénus à la coquille (*infra*, fig. 1-a l-b) et à Lixus dans la mosaïque du combat de coqs (*fig.* 2). Cette constatation tend à prouver que nous sommes en présence d'un mosaïste itinérant qui s'est spécialisé dans la réalisation de ce schéma qu'il a utilisé dans ces trois sites (*cf.* Euzennat, 1966 ; Qninba, 2005 ; Belkamel & Qninba, 2007-2008). Le traitement de cette composition semble propre à la Tingitane. En effet, nous ne retrouvons un schéma identique qu'en Tunisie dans une des mosaïques des thermes de Nasr Allah attribuée au IV<sup>ème</sup>

---

<sup>4</sup> L'étude des thermes de la Tingitane fait partie de l'étude d'ensemble sur les thermes de l'Afrique du Nord. Nous notons cependant que cet auteur a omis de mentionner les thermes de la maison de Mars et Rhéa Silvia de Lixus.

<sup>5</sup> Ce constat peut être expliqué de deux manières :

- les mosaïques figurées auraient orné les espaces détruits,
- les mosaïstes ou les commanditaires à Volubilis auraient réservé les tableaux figurés aux parties publiques de leurs demeures.

Nous penchons vers la deuxième hypothèse car Volubilis, comme nous le savons, a livré peu de mosaïques figurées par rapport aux mosaïques géométriques.

<sup>6</sup> Voir *Décor* 2, pl. 315-b. (Balmelle et al., 1985).

siècle (Ennaifer et Ben Lazreg, 2005)<sup>7</sup>.

Les décors des mosaïques des thermes de Volubilis concernent les compositions géométriques uniquement, contrairement à Banasa et Lixus où on retrouve les deux types de décoration, à savoir les thèmes figurés et le décor géométrique.

Banasa qui est beaucoup moins étendue que Volubilis possède quatre thermes publics (Thébert, *op. cit.* : 256-259). Leur existence explique, probablement, la rareté des thermes privés. Il s'agit des thermes aux Fresques, de ceux du Nord, et des petits et grands thermes de l'Ouest. Ces derniers, contrairement aux autres thermes de Banasa, ne sont pas mosaïqués<sup>8</sup>. Le décor des mosaïques de Banasa comporte aussi bien des pavements géométriques que des tableaux figurés. La plupart des mosaïques géométriques sont détériorées, celles conservées, présentent des décors variés. Nous reconnaissons parmi les décors en mosaïque des thermes aux Fresques, une composition d'octogones et une deuxième constituée de plusieurs panneaux à décors différents (écailles, grappes de raisin, losanges avec rectangles et sabliers) (Thouvenot, *op. cit.* : pl.V). En ce qui concerne les thermes du Nord, seules deux compositions sont reconnaissables: celle de la margelle d'un bassin constituée de rectangles ornés chacun d'un carré sur la pointe. Ce dernier est chargé d'un nœud de Salomon flanqué de deux peltes. La deuxième mosaïque pavait la salle G. Elle présente un schéma dont le centre est constitué d'une étoile à huit pointes (Lenoir E. et *al.*, 2002 : fig. 26).

Les tableaux figurés des thermes de Banasa sont réduits. Ils sont au nombre de trois. Le premier appartient aux thermes aux Fresques. Il représente Triton accompagné de la faune marine (fig. 3, ci-après) et associé à des dauphins pavant les absides de la même pièce 4 (cf. Thouvenot, *op. cit.* : 31-32 ; Qninba, 2007 : 57-69 ; Alaioud, 2010 : 114, pl. 5). Le deuxième orne la pièce A des petits thermes de l'Ouest. Ce tableau montre les Amours vendangeurs entourant un cadre carré qui devait représenter Dionysos en buste (Alaioud, *ibid.* : 113-114). Le troisième tableau qui ornait la coupole du *tepidarium* D des thermes du Nord, figurait un l'homme au bain (*ibid.* : 114-115). Ce dernier sujet appartient aux scènes de genre qui sont rarement représentées par les mosaïstes de la Tingitane. Les deux autres relèvent de la mythologie gréco-romaine. Il s'agit du dieu de la vigne Dionysos accompagné des Amours vendangeurs, thème qui rappelle la fertilité, d'une part, et les plaisirs de la vie, d'autre part. Notons que les thermes sont un lieu de délasserment et de loisir. Le deuxième tableau convient lui aussi aux thermes puisque nous y retrouvons des figures appartenant au monde réel et irréel de l'eau. Bien que cette mosaïque représente des êtres marins dans une ville de l'intérieur, le sujet reste en harmonie avec un lieu thermal. D'ailleurs, Banasa est située sur une des rives du « Sebou magnifique et navigable »<sup>9</sup>. Ce thème a certainement été choisi aussi pour

---

<sup>7</sup> Notons qu'en Maurétanie tingitane, le remplissage de la couronne comporte exclusivement des motifs géométriques, contrairement à la mosaïque tunisienne des thermes de Nasr Allah dont les carrés de la couronne présentent des personnages mythologiques.

<sup>8</sup> Ils sont revêtus de marbre, voir Thouvenot (*op.cit.* : 12).

<sup>9</sup> Pline l'Ancien, V, 5, d'après Roget (1924 : 30).

sa signification « bénéfique »<sup>10</sup>.

Lixus possède deux thermes publics, les thermes J du « quartier des temples »<sup>11</sup> et les thermes du théâtre-amphithéâtre. Les seuls thermes privés qui subsistent à Lixus sont ceux de la maison de Mars et Rhéa Silvia<sup>12</sup>.

Les mosaïques connues des thermes de Lixus sont celles du théâtre-amphithéâtre et celles de la maison de Mars et Rhéa Silvia<sup>13</sup>. Elles présentent des tableaux où les décors géométriques sont associés aux scènes figurées. Celles d'entre elles, qui pavent les thermes privés de la maison de Mars et Rhéa Silvia traitent les thèmes de Vénus et Adonis (infra, fig. 4), des dauphins, des personnages ailés et des canthares. La seule mosaïque connue en dehors de cet établissement est la mosaïque du dieu Océan qui ornaît la pièce n° 2 des thermes du théâtre-amphithéâtre (Ponsich, *op. cit.* : 323-328 ; Qninba, *op. cit.* : 67-71, 334-352).

Lixus présente donc des thèmes beaucoup plus variés que ceux de Banasa. Ils appartiennent à la mythologie gréco-romaine et sont en relation avec l'eau et la fertilité. Le thème d'Océan convient particulièrement à un édifice thermal puisqu'il appartient au monde aquatique et conviendrait encore plus à une cité côtière comme Lixus.

Les mosaïstes de Lixus, conscients de la signification des dauphins, amis de l'homme comme le soulignent les auteurs anciens<sup>14</sup>, les ont placés près du bassin pour préserver la pureté de l'eau, source de purification. Les vases dont les feuilles débordent et le couple de Vénus et Adonis dont le thème reflète la nature printanière - illustrée par les roses en bouton, épanouies ou en guirlande - ont pour fonction d'attirer la richesse. Ces deux derniers thèmes renvoient, par ailleurs, au dieu Dionysos.

L'implantation des mosaïstes en Tingitane a coïncidé avec l'apogée de la présence romaine dans cette province. Le cas de Banasa le démontre parfaitement : à partir du Bas Empire, les mosaïques abîmées ne sont plus restaurées. On se contente de combler les lacunes par du marbre comme le remplacement de la tête de Dionysos par une dalle de marbre blanc<sup>15</sup> et la réparation de la mosaïque qui pavait le passage 6 à 7 des thermes aux Fresques par des éclats de marbre « disposés sans régularité ni soin » (Thouvenot, *op. cit.* : 28).

---

<sup>10</sup> Les dauphins et la queue du Triton sont considérés comme des symboles apotropaiques (Thouvenot, 1954 :188).

<sup>11</sup> Notons à propos des thermes J qu'ils étaient à l'origine privés. Cette transformation a eu lieu vers le 4<sup>ème</sup> siècle.

<sup>12</sup> Rappelons que les thermes de la maison de Mars et Rhéa-Silvia n'ont pas été pris en compte par Thébert.

<sup>13</sup> Ces mosaïques ont fait l'objet d'une étude effectuée par Zahra Qninba (2007a) dans le cadre de sa thèse de doctorat d'état.

<sup>14</sup> Voir Hérodote, Histoires 1, 23-24 ; Pline l'Ancien, IX, 8 ; Plutarque, Banquet des sept sages, 61 b-e.

<sup>15</sup> La tête de Dionysos a été remplacée par une plaque de marbre à Banasa, voir *PSAM* 9, p. 45.

En conclusion, nous considérons que le mosaïste intervient dans le choix des thèmes figurés et des compositions géométriques qui ornent les édifices thermaux. Nous nous basons, pour appuyer cette affirmation, sur l'existence d'un canevas particulier à la Tingitane<sup>16</sup> qui n'a été exécuté que par un seul et unique mosaïste itinérant. Ce qui laisse supposer que les commanditaires étaient dans l'obligation de choisir leurs décors en fonction des modèles proposés par les mosaïstes. Ceux-ci, comme le révèlent les décors des mosaïques des thermes de Banasa et Lixus en particulier, ont essayé d'adapter les sujets figurés à la fonction des édifices thermaux. Ils ont donc opté pour des êtres mythologiques en relation avec l'eau. L'apport bénéfique de certaines images n'a pas été ignoré non plus.

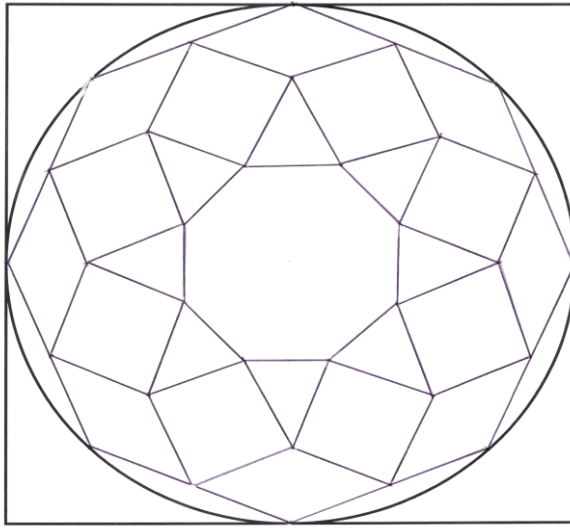
## Illustrations



*Fig. 1-a : Mosaïque de Vénus à la coquille, maison du quartier ouest, Banasa (Cliché Evelyne Chantriaux)*

---

<sup>16</sup> Voir *supra* à propos de la composition de la mosaïque des thermes de Gallien.



*Fig. 1-b : Composition en couronne de la mosaïque de Vénus à la coquille, maison du quartier ouest, Banasa (Dessin Evelyne Chantriaux)*



*Fig. 2 : Mosaïque du combat de coqs, maison des Trois Grâces, Lixus (Cliché Zahra Qninba)*





*Fig. 3 : Mosaïque de Triton et faune marine, thermes aux fresques, Banasa (Cliché Evelyne Chantriaux)*



*Fig. 4 : Mosaïque de Vénus et Adonis, thermes de la maison de Mars et Rhéa Silvia, Lixus (Cliché Zahra Qninba)*

## Abréviation

CMGR : Colloques Internationaux de la Mosaïque Gréco-romaine.

## Bibliographie

Alaioud M. (2010), *Le site de Banasa*, Rabat (en arabe).

Belkamel B et Qninba Z. (2007-2008), « La mosaïque de Banasa : aspects socio-économiques », *La Recherche Historique*, n° 5-6, p. 43-51 (en arabe).

Chatelain L. (1935), « Inventaire des mosaïques du Maroc », *PSAM* 1, p. 67-89.

Balmelle C. et al. (2002), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris.

Ennaifer M. et Ben Lazreg N. (2005), « Les mosaïques des thermes de Nasr Allah (Tunisie) », *CMGR* 9, vol. 1, p. 519-531.

Euzennat M. (1966), « Une mosaïque de Lixus », *Mélanges Piganiol*, p. 473-480.

Hérodote, *Histoires* 1, 23-24 ; Pline l'Ancien, IX, 8 ; Plutarque, *Banquet des sept sages*, 61 b-e.

Lenoir E. et al. (2002), *Mosaïques de Banasa*, Rapport présenté à la commission mixte pour le Développement des Recherches Archéologiques et Anthropologiques.

Ponsich M. (1966), « Une mosaïque du dieu Océan à Lixus », *BAM* 6, p. 323-328.

Roget R. (1924), *Le Maroc chez les auteurs anciens*, Paris.

Qninba Z. (2005), « Les mosaïques de l'édifice des Trois Grâces », *CMGR* 9, vol. 2, p. 1073-1081.

Qninba Z. (2007), *La mosaïque de Lixus, étude descriptive et analytique*, thèse de doctorat d'Etat, Fès Dhar El Mahraz.

Qninba Z. (2007), « La mosaïque du frigidarium des Thermes aux Fresques », *Nouvel éclairage sur l'histoire et la civilisation de l'Afrique du Nord Antique, Hommage à Mustapha Moulay Rchid*, Rabat, p. 57-69.

Roget R. (1924), *Le Maroc chez les auteurs anciens*, Paris.

Thébert Y. (2003), *Les thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen*, Ecole française de Rome.

Thouvenot R. (1954), « Mosaïques à motifs prophylactiques en Maurétanie tingitane », in *Actes du 79<sup>e</sup> Congrès des Sociétés savantes*, p. 187-196.

Thouvenot R. et Luquet A. (1951), « Les thermes de Banasa », *PSAM* 9, p. 9-62.

## La recherche archéologique au Maroc : quelques découvertes préhistoriques récentes

Mustapha Nami  
Direction du Patrimoine Culturel

يندرج البحث الأثري ضمن التخصصات العلمية الحديثة نسبيا بالمغرب. وهو مجال علمي يتطلب مهارات خاصة وإمكانيات لوجستكية هائلة، وهو ما يفسر الاعتماد، في غالب الأحيان، على التعاون الدولي. وقد سجلت الأبحاث الميدانية الخاصة بعصور ما قبل التاريخ تطورا مفرطا خلال العقود الثلاثة الأخيرة، إذ نجد اليوم برامج بحث ممنهجة ضمن المدى المتوسط والبعيد. وتعتبر النتائج العلمية المحصل عليها مؤخرا في هذا الميدان جد مهمة، إذ ستساهم بشكل كبير في إيجاد الحلول لبعض الإشكاليات التي تناقش على الصعيد العالمي، خاصة ما يتعلق بقدم الاستيطان البشري بالمنطقة وإشكالية ظهور الإنسان الحديث بشكل عام.

L'Archéologie est une discipline des sciences humaines relativement récente par rapport à d'autres domaines. Pourtant, en Europe, ses origines remontent à une époque assez reculée, soit au moment où émergeait le souci de « collectionner » des objets d'antiquité ou à caractère généralement ancien. Les objets qui ne faisaient plus partie de l'usage quotidien ou qui échappaient à toute identification réelle, ont été qualifiés, notamment en France, de « celtiques » ou « d'antédiluviens ». De l'amateurisme est née cette façon de comprendre le passé et l'histoire des cultures anciennes des peuples à travers les objets de tout genre, qu'ils ont laissés. On commença alors à rechercher les indices des temps passés en creusant dans le sol, d'où la notion de fouilles archéologiques. Aujourd'hui, l'Archéologie est le résultat d'une série de recherches pluridisciplinaires où plusieurs spécialités scientifiques apportent leurs contributions au niveau des investigations ordonnées selon un objectif précis.

Au Maroc, les débuts des recherches archéologiques remontent à la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle et ont été, à l'origine, réalisées sous forme de missions exploratoires notamment celles entreprises par des éclaireurs du colonialisme. Ces premiers travaux étaient particulièrement descriptifs et ethnographiques. Ce n'est que plus tard, au 20<sup>ème</sup> siècle, que les investigations et les études archéologiques scientifiques ont commencé à être menées dans quelques régions du pays sans pour autant se passer d'une certaine idéologie d'eurocentrisme. Idéologie qui a, pour une assez longue période, influencé l'interprétation des données issues des recherches de terrain. On aura alors recherché principalement des indices archéologiques qui plaideraient pour une influence européenne sur notre région pendant les temps écoulés. Et ce, pour légitimer la continuité de la présence étrangère à l'heure du colonialisme. Un exemple majeur illustre parfaitement ce constat : un certain nombre de précurseurs européens s'intéressaient quasi exclusivement aux niveaux

archéologiques datant de l'époque romaine dans les sites pour « banaliser » l'existence depuis longtemps des « roumis » sur la terre maghrébine en général. De même, toutes les civilisations préhistoriques ont été souvent étudiées et interprétées de manière à les présenter comme étant le résultat d'une influence européenne et, du même coup, à toujours les ramener à des dates plus récentes par rapport à ce qui a été identifié en Europe. On s'efforçait alors d'attribuer toute innovation technique au cours de la Préhistoire à une origine européenne, notamment en ce qui concerne la confection des objets lithiques.

Les archéologues étant des techniciens de l'Histoire, les nouvelles recherches entreprises depuis quelques décennies tentent de réécrire la « Préhistoire » de la région en se basant sur les trouvailles archéologiques scientifiquement opérées et objectivement interprétées. En effet, les chercheurs nationaux ont commencé timidement à investir le domaine depuis les années soixante du siècle dernier, mais c'est avec la création de l'*Institut National des Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine (INSAP)*, en 1986, que le Maroc a volontairement misé sur la prise en charge d'un domaine aussi crucial que la mise en relief d'un passé si riche et si glorieux que sa Préhistoire et son Histoire. Aujourd'hui, on compte une trentaine de programmes de recherche sous forme de prospections et de fouilles menées par cet Institut, souvent dans le cadre d'une coopération avec des organismes étrangers, où les chercheurs marocains ont la mission de diriger les recherches selon des objectifs préétablis. Toutefois, il y a lieu de noter que, malgré l'importance primordiale de la recherche archéologique, les services concernés n'y affectent pas les ressources financières conséquentes et nécessaires. Ce qui explique le recours à des coopérations internationales.

Dans le domaine spécifique de la Préhistoire, la dernière décennie est particulièrement bien marquée par la mise en évidence d'une quantité importante de nouvelles données scientifiques et de découvertes dont l'intérêt et la portée scientifique dépassent largement le cadre national et régional puisqu'elles contribuent d'une manière significative à résoudre des problématiques qui font actuellement l'objet de vives discussions à l'échelle internationale.

Les résultats parlent d'eux même, plusieurs nouvelles données ont ébranlé les anciennes acceptions en y apportant des preuves tangibles qui ont ainsi permis de mieux faire connaître notre passé en dévoilant l'évolution des occupations humaines sur la terre marocaine depuis la nuit des temps. On ne peine plus, par exemple, à chercher les origines de nos ancêtres dans d'autres contrées, souvent très lointaines car les recherches archéologiques ont magistralement mis en évidence la continuité du peuplement depuis l'aube de la Préhistoire sans nier, pour autant, l'apport des autres cultures environnantes. De tels apports n'ont fait qu'enrichir davantage nos valeurs symboliques et notre véritable identité culturelle ancrée dans une aire géographique qui constitue un refuge culturel mais aussi un véritable foyer du rayonnement de différentes civilisations autour de la Méditerranée.

Ainsi, ces dernières années les investigations se sont intensifiées à travers le Maroc et on compte chaque saison des découvertes majeures qui font du Maghreb, et de notre pays en particulier, une mine d'or pour les scientifiques nationaux et internationaux notamment dans le domaine de la Préhistoire. Aussi, présenter une

synthèse de tous les résultats accumulés jusqu'à aujourd'hui déborderait elle largement de ce cadre et nous nous contentons d'indiquer quelques nouveautés qui animent actuellement le débat à l'échelle internationale.

Les recherches préhistoriques qui se poursuivent dans les carrières de Casablanca ne cessent de livrer leurs secrets en apportant des preuves de l'existence d'un peuplement préhistorique qui remonte à un million d'années. Des restes osseux fossiles de cet *Homo erectus*, ses outils lithiques caractéristiques et des ossements fauniques qui traduisent l'environnement écologique des temps anciens ont été en effet mis en évidence à des profondeurs significatives dans ces différentes carrières. Ce grand complexe de gisements préhistoriques constitue une référence incontournable pour les scientifiques spécialisés dans le domaine de la géologie du quaternaire, de la paléontologie mais aussi et surtout dans le domaine anthropologique en relation avec la problématique de l'apparition, du développement culturel et de l'expansion de l'espèce humaine, ce qui se réfère au fameux « *Out of Africa* » des spécialistes.

Dans la région de Safi, la fameuse grotte de Jbel Irhoud est aujourd'hui réputée à l'échelle internationale pour avoir livré des restes humains attribués à ce qu'on appelle « l'Homme moderne » et qui s'avèrent être les plus anciens de ce genre dans toute l'Afrique du Nord. Ils remonteraient à plus de 160 000 ans. Ce même homme moderne est apparu en Europe il y a tout juste 40 000 ans. C'est dire que le Maroc (et d'une façon générale toute l'Afrique du Nord-Ouest) a dû jouer un rôle primordial dans l'émergence et la diffusion de l'Homme moderne dans le monde.

Au Maroc, les indices des cultures matérielles de cet homme moderne ont été mis en évidence dans plusieurs grottes. Celles-ci ont livré un abondant mobilier archéologique de cette époque qualifiée de « Paléolithique moyen » durant laquelle l'homme a notamment inventé pour la première fois une arme en pierre d'une efficacité cynégétique particulière. Il s'agit en effet de la confection de la « pointe pédonculée » sous forme d'une arme en pierre munie d'un pédoncule à sa base servant pour son emmanchement. Ce genre d'outils préhistoriques constitue une originalité nord-africaine bien attestée dans toute l'Afrique du Nord et au Sahara. A cet égard, le site d'Ifri n'Ammar situé dans la région de Nador, aujourd'hui bien célèbre, vient tout récemment de livrer les plus anciennes pointes de ce genre, bien évidemment rattachées à l'Homme moderne, et qui remontent à plus de 140 000 ans. Cette découverte suscite actuellement un débat intéressant quant à la redéfinition de l'identité véritable des cultures matérielles attribuées au Paléolithique moyen qui s'étend entre 200 mille ans et 30 mille ans avant le présent. Au Maroc, plusieurs sites se rattachent à ces cultures spécifiques. Il s'agit notamment de grottes mais aussi de quelques gisements issus d'habitats de plein air. Ces dernières années, d'énormes surfaces attribuées à ce type de gisement ont été identifiées dans le Moyen-Atlas et, tout particulièrement, dans les plateaux de Michlifén et de Hebri. Ce qui montre parfaitement que les populations préhistoriques du Paléolithique moyen ont pu s'adapter aux différents milieux environnementaux et géographiques.

Tout récemment encore, les travaux de fouilles archéologiques, menés dans un certain nombre de sites préhistoriques au Maroc, ont permis de découvrir des objets de parure confectionnés à partir de coquilles intentionnellement perforées et qui se

rattachent également aux mêmes cultures matérielles dites du Paléolithique moyen. Il s'agit notamment des sites de Tatoralt et de Rhafas dans la région d'Oujda, du même site d'Ifri n'Ammar au sud de Nador et de la grotte de Dar es Soltane près de Rabat. Toutes ces perles remontent à plus de 80 mille ans et constituent donc les plus anciennes parures au monde. Ces coquilles perforées sont aujourd'hui d'une très grande importance pour l'humanité tout entière car elles attestent de l'origine et de l'émergence de la pensée symbolique et du comportement moderne de l'humanité. Rappelons que ce genre d'objet n'est signalé que dans très peu de sites dans le monde, exclusivement en Afrique du Sud, au Proche-Orient, en Algérie et au Maroc. Fait marquant aussi est le fait que ces coquilles proviennent toutes de mollusques d'origine marine, ce qui signifie que les hommes préhistoriques ont dû parcourir de longues distances à la recherche de ces coquilles. Ce constat rehausse davantage leur portée hautement significative et symbolique.

Pour les périodes plus récentes, tout dernièrement des chercheurs marocains ont découvert dans la région de Khemisset, des sépultures associées à des objets archéologiques remontant à cinq mille ans et qui apportent de nouveaux éléments de réponse à la problématique de l'apparition de la civilisation campaniforme au Maroc. Les dépôts sépulcraux et les modes d'enterrement relevés dans ce site autorisent à mener des réflexions argumentées à propos des pratiques funéraires de cette époque. Les objets en cuivre mis au jour durant ces travaux permettront certainement d'élucider la question de l'origine de la métallurgie du cuivre au Maghreb. Cette dernière a été de tout temps attribuée à une origine, encore une fois, européenne bien que les sites de gravures rupestres du Haut-Atlas regorgent de toute une panoplie de figurations représentant différentes armes métalliques. En effet, les innombrables figurations d'armes, découvertes à l'Oukaïmeden et au Yagour, vont dans le sens d'une affirmation irréfutable de la maîtrise d'une métallurgie locale. En outre, les recherches systématiques de l'art rupestre engagées dans la vallée de Draâ ces dernières années ont effectivement mis en évidence l'existence d'une quantité non négligeable de figurations rupestres représentant des armes incontestablement métalliques. Une origine méridionale n'est donc pas à écarter en plus d'une innovation autochtone.

La même région de Draâ a livré au cours de la dernière décennie une nouvelle moisson importante d'inscriptions rupestres libyco-amazighe qui viennent s'ajouter aux corpus et recueils relativement anciens. Les études appropriées de ces inscriptions permettront certainement d'apporter quelques éléments intéressants quant à l'origine, à l'émergence et au développement de cette écriture qui échappent encore à un déchiffrement adéquat.

Toutes ces dernières découvertes qui viennent enrichir nos connaissances sur la Préhistoire marocaine vont dans le sens d'une affirmation à la fois de l'ancienneté et de l'originalité des cultures matérielles des peuplements préhistoriques qui ont évolué au Maroc. Il est nécessaire toutefois, de renforcer les capacités nationales dans ce domaine et d'y apporter tout le soutien nécessaire pour le développement et la valorisation de l'Archéologie nationale qui devrait être investie dans une ambiance de synergie et d'harmonie dans la réflexion et dans l'approche des problématiques traitées.

## Références bibliographiques

D'Errico, F., Vanhaeren, M., Barton, N., Bouzouggar, A., Mienis, H., Richter, D., Hublin, J.-J., McPherron, S.P., & Lozouet P. (2009), « Additional Evidence on the Use of Personal Ornaments in the Middle Paleolithic of North Africa », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n° 106/38, p. 16051-16056.

Mikdad, A., Nami, M., Nekkal, F., Zielhofer, Ch. et Amani, F. (Sous-presse), « Recherches sur le peuplement humain et l'évolution paléoenvironnementale durant le Pléistocène et l'Holocène au Moyen Atlas central : résultats préliminaires », *Bulletin d'Archéologie Marocaine*, n° 22.

Nami, M. et Moser J. (2010), *La grotte d'Ifri n'Ammar*, Tome 2 : *Le Paléolithique moyen*, éd. Kommission für Archäologie Außereuropäischer Kulturen, Bonn, 337 p.

Skounti A., Lemjidi A. et Nami M. (2004), *Tirra : Aux origines de l'écriture au Maroc. Corpus des inscriptions amazighes des sites d'art rupestre*, Rabat, Ed. Institut Royal de la Culture Amazighe.

Smith, T.M., Tafforeau, P., Reid, D.J., Grun, R., Eggins, S., Boutakiout, M., Hublin, J.-J. (2007), « Earliest Evidence of Modern Human Life History in North African Early Homo Sapiens », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n° 104, p. 6128-6133.





## La collection d'objets amazighes au Tropenmuseum\*. Histoire et présentation

Mohamed Saadouni  
Bibliothèque universitaire de Leiden, Pays-Bas

*This article gives an overview on the history and presentation of the collection of Amazighe objects stored in the Tropenmuseum, at Amsterdam. It will look in particular to outline the historical conditions in which the objects are collected, geographic locations in which it comes from, the collectors of these objects and their motivations, and then finally the composition of the collection and its presentation in the museum. The article is based on an inventory of the collection that I realized where I was employed at the museum from 2002 to 2005.*

Le présent article donne un aperçu descriptif général sur la collection d'objets ruraux amazighes conservés au Tropenmuseum d'Amsterdam<sup>1</sup>. Son objectif principal est de faire connaître les différents types d'objets constituant cette collection, les conditions historiques dans lesquelles ils ont été collectés, leurs origines géographiques, les collectionneurs de ces objets et leurs motivations puis leur présentation au musée. Les objets de cette collection amazighe font partie de l'ensemble d'objets qui forment la collection du Maroc au musée qui, elle-même, fait partie d'une large collection réunie dans le pavillon : WANA (West-Azië & Noord-Afrika = L'Asie occidentale et l'Afrique du Nord) et est estimée à 10.000

---

\* Tropenmuseum (Musée des Tropiques) est un musée d'histoire et d'anthropologie. Il est fondé en 1871 en tant que musée de l'histoire des colonies néerlandaises et basé, au début, à la petite ville de Haarlem. Eménagé en 1926 à Amsterdam à cause de l'élargissement de ses collections, il deviendra une partie intégrante de l'établissement-complex qui est *Koninklijk Instituut voor de Tropen* (Institut Royal des Tropiques) où se trouvent également un théâtre, une salle de conférences, des organismes de développement international, etc. ([www.Kit.nl](http://www.Kit.nl)). Outre le pavillon de la culture islamique, le musée abrite aussi des pavillons de l'Afrique subsaharienne, des deux Amériques (Nord et Sud), de l'Asie et de l'Océanie. Le musée a mis en ligne un catalogue numérisé de ses collections. (<http://collectie.tropenmuseum.nl/nindex.asp?lang=en>).

<sup>1</sup> La matière de cet article provient d'un inventaire de la collection réalisé en 2005. J'ai travaillé de 2002 à 2005 au musée en tant que documentaliste des collections. Pendant cette période, j'ai réalisé un inventaire des collections des pays nord-africains (Maroc, Algérie, Tunisie, Libye et Egypte). Ensuite, j'ai effectué une recherche sur la collection marocaine en vue d'une exposition sur le Maroc tenue pour l'année du Maroc en Hollande (2004-2005).

objets : 6500 pour l'Asie Occidentale (Turquie, Iran, Pakistan, Afghanistan, Syrie et Yémen) et 3500 pour l'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie, Libye et Egypte). La collection WANA est composée en majorité d'objets de la vie quotidienne des communautés rurales et nomades. Elle est classée dans le musée selon une optique culturelle et religieuse, à savoir *le patrimoine culturel islamique* (Islamitisch Cultureel Erfgoed). C'est grâce aux collectes réalisées pendant des voyages et missions scientifiques, mais aussi aux donations et achats directs depuis les années 50 et 60 du siècle dernier, que le Tropenmuseum abrite aujourd'hui une collection riche et diverse provenant de ces pays, et qui tient une place importante dans l'ensemble des collections du musée.

La collection marocaine du musée, composée d'environ 2500 pièces, est la plus importante collection dans tous les musées de Hollande. Elle est classée, selon l'origine géographique et culturelle, en deux catégories : l'une rurale, largement constituée d'objets ruraux amazighes ; l'autre urbaine. Du point de vue historique, la première catégorie a fait son entrée au musée dès le début des années 50 ; la seconde, vers la fin des années 60. L'objet de mon article porte sur la première catégorie.

## 1. Le contenu de la collection amazighe

D'après l'inventaire réalisé en 2005, 600 objets recensés constituent la collection d'objets ruraux amazighes, dont seulement 60 sont exposés en permanence. Le reste est déposé dans des réserves pour la conservation et la recherche<sup>2</sup>. La distinction faite entre les objets ruraux amazighes et les objets citadins, repose sur des critères relevant de la fonction et de l'usage de l'objet, les formes, les couleurs, les matériaux, les motifs, les techniques et les fabricants (ou artisans) de ces objets. Les objets ruraux amazighes sont produits principalement pour l'usage domestique (privé et familial), moins pour le commerce et rarement comme objets d'art. Par contre, les objets citadins, fabriqués par des artisans souvent organisés en corporations (et guildes), sont destinés en premier lieu au commerce. Ils diffèrent des objets ruraux amazighes par leur technique, les matériaux, les couleurs et la décoration qui est souvent inspirée de l'ornementation arabo-islamique, comme les motifs floraux, les arabesques et la calligraphie arabe. Cependant, des influences mutuelles se sont opérées entre les deux catégories, affectant les formes, les matériaux et l'ornementation. Ainsi, la classification : campagne=amazighe vs cité=arabe n'est certainement pas figée, et toute distinction rigide est erronée. La culture amazighe est depuis des siècles sujette aux influences d'autres civilisations qu'elle a assimilées puis marquées. Qu'il s'agisse de l'architecture ou des métiers traditionnels, d'objets simples ou raffinés, avec des formes géométriques ou des motifs floraux, ou encore la combinaison des deux styles, le fond historico-anthropologique de cette production culturelle reste amazighe.

---

<sup>2</sup> Le nombre de 600 objets est le résultat d'un inventaire partiel réalisé en 2005. Il est fort possible que des pièces de la culture amazighe existent encore dans les dépôts du musée. Elles demandent à être identifiées et documentées. En dehors des objets amazighes provenant du Maroc, il faut bien le noter, le musée possède aussi quelques objets de la Kabylie (poterie et bijoux) et des Touaregs du Mali et du Niger.

Quant au contenu de la collection, il se compose essentiellement d'outils et équipements de travail, d'objets mobiliers et autres objets de la vie quotidienne dans les campagnes. La collection compte également une vingtaine d'objets d'art (peinture, dessins et crochets) et une centaine de photos.

## 1.1. Les types de pièces qui composent la collection amazighe du musée

### 1.2. Le mobilier

- Outillage et équipements agricoles : charrue, fourches, cordes, sacs de transport, etc.
- Métier à tisser avec tous les accessoires nécessaires : cardes, peignes, fuseaux, etc.
- Équipement de construction et d'habitat : coffrage, portes, poutres, clefs, serrures et verrous, et une tente avec accessoires.
- Outillage pour la fabrication de la poterie.
- Produits de la forge : ferre menterie, barreaux de fenêtres, chandeliers, etc.
- Outillage et produits de l'orfèvrerie.
- Ustensiles et meubles de cuisine (en majorité *terra cota*) : bols et assiettes, verres, marmites, jarres, pots, cruches, outres à eau, etc.
- Produits de cuir : chaussures, sandales, babouches, sacs, selles, etc.
- Produits de bois : coffres, seaux, cuillères, écuelles, etc.
- Produits de tressage et de filature : vannerie, nattes, cordiers, paniers en osier, etc.
- Habits et vêtements : voiles, nappes, ceintures, chapeaux pour femme (Rif), draps (*lizar*, *amelhaf*, *ahaik*), tuniques, burnous (*akhnif*), calottes, etc.
- Bijoux en argent et corail : chaînes, parures de tête, colliers, boucles d'oreilles, bracelets, fibules, les bagues, etc.
- Armes : coteaux, poignards, fusils, cornes et poires à poudre (*lbaroud*) et accessoires.
- Produits et attributs de tabac : pipe à kif et accessoires.
- Instruments de musique appartenant aux quatre grandes familles, à savoir les membranophones comme les tambours, les aérophones comme les flûtes et clarinettes ; les cordephones comme le *ribab* et *lothar*, et enfin les idiophones comme les crotales (castagnettes) et *naqos*.
- Jouets d'enfants : poupées et autres jouets fabriqués en argile (animaux domestiques...).

Et pour finir, on trouve aussi quelques pièces archéologiques qui consistent en des fragments de poterie, provenant du village de *Taghmadir* (sud-est du pays), dont la datation reste inconnue.

### 1.3. Les photographies

Hormis les objets mobiliers, le Tropmuseum possède une collection de photographies sur le Maroc dont la taille exacte n'est pas connue<sup>3</sup>. Les archives de photos amazighes répertoriées jusqu'à présent sont composées de 275 photographies (24 en couleur, 251 en noir et blanc). La collection est établie à différentes reprises. La première série de ces photographies est utilisée pour la première fois dans une exposition sur le Maroc dans les années 50. La deuxième série, datant de 1962, est celle de la photographe Mme. A. P. Schaller. Elle a voyagé dans le sud du Maroc, où elle a visité des endroits comme Tinghir, Ouarzazate, Taznakhte, Taroudant, Agadir, Tiznit, Tafraoute, Marrakech, etc. Plus tard, elle fait don d'une partie de ses archives photos au musée. La troisième série, datant de 1968, est celle de Mme Joséphine Powell. Elle a été réalisée au profit d'une exposition sur l'artisanat au Maroc<sup>4</sup>. Outre les photographies en noir et blanc ramenées pendant des missions et voyages, la collection contient des diapositives en couleur, réalisées entre 1970 et 1990, dont une partie seulement est traitée et sommairement documentée. Quant au reste, il est encore inaccessible. Il est question, par exemple, d'une série de photos de Mr. Frits Cowan (ancien conservateur du musée) qui contient des portraits de la danse d'*ahwach* et d'*ahidous* pendant le Festival des Arts Populaires de Marrakech, en 1971. Mais aussi des portraits de villages, de maisons, de familles dans leur vie courante et pendant des événements spéciaux (festivals, mariages, *moussems*, etc.), réalisés dans des périodes différentes.

### 1.4. Les objets d'art

La collection amazighe comprend également une dizaine de peintures et dessins de divers artistes hollandais. Sur un total de 25 peintures sur le Maroc, dues au peintre hollandais Leo J. Eland (1884-1952), huit peintures sont directement liées à la culture amazighe, comme le portrait d'une femme amazighe de Goulimine. La série de dessins et peintures de Lucie Steffens (1908-1979) sont des portraits de personnes et de scènes de la vie quotidienne dans la région du Rif. En plus de ces dessins et peintures, le Tropmuseum a acquis en 2004 deux œuvres d'art calligraphique, en *tifinagh*, de l'artiste amazighe Yeschou (Fouad Lahbib). L'acquisition de ces deux tableaux, qui font d'ailleurs toujours partie de l'exposition permanente du musée, est réalisée dans le cadre de l'organisation d'une exposition sur les Imazighen en 2005. Au delà du besoin direct de l'exposition, l'acquisition de ces deux œuvres participe au changement de vision qu'a connu le musée ces dernières années quant à la présentation de ces collections. C'est-à-dire, au lieu de donner une présentation exclusivement ethnographique du patrimoine culturel des autres cultures, le musée met l'accent sur la production artistique moderne de ces mêmes cultures.

---

<sup>3</sup> Ce constat est valable pour les archives de photos considérables, partiellement traitées et numérisées.

<sup>4</sup> *Marokko. Ambacht en handel in de Arabische wereld. Tropmuseum, 1969-1971* (Le Maroc. Artisanat et commerce dans un pays du monde arabe). Voir ci-dessous l'appendix sur l'ensemble des expositions organisées sur le Maroc dans le musée depuis les années 50.

## 2. L'historique de la collection

### 2.1. Les années cinquante

L'histoire de la collection d'objets amazighes du Maroc est étroitement liée aux expositions consacrées au Maroc par le Musée. La collection la plus ancienne et la plus importante d'objets amazighes fut recueillie dans les années 50 par Jager Gerlings et Geert Jongmans, pendant leur séjour dans le sud-est du Maroc<sup>5</sup>. Voici leur témoignage :

« Lorsque nous sommes sortis avec un interprète, nous lui avons dit d'informer les villageois que nous sommes venus de loin, pas de la France, mais d'un pays qui s'appelle la Hollande. Parce que nous avons une grande admiration pour les habitants du désert, nous voulions savoir plus sur leur culture. Nous sommes venus spécialement pour cette mission » (1955 : 56).

Le but principal du voyage de Gerlings et Jongmans au Maroc était de mener une enquête sociologique sur, d'une part, le processus de sédentarisation chez les Aït 'Atta et, d'autre part, l'impact du protectorat français sur ce processus. « Il était extrêmement fascinant, disaient-ils, de faire une étude sur le processus de sédentarisation de la population Aït 'Atta, pendant notre séjour. Nous avons passé de nombreuses heures à analyser ce processus » (*ibid.* : 57). Mais, à côté de cette mission scientifique, ils ont acheté un grand nombre de pièces pour le Tropenmuseum à Amsterdam. C'est ce que révèlent les propos suivants :

« En voyageant et en se déplaçant, nous avons réussi à acheter, dans des souks, plusieurs objets attractifs pour le musée, et nous avons pris plusieurs photos. A chaque fois que nous faisons des achats, nous nous sentions très heureux ! Surtout parce qu'aucun musée anthropologique de Hollande ne possède une collection d'objets berbères » (*ibid.* : 61).

La démarche suivie par ces deux chercheurs était de bien cibler les pièces à acheter, principalement celles qui répondent aux exigences de leur conception : « Il n'est nullement question d'une curiosité d'achat sans limite » (*ibid.* : 63). Cette conception consiste en l'achat de pièces qui pourraient produire une certaine originalité de la culture locale ; des pièces du terroir, déjà utilisées et qui n'ont pas subi les influences modernes. Bref, un objet doit répondre à une certaine conception de l'authenticité<sup>6</sup>. Au sujet d'un fragment de tapis, Jager Gerlings dit : « C'était un vieux tapis berbère, un superbe exemple de l'ancien artisanat du terroir, d'une très belle couleur, grâce aux colorants naturels, et non les colorants synthétiques de la terrible modernité, dont l'utilisation au Maroc est déjà en cours »

---

<sup>5</sup> L'objectif principal du séjour au Maroc de J. Gerlings et G. Jongmans était de mener une étude sociologique sur le processus de sédentarisation de la population d'Aït 'Atta sous le protectorat français. Ils ont enquêté dans des villages comme : Taghmadirt, Tazarine, Taghbalut, Ighrem Amzdar, Tagounite. Ils ont rédigé un récit de voyage sur leur séjour et ont gardé des archives photos importantes.

<sup>6</sup> Prosper Ricard utilisait déjà la qualification « art berbère original, naïf et fantaisiste ». Plus largement, la fascination pour le monde berbère est liée à la quête d'authenticité. « Cette esthétique débouche sur la sacralisation de tout ce qui peut renvoyer à l'authenticité ; c'est-à-dire en définitive à l'origine, la pureté des origines » (A. Babadzan, 2001 : 2).

(*ibid.* : 63-64). Parce que Gerlings et Jongmans étaient particulièrement intéressés par des objets usés, ils suscitaient parfois la méfiance des habitants :

« La rumeur nous a surnommés "les fous Américains". Le terme "fou" est lié vraisemblablement à notre préférence pour les objets usés ! Quand on trouve seulement des pots en terre fraîchement cuite ou des nouvelles cuillères en bois sculpté qui sont étalées pour la vente, nous demandions au commerçant s'il n'a pas des pots et des cuillères usés ? Les gens doutaient souvent de nos intentions, alors ils refusaient de se débarrasser de leurs objets usés, même si nous sommes prêts à payer un prix élevé » (*ibid.* : 64).

Ainsi, l'achat d'une tente nomade a suscité une attention très particulière :

« La possession d'une tente commençait de plus en plus à nous intriguer ! C'est une grande tente nomade de couleur noire, avec tout le nécessaire. Ce serait pour le musée un achat capital ! En premier lieu parce qu'aucun musée européen ou américain ne possédait un tel mobilier nomade dans sa collection. Mais aussi parce que c'est l'une des pièces qui devraient illustrer parfaitement la vie des nomades dans le Sahara. Mais aucun nomade ne possédait deux tentes [!]. Il serait donc difficile d'en obtenir une » (*ibid.* : 65).

L'achat de la tente n'a donc pas eu lieu. Et comme une exposition sur le Sahara sans la tente était unimaginable, il fallait chercher davantage. Le musée a fini par s'en procurer une grâce au *Service des Arts et Métiers Indigènes au Maroc*<sup>7</sup>. Ce qui lui a permis d'organiser une exposition sur le Sahara et réussir une reproduction partielle de la vie des nomades dans le désert<sup>8</sup>. D'autres achats ont été effectués par Jongmans et Gerlings pendant leur voyage dans le sud du Maroc, soit des pièces de poterie.

« Un matin, relate Gerlings, nous sommes venus visiter le potier. Un père avec deux fils qui semblaient avoir le monopole dans le domaine des potiers. Avant de nous rendre compte de la fragilité de ces pièces pour le transport, nous avons acheté une dizaine de pots, bols et de grands plats pour le musée. Et nous avons pris le temps de filmer les phases de fabrication des différentes pièces) » (*ibid.* : 180).

Lors de ce voyage, ils ont fait une rencontre très opportune avec le chef d'une expédition anglaise, venu tourner un film documentaire au Maroc. Ils lui ont parlé de leur recherche dans ce pays et du travail qu'ils exerçaient dans le Tropenmuseum en Hollande. En réponse, le cinéaste leur dit : « Alors j'ai de belles choses pour vous ! Une collection presque complète d'instruments de musique. Je vous l'offre comme don pour le musée » (*in* Jongmans et Gerlings, *ibid.* : 182). Aussi, grâce à ces collectes, la première collection d'objets amazighes est-elle née au Tropenmuseum.

---

<sup>7</sup> Il est fondé en 1918 d'abord sous le nom de l'*Office des Industries d'Arts indigènes*. Sa mission était de consolider les métiers de l'artisanat. En 1920, sous la direction de Prosper Ricard, on transforma l'*Office* en *Service des Arts Indigènes*. Le but en était le développement des musées pour la préservation et la promotion des métiers et arts traditionnels marocains.

<sup>8</sup> « Nous avons lors d'une exposition sur le Sahara, témoigne D. van Duuren, revêtu complètement le sol du musée avec une couche jaunâtre de sable » (1990 : 34).

## 2.2. Les années soixante et après

Jager Gerlings, devenu plus tard directeur du musée, est pionnier en matière de collection d'objets marocains en général, et amazighes en particulier pour le musée. Sa méthode consistait à « collecter sur le terrain suivant un plan préconçu ». Une méthode qui devient une norme pendant les années 60 et 70 dans le Tropenmuseum. Les pièces collectées devraient être principalement des produits du terroir, obtenues sur place et libres de toute influence externe. Le succès des expositions précédentes dans le musée, non seulement sur le Maroc, mais aussi sur d'autres régions du monde, a poussé le musée à aller collecter davantage pour enrichir et élargir ses collections. Pour réaliser cet objectif, Jager Gerlings faisait appel aux collectionneurs professionnels : intermédiaires, voyageurs, photographes, etc. Josephine Powell, photographe et collectionneuse américaine en a fait partie. Elle a plusieurs fois collecté pour le musée. Et ce, au Maroc (1962 et 1968) et dans d'autres pays : Pakistan (1965), Turquie (1974 et 1977), Syrie (1974), etc. Entrée en contact avec le Tropenmuseum au début des années 60, elle va travailler pendant 20 ans pour le compte dudit musée.

La démarche de J. Powell ne se limitait pas seulement à l'achat des pièces, elle tentait aussi d'y recueillir un maximum d'informations (contexte de l'usage, processus de fabrication, dénominations locales, fabricants, etc.) au moyen de l'enregistrement sonore et de l'image.

« Lorsqu'elle a commencé à collecter, elle n'appliquait aucune méthode préconçue. Elle assistait à la fabrication des objets et leur utilisation, puis elle prenait des photos sur place et enregistrait les conversations entre les gens »<sup>9</sup>.

Ses voyages et missions au Maroc dans les années 60 ont apporté une seconde collection d'objets amazighes au musée. Mais ce sont surtout ses photos sur le travail des artisans, sur la fabrication des pièces et les procédés, qui ont donné une valeur importante à la collection. Sa collection comprend, en plus des pièces complètes (achevées), des fragments et morceaux qui illustrent les différentes phases du processus de fabrication d'une pièce. Cette collection a été la cheville maîtresse d'une exposition sur l'artisanat traditionnel au Maroc<sup>10</sup>. Dans la même période, le musée a pu acquérir un nombre important de portes et accessoires (serrures, verrous, cadenas, poutres, clés) et ustensiles en 1965 par l'intermédiaire de *Kasbagroep* (le groupe Casba). *Kasbagroep* était composé de quatre personnes, envoyées dans le sud du Maroc pour enquêter sur les différentes formes de l'habitat traditionnel. A partir des années 70 et 80, on y trouve des objets amazighes recueillis par le Kindermuseum (pavillon réservé aux enfants à l'intérieur du musée) tels des instruments de musique en 1985 au profit d'une exposition dans la même année. En règle générale, c'est grâce aux donations, legs et achats directs ou par intermédiaire qu'une collection d'objets amazighes, riche et variée, s'est

---

<sup>9</sup> Entretien entre Mlle J. Powel et Deniz Ünsal (ancienne employée du Tropenmuseum) en 2003. Josephine Powell est décédée en octobre 2008 dans sa ville de résidence (Istanbul, Turquie).

<sup>10</sup> Il faut signaler que les organisateurs de l'exposition sur l'artisanat au Maroc (1969-70) ont même fait venir des femmes tisseuses du Maroc pour confectionner un tapis dans le hall du musée pendant la durée de l'exposition.

constituée au fil du temps dans le Tropenmuseum. Afin de combler certaines lacunes, le musée a tout récemment acheté des pièces nouvelles. Il s'agit d'un ensemble de bijoux en argent, d'une bonne qualité et d'une extrême beauté. Cet achat est effectué chez un collectionneur privé<sup>11</sup>.

### **3. L'origine géographique des pièces de la collection**

La plus grande partie de la collection amazighe du musée, à l'exception de quelques pièces de la poterie rifaine (Nord), d'une tente et d'un tapis, avec un métier à tisser du Moyen-Atlas (Centre), provient surtout du Sud et du Sud-Est. Voici un récapitulatif des principales localités où les pièces ont été recueillies.

#### **3.1. La vallée du Draa et le Sud-Est**

Une grande partie de la collection provient de la vallée du Draa et du Sud-est. Des localités comme Zagora, Tagounite, M'Hamid, Kelaat Mgouna, Tinghir, Ouarzazate, Rissani, Erfoud, Errachidia, Tafilalet, etc., sont bien représentées dans la collection. La surreprésentation de cette région s'explique par le fait que les premiers collectionneurs d'objets amazighes pour le musée, Gerlings et Jongmans, ont séjourné dans la région pour leur enquête sociologique.

#### **3.2. Le Haut-et l'Anti-Atlas**

De la région d'Aït Ouazouguite et le massif de Seroua sont recueillis des tapis, des couvertures (*hanbels*) et autres tissus comme le fameux *akhnif* (burnous) du village de Taznakhte et de ses environs. Mais aussi des ceintures et bandeaux pour femmes, sans oublier, bien sûr, les bijoux en argent comme les fibules *tizerzay n'Toukka*. De la région de Tafraoute et Tiznit sont recueillies des portes en bois décorées, des serrures et verrous en bois, et aussi des bijoux, comme dans la célèbre localité de Tahala où vivait à l'époque une importante communauté Juive amazighe.

#### **3.3. Le Moyen-Atlas**

Cette région est représentée par le pays Zemmour (Province de Khemisset) bien que celui-ci n'appartienne pas géographiquement au Moyen Atlas. De ce pays, on a ramené, une tente noire avec accessoires (achat par un intermédiaire), quelques tissus et un tapis. Et, de la ville d'Azrou, un ensemble de jouets d'enfants.

---

<sup>11</sup> Le musée, conscient des conventions internationales sur le trafic illicite des biens culturels, a adopté une politique d'acquisition active afin d'élargir, renouveler et combler les lacunes dans ses collections. Il a lui-même participé à l'élaboration d'un certain nombre de lois et chartes, nationales et internationales, pour lutter contre le trafic illicite du patrimoine culturel.



### 3.4. Le Nord

Dans la région du Nord, sont recueillis surtout des spécimens de la poterie, fabriqués par les femmes (pots, jarres, plats, etc.). On y trouve également des pipes à kif et accessoires, des instruments de musique comme les flûtes. Il faut souligner que les pièces de cette région ne sont pas collectées sur place : elles ont été achetées par l'intermédiaire de l'*Agence des Services des Arts et Métiers Indigènes Marocains*.

### 3.5. Provenance de la collection de photos

De même, la collection de photos représente surtout les régions du Sud et Sud-est et de façon moindre les autres régions. Exception faite de quelques photos de la région du Nord datant des années 80 et 90, surtout après l'arrivée des immigrants marocains en provenance du Rif, il n'existe pas d'archives photos antérieures à ces dates représentant, le Nord et le Centre du Maroc. Les photos, en noir et blanc, sont généralement des portraits de gens, de familles, de villages, de villes, de paysages, de l'habitation, de tentes et construction des maisons, le travail dans les champs et au marché (souks), etc. Mais aussi des scènes festives, comme les fêtes de danse locale, des *moussems*, des mariages, et autres événements spéciaux. Les photos respirent, aussi bien dans l'image que dans le texte qui les accompagnait, l'esprit de l'époque.

La représentation des régions rurales du Maroc, le Sahara et ses habitants correspondait bien à la vision adoptée par le Tropenmuseum qui cherchait à montrer, en premier lieu, la vie quotidienne des gens et leur travail dans toutes ses facettes, avec une attention particulière accordée aux traditions culturelles et au mode de vie socio-économique. Bref, à la lumière des mutations socioculturelles et économiques profondes que les régions d'origine de cette collection ont subies ces dernières décennies, ces photos expriment une vie et une atmosphère qui n'existent aujourd'hui que partiellement ou définitivement disparues !

## Conclusion

Certaines remarques peuvent être dégagées de ce qui est relaté jusqu'ici. Tout d'abord, l'origine géographique des objets montre que la culture matérielle du Sud marocain est visiblement présente, en nombre et variété, dans la collection, alors que les autres régions sont moins représentées. Sur ce point, le Tropenmuseum ne se distingue pas des autres musées de la Hollande. Cette présence « sudique » (terme de Khaire-Eddine) s'explique par l'intérêt précoce des voyageurs et collectionneurs hollandais pour le Sahara et le Sud du Maroc ; son paysage, sa population et sa culture. Néanmoins, la collection du musée illustre parfaitement la diversité du patrimoine amazighe en général. L'autre observation majeure, c'est que, lorsqu'on observe les types de pièces qui constituent cette collection, on constate, et à l'exception des photos et de la peinture, que les outils et les équipements de travail ont la part du lion dans la collection ; suivis de la poterie, des bijoux, des ustensiles et enfin des tissus et des habits. Cette prédominance des outils s'explique par le fait que la majorité des pièces furent collectées en tant

qu'objets participant au mode de vie socio-économique et culturel des communautés villageoises. C'est une vision qui était de rigueur au musée entre 1950 et 1970, alors que l'aspect décoratif et esthétique des objets était d'importance secondaire ou marginale. A l'époque, le musée concevait les objets comme témoins de l'état de développement socio-économique et culturel d'un pays, d'un peuple ou d'une culture. Autrement dit, les objets n'avaient pour le musée aucune signification/valeur en eux-mêmes ; ce ne sont que des signes matériels d'une culture à travers la connaissance qu'on peut avoir des activités et usages, et du vécu quotidien des gens. Cependant, il faut souligner que pendant ces deux dernières décennies, une autre conception (regard) est adoptée, celle-ci consiste en la *réinterprétation* des mêmes pièces. Au lieu de les considérer exclusivement comme des objets « indices » du développement socio-économique et du vécu quotidien, il importe de les revoir comme des « supports » d'une tradition historique, culturelle et artistique. Par exemple, par la valorisation du savoir-faire technique qui les a façonnés, l'importance accordée aux motifs et à la symbolique qu'ils détiennent, et leur lien avec l'oralité, puisqu'ils proviennent d'une culture essentiellement de tradition orale, avec ses coutumes, ses cérémonies, ses croyances et ses représentations.

Plus fort encore, et dans le contexte de la migration, la collection amazighe du musée a acquis aujourd'hui une nouvelle dimension, celle d'un héritage culturel de la communauté amazighe qui fait à l'heure actuelle partie d'une société diverse et multiculturelle, à savoir la société néerlandaise. Le musée a beaucoup d'objets en provenance des pays d'origine, de nombreux individus et groupes résidant en Hollande. Parmi ces groupes, les Imazighen forment une partie non négligeable du public des musées et institutions culturelles du pays. Le patrimoine culturel est devenu un élément important dans la construction de l'identité, la reconnaissance et l'appartenance (ou l'identification) individuelle et collective. L'enjeu identitaire devient essentiel pour les personnes qui s'installent dans un nouvel environnement. Les objets de la collection forment des rappels tangibles à un environnement physique, aux situations personnelles et collectives pour les membres issus de ces communautés<sup>12</sup>. Le lien entre le patrimoine et la construction de l'identité est très actuel, aussi bien au niveau communautaire (les minorités) que sur le plan national (hollandais). Les experts des musées et autres institutions culturelles et éducatives sont de nos jours conscients du rôle que pourrait jouer l'héritage culturel dans la construction identitaire des minorités et leur place dans la société pluriculturelle<sup>13</sup>. La collection amazighe du musée est donc importante dans ce contexte : elle participe à cet enjeu identitaire. Toutefois, malgré cette relevance historico-culturelle et identitaire, des omissions subsistent encore dans cette collection, sur le plan de la composition (type et qualité des pièces), de la représentation

---

<sup>12</sup> Par exemple les élèves d'origine marocaine, qui suivent *les cours spéciaux de citoyenneté* et visitent le musée, s'identifient immédiatement à des objets marocains et y attribuent des sentiments nostalgiques et des histoires très personnelles !

<sup>13</sup> « Il faut accorder de l'importance au patrimoine culturel des minorités, et leur faire savoir la valeur de cet héritage afin qu'elles le préservent et le partagent » (conservateur d'un musée néerlandais, pendant un débat sur les musées et l'héritage culturel des minorités, 18 novembre, 2009, Tropenmuseum, Amsterdam).

géographique (l'origine régionale des pièces), la documentation culturelle et historique sommaire, etc.



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
3464-6

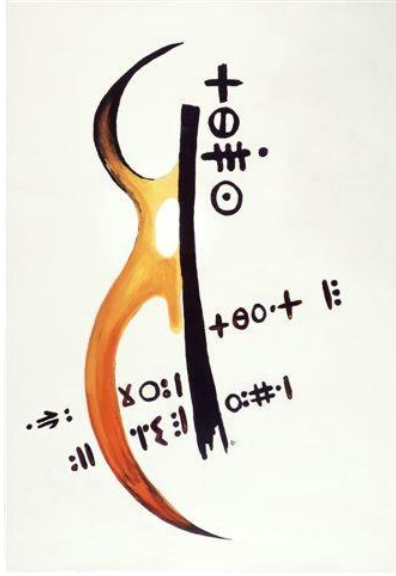


Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
6202-1



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
2440-5



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
4636-2



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
2838-1



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
3782-789 abc



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
2438-28



Photo Tropenmuseum, Amsterdam.  
6387-7

## Appendice

### **L'ensemble des expositions concernant le Maroc au Tropenmuseum :**

- Marokko. Tropenmuseum 1955-1956
- De Sahara. Tropenmuseum 1961
- Marokko. Ambacht en handel in de Arabische wereld. Tropenmuseum, 1969-1971. (Maroc. Artisanat et commerce dans un pays du monde arabe).
- Marokko. Over werken in Marokko, 1976-1977, Kindermuseum. Tropenmuseum. (Maroc. À propos du travail au Maroc. Pavillon des Enfants)
- Onderdak. Wonen in de Turkse en Arabische wereld, 1983-1984 (L'habitat. Vivre dans le monde turc et arabe). Tropenmuseum.
- Uit en Thuis. Kindermuseum, 1983-1985 (Dehors et dedans de la maison. Pavillon des Enfants).
- Midden Oosten en Noord Afrika. Semi-permanente tentoonstelling, 1978-1997. Tropenmuseum. (Pavillon : Moyen-Orient et Afrique du Nord. Exposition semi-permanente).
- West-Azie en Noord Afrika. Semi-permanente tentoonstelling, depuis 1998 jusqu'à aujourd'hui. Tropenmuseum (Pavillon : Asie occidentale et l'Afrique du Nord. Exposition semi-permanente).
- Urban Islam (l'Islam Urbain), 2002/2003
- Berbers voor Beginners (2004/2005) (Imazighen pour les débutants).

## Références bibliographiques

- Amahan, A. (1998), *Mutations sociales dans le Haut Atlas. Les Ghoujdama*, Paris/Rabat, MSH/La Porte.
- Babadzan. A. (2001), « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologies comparées*, Revue électronique, n°2, (<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>).
- Bouhkim, T (2003), *Islamitische erfgoed in Nederlandse musea* (le patrimoine islamique dans les musées Néerlandais), Rapport publié par l'Association des Musées Néerlandais, Amsterdam.
- Brakel. K., S. Legêne (eds). (2008). *Collecting at cultural crossroads*. Collection policies and approaches of the Tropenmuseum. Bulletin 381. KIT publishers. Amsterdam.
- Bynon, J. (2005), « Recherches sur le vocabulaire du tissage en Afrique du Nord », in *Berber Studies*, Vol. 11. Edited by Harry Stroomer. Verlag Koln.
- Dartel, v. D. (2005). *Collectors Collected. Exploring Dutch Colonial Culture through the Study of Batik*. Bulletin 369. KIT publishers. Amsterdam. The Netherlands.
- Duuren, v. David. (1990). *125 jaar verzamelen (125 années de collection)*. KIT publishers, Amsterdam.
- Gerlings J., et G. Jongmans (1955). *Van bron tot bron. Onder de Berbers van de Sahara (D'une source à une autre: chez les Berbères du Sahara)*. Scheltens & Giltay, Amsterdam.
- Sijelmassi, M. (2002), *Les Arts traditionnels marocains*, Genève.
- Shatanawi, M. (2008). *Islam in beeld. (Islam en image)*. KIT Publishers. Amsterdam.
- Stroeker, N.E. (2007). *Stand van zaken. Erfgoed en diversiteit. Eindrapport van Erfgoed Nederland. (Etats des lieux. Patrimoine et diversité culturelle. Compte rendu de l'Institut Néerlandais du Patrimoine)*.
- Vos J. (ed). (2008). *Josphine Powell (1919-2007). Traveller, photographer, collector in the Muslim world. With contribution by Mohammed Saadouni, Mirjam Shatanawi and Deniz Unsal*. Bulletin 384. KIT Publishers. Tropenmuseum. Amsterdam.

## Patrimoine culturel matériel : les arts décoratifs

Ali Amahan

Entretien réalisé par Mustapha Jlok

*Dans le livre Arrêts sur sites, dont vous êtes co-auteur, vous avez souligné la valeur des arts marocains et affirmé que le savoir-faire « permet depuis des siècles d'embellir notre environnement quotidien : l'ornement des architectures, l'ameublement des espaces, la parure, etc. ». Pourriez-vous développer cette affirmation, expliciter les expressions arts décoratifs et patrimoine culturel mobilier amazighe ?*

L'expression « arts décoratifs » pose certains problèmes et mérite quelques explications. Notons d'abord que l'association entre les mots « art » et « décoratif » peut prêter à confusion, réduire leur fonction au simple usage décoratif et les priver de leur dimension artistique. Il est très simple de dire, comme l'ont fait et le font encore de nombreux auteurs qui sont souvent des amateurs, que les arts amazighes ne sont que des arts décoratifs, c'est-à-dire des accessoires pour agrémenter des espaces d'accueil à l'instar des bouquets de fleurs. C'est une tendance qui rappelle, dans l'histoire de la dénomination des productions artistiques des groupes ou communautés « ethnologisés », d'autres mots non pertinents, comme les « arts premiers », « les arts fonctionnels », « primitifs »... Associées à des épithètes aussi nombreuses que dévalorisantes, les productions de ces communautés sont qualifiées de tout sauf d'art, qualité réservée aux créations des sociétés dites modernes. On sait que tous les arts n'ont pas le même degré de reconnaissance scientifique et sociale, qui est le produit de représentations établies dans un contexte déterminé sans tenir compte des fonctions et mécanismes de production de ces arts. L'insistance sur ces qualificatifs erronés semble toujours destinée à nous faire oublier et à occulter leurs véritables notions et fonctions.

Il est vrai que ces objets requièrent certaines fonctions utilitaires et/ou décoratives et retracent certaines activités domestiques ou professionnelles. Les tapis peuvent être déroulés pour accueillir ou meubler des espaces, les bijoux utilisés pour orner et embellir, et la poterie est fabriquée pour couvrir les différentes activités domestiques comme le recueil et le transport de l'eau, la conservation des aliments, la préparation et la présentation des repas. Mais, la considération d'un objet ne doit pas tenir seulement à sa fonction ou à sa destinée finale, elle doit prendre en compte les processus de sa production qui comportent des dimensions artistiques incontestables. Si l'on ne s'en tient qu'à cette seule fonction, l'on doit dire aussi que les arts plastiques sont des décors puisqu'ils ornent des espaces domestiques et institutionnels. Or, un objet est tout un processus, il est le produit d'un travail technique et esthétique. Avant de devenir un objet utilitaire, votif ou décoratif, il est d'abord un lieu de création où se conjuguent à la fois l'inspiration de l'artiste, homme ou femme, et la mémoire collective dont il/elle a hérité. Comment peut-on, par exemple, expliquer que la potière consacrait plus de temps au traitement de surface (polissage, engobe et décoration) qu'aux étapes de modelage pour la fabrication d'une pièce et que les poteries peintes, avant la transformation des

modes de production et de commercialisation, ne faisaient jamais objet de vente en Kabylie ? Aussi les discussions autour d'un métier à tisser s'articulent-elles souvent autour de l'emplacement des motifs, de l'arrangement des couleurs plus qu'autour des techniques. C'est dire que toute représentation de ces arts qui ne s'appuie que sur une description de leur usage et leur utilisation fait oublier la dimension artistique qui constitue un élément fondamental dans les processus de leur élaboration. Au-delà, ces arts contribuent au maintien et à la transmission de la mémoire collective.

C'est ainsi qu'un tapis amazighe n'est pas un objet de décor ou simplement utilitaire, mais une œuvre d'art et un réceptacle d'une mémoire millénaire. Bien que les pièces se ressemblent, elles ne sont jamais les mêmes. Elles génèrent des changements, sont un réajustement permanent et une conjugaison entre la création et la transmission, parce que, dans le contexte communautaire, l'artiste interprète toujours le modèle que son groupe lui transmet en fonction de sa dextérité et de sa personnalité. L'usage de mots non pertinents qui ne sont que simples euphémismes d'artisanat et de reproduction technique, revient à nier ces producteurs comme artistes et transmetteurs d'une mémoire collective.

N'oublions pas toutefois que ces arts peuvent constituer une source d'inspiration pour les créateurs modernes y compris les décorateurs.

*La richesse du patrimoine culturel amazighe, mobilier compris, n'étant plus à démontrer, quels seraient les aspects représentatifs de ce patrimoine pouvant participer à la reconstruction de l'identité amazighe ?*

Comme vous venez de le dire, le patrimoine culturel amazighe est très riche et varié. Il faut reconnaître que, au-delà des manifestations visiblement présentes sur les marchés nationaux et les différents modes de réalisation dans les ateliers domestiques ou corporatifs, certaines productions amazighes sont présentes et en grande quantité dans les musées nationaux (Batha, Oudaya, Dar Si Said, etc.), et même dans de nombreux musées du monde. Je pense surtout aux bijoux, aux tapis, et à la poterie qui constituent les témoins les plus appréciés des spécialistes et des amateurs. Au Maroc, les collections du Musée du Batha sont très représentatives de cet art, telle une œuvre des Beni Sadden datant du début du XXe siècle, qui est une synthèse à la fois de l'art de tisser et de la transmission de la mémoire symbolique. A Paris, le Quai Branly, qui a hérité des collections du Musée de l'Homme et du Musée des Arts de l'Afrique et de l'Océanie, comporte à lui seul des collections nombreuses couvrant les principales régions amazighophones et les différents objets mobiliers et ornementaux. Pour n'évoquer que la poterie, il possède une collection de plus de mille pièces, constituée tout au long du XXe siècle grâce aux efforts des responsables des Arts Indigènes et des collectionneurs. Les pièces réunies dans les années 1930 dans les ateliers masculins du Sud marocain sont très élégantes aussi bien par leurs formes que par les décors. Il possède également des tapis et des bijoux qui datent du XIXe et du début du XXe siècle. Il est difficile d'évoquer dans ces milieux la culture et l'identité amazighes sans songer aux productions matérielles qui constituent des témoins tangibles, marqueurs indéniables, facilement reconnus, et des moyens de transmission de culture et de mémoire. Tous ces aspects sont donc importants et il serait injuste de limiter ce



patrimoine culturel à certains clichés et « ingrédients » jugés plus représentatifs et marquants, plus distinctifs, si j'ose dire, et producteurs de l'identité culturelle. Mais, comme il est admis dans le champ des sciences sociales, les politiques d'identité sont toujours des stratégies de représentation, et la définition de l'identité procède de choix et de sélections en fonction des contextes et des positions sociales des groupes en compétition ou en luttes sémantiques. C'est parce que les *frontières ethniques*, pour reprendre les termes de l'anthropologue Fredrik Barth, qui séparent les communautés voisines, sont de nature culturelle, les éléments mobilisés varient d'une situation à une autre. Les frontières peuvent être religieuses, linguistiques, phénotypiques ou fondées sur un mode d'organisation sociale comme la sédentarité et le nomadisme. L'instrumentalisation politique de la culture, donc du choix et de la mobilisation d'un marqueur distinctif, est le reflet d'un contexte particulier, ce qui ne permet pas de toujours considérer une culture dans toute son épaisseur. Autrement dit, définir l'identité culturelle est bien souvent faire un choix circonstanciel. Il en est ainsi de la culture amazighe. La langue s'est imposée comme un trait fondamental de l'identité. Il est utile de revenir sur l'histoire de son appropriation dans les pratiques discursives et les actions culturelles des associations qui en sont les principaux acteurs pour comprendre la constitution d'une perception essentiellement linguistique et, par conséquent, le fait que ces arts n'ont pas joué un rôle producteur dans la formation de l'identité affirmée. La construction nationale n'avait jamais donné place à un débat sur les compétences culturelles de l'Etat et sur la reconnaissance publique des cultures autres que la culture légitime. L'imposition de l'arabe et la culture y étant liée s'est affirmée comme le prix à payer pour garantir l'unité du pays. Et puisque l'identité nationale dominante s'est souvent posée en termes de langue, l'affirmation amazighe en a pris modèle et a constitué la langue en trait essentiel de l'identité revendiquée. La langue tient ainsi une place de choix, elle a occupé la fonction constitutive de l'identité. Elle est l'identité, *nttat ad ax igan*, dit le regretté poète et historien Ali Azayku. Sans langue, nous ne sommes plus, nous mourrons dans l'histoire. Il est incontestable que la langue est capitale dans les formations identitaires, d'autant plus que s'appuyer sur le patrimoine matériel peut poser un problème dans le traçage des frontières, compte tenu du fait que le patrimoine amazighe se confond avec le patrimoine marocain et nord-africain dans son ensemble. Mais, cette insistance a malheureusement contribué à la négligence de ces arts et du rôle qu'ils peuvent jouer dans la mise en cause de termes et notions qui meublent notre champ discursif comme l'art marocain, andalou, arabe...

*Le patrimoine mobilier amazighe, dont les arts décoratifs, est un domaine vaste et complexe ; qu'en est-il de sa situation avant et après l'indépendance et quelle est sa place dans la politique culturelle actuelle ?*

Pour répondre à cette question, il faut préciser que la préservation du patrimoine mobilier, au Maroc, constitue normalement la principale mission des musées du Royaume. Les collections qui constituent les fonds des musées dits ethnographiques, sont dans leur majorité amazighes. Il faut donc s'intéresser aux politiques publiques dans le domaine des musées et de l'artisanat.

Pour ce faire, il faut remonter à l'époque du protectorat. Et effet, c'était Lyautey qui avait posé les premiers jalons de la politique publique relative aux arts marocains (appelés alors arts indigènes) d'une façon générale.

Lyautey avait accordé un grand intérêt au secteur du savoir-faire. Même si l'on ne met pas en doute la passion de ce dernier pour le patrimoine marocain, en particulier les arts, ses réflexions démontrent que les objectifs politiques constituent la principale motivation de son action. Dans son discours lors de l'inauguration de l'École Supérieure de Langue arabe et de Dialectes berbères, futur Institut des Hautes Etudes Marocaines, il déclarait : « ... il faut bien connaître les hommes pour les bien gouverner ». Lyautey qui préférait plus agir sur les gens par la persuasion que par la contrainte, a fait des officiers et des contrôleurs civils, des chercheurs scientifiques en puissance, nous dit A. Adam (Adam, 1974: 27).

Et je rappelle ici les paroles que Lyautey adressa à P. Ricard lors de sa nomination en tant que Directeur des Arts indigènes et Conservateur du Musée du Batha en 1915. « Vois-tu RICARD, il me faut reprendre tout cela à la base : le fer, le cuivre, les broderies, les tapis, les zelliges, les cuirs, réunir tous les artisans jeunes et vieux. Tu parles l'arabe, c'est parfait. Je te nomme Directeur des Arts indigènes. » (Dr. J. Colombani, 1953 : 14).

P. Ricard a entrepris d'abord des réformes techniques en encadrant les artisans, en mettant à leur disposition des produits de base et des outils de production. Il a développé aussi des circuits d'écoulement de produits : organisation d'expositions, création des espaces de vente, etc.

Au niveau national, les artisans étaient regroupés autour du centre des Arts Indigènes. Il est à signaler que le Centre des Arts Indigènes de Fès est installé au Musée du Batha et celui de Rabat, localisé au Musée des Oudaya sont les deux musées qui renferment le plus grand nombre de pièces d'art produites par les amazighophones. Les responsables des centres indigènes avaient procédé à la collecte des pièces d'art dans toutes les régions du pays notamment les zones amazighophones. Ces œuvres servaient de référence aux artisans qui, triés sur le volet, disposaient d'ateliers dans ces centres.

Après cette période de fondation des musées jumelés aux centres de promotion des savoir-faire où le souci de sauvegarde est privilégié (aspects techniques et esthétiques) et qui a duré jusqu'à la fin des années 1930, s'ouvrit une deuxième période (1936-1956), consacrée à la promotion de l'objet utilitaire.

Les deux premières décennies de l'indépendance (années 56 et 66), que l'on peut qualifier de période de marginalisation, ont vu la séparation des musées du secteur de l'artisanat. Cette séparation n'a fait qu'aggraver la situation marginale du musée. Ce dernier n'arrivait ni à s'imposer dans le champ culturel, ni à se positionner parmi les autres institutions. Il était pratiquement ignoré des politiques publiques. Pendant cette période (1956 à 1975), seules trois actions notables ont été initiées dans le domaine : la mise en valeur de collections d'armes, et la réalisation avec l'aide de l'Unesco de deux études sur les musées nationaux (L. Golvin, 1968 et G. H. Rivière au début des années 1973). Ces études sont restées sans suite.

C'est la période de la réorganisation, de la création et de la mobilisation où la plupart des musées, souvent installés dans des anciens palais ou belles demeures, ont été réaménagés et réorganisés. L'exemple du Musée du Batha est connu à cet égard. De nombreuses publications avaient fait état de la dynamique déclenchée par l'approche développée par la nouvelle équipe du musée : la restauration de l'importante collection de tapis amazighes du Moyen Atlas conservé au Musée.

La plupart des musées publics ethnographiques créés après l'indépendance ont été réalisés pendant cette période. Ces musées renferment bien sûr des œuvres amazighes.

Il s'agit des musées suivants : le Musée Sidi Mohammed Ben Abdallah à Essaouira, le Musée National de céramique à Safi, le Musée de la kasbah à Chefchaouen.

Les années 2000 constituent la période de formulation de projets où l'action publique se limite à l'élaboration des projets sans réalisation, à l'encouragement des fondations d'autres partenaires et à l'émergence du mécénat dans le domaine du patrimoine, notamment le patrimoine mobilier. De nombreux musées ont été créés par des fondations privées. Il est navrant de constater qu'aucune initiative amazighe dans ce domaine n'a vu le jour.

*En tant que professionnel du patrimoine, comment voyez-vous la valorisation des collections et des objets d'art ayant trait à la culture amazighe dans les musées publics et privés ?*

La valorisation de ce patrimoine passe par une connaissance approfondie de ce dernier. Inutile d'insister sur le fait que la grande partie des Marocains ont un rapport ambigu avec leur patrimoine culturel. Ce rapport oscille entre l'intérêt à des fins pécuniaires et le désintérêt complet à cause de l'ignorance et de l'absence de l'éducation patrimoniale essentiellement.

D'ailleurs, des efforts étaient consentis par des chercheurs pour la connaissance et la documentation de la langue amazighe (le domaine linguistique) alors que le domaine du patrimoine culturel l'est moins. Il y a, effectivement, un vide en matière de formation des spécialistes du domaine précité et une orientation de la politique culturelle vers des tendances précises au détriment d'autres. Signalons, à titre d'exemple, le bannissement de l'ethnologie et de l'anthropologie dans les cursus des universités marocaines.

Il y a, également, un fait important à signaler. C'est celui des publications sur le patrimoine culturel, les arts en particulier, où l'amateurisme prime sur la rigueur scientifique. A part les études de catalogage, les ouvrages tendent plus à exhiber le côté exotique et beau des objets d'art que d'étaler des études scientifiques sur ceux-ci. Ce qui, au final, donne un constat plutôt alarmant : la recherche dans le domaine des arts amazighes est encore insuffisante, pour ne pas dire absente.

Faut-il signaler aussi que les arts amazighes souffrent d'un fait dévastateur : ils sont très prisés dans le marché de l'art, chose normalement positive puisqu'elle témoigne de sa valeur culturelle. Mais l'effet marchand est en train de vider le pays

de ces richesses en l'absence d'une politique culturelle stricte et efficiente. L'art amazighe subit l'effet de mode, puisque l'aspect exotique et l'aspect rustique (à la limite du primitif que certains veulent véhiculer) sont en train d'envahir le système des représentations que les acquéreurs se font de cet art, qui est en fait un art comme celui des autres sociétés.

*Dans toute culture, l'objet matériel est toujours lié à l'homme et au milieu ainsi qu'à leurs dynamiques respectives. La mondialisation, le tourisme, la patrimonialisation à outrance, la muséification, etc. ne constituent-ils pas une menace pour la pérennité de la culture matérielle et immatérielle amazighe ? Que faudrait-il faire pour y remédier ? Quel est le rôle des acteurs et des institutions concernées ?*

Je préfère parler dans ce cas de la folklorisation à outrance, la muséification étant, à mon sens, positive. C'est un phénomène qui a commencé depuis plus d'un siècle, répondant ainsi à un contexte idéologique et des rapports d'idées des décideurs et des chercheurs d'une époque donnée. Si ce contexte a ses explications « légitimées » par les rapports de force d'une époque révolue (dominant-dominé, colonisateur-colonisé, civilisé-barbare, etc.), il est insensé que cette tendance soit encore valable aujourd'hui, bien qu'à un degré moindre et souvent déguisé.

Certaines composantes des arts amazighes ont subi ce phénomène après l'indépendance plus qu'avant. Il est vrai que le Maroc a abordé la phase de l'indépendance avec une volonté de renouveau qui, malheureusement, a engendré un désintérêt pour les arts amazighes, considérés comme populaires et appartenant à un passé rétrograde ; leur place est le musée ou les bazars comme produit de promotion touristique (de nombreux bazars s'intitulent palais berbères, trésors berbères, portent les noms de tribus amazighes « Tiskiwine », etc.)

L'art amazighe est victime de sa célébrité mais sous l'étiquette de « berbère ». Les marchands, pour vendre et valoriser leurs objets, n'hésitent pas à lui adjoindre le qualificatif « berbère ». On assiste alors à une hypertrophie de ce terme employé à tort et à travers sans aucun souci des conséquences désastreuses sur un héritage civilisationnel millénaire.

Heureusement que la conscience patrimoniale s'installe, même si lentement, surtout chez de jeunes chercheurs et acteurs du patrimoine à des degrés divers. J'estime que la responsabilité doit être partagée. L'IRCAM, étant une institution qui a pour vocation la préservation et la valorisation du patrimoine culturel amazighe, est en mesure de jouer un rôle fondamental surtout au niveau de la sensibilisation et de la conscientisation. Faudrait-il seulement que les autres acteurs aient la même volonté et surtout la même responsabilité ?

## **Références bibliographiques**

Adam, A., 1974, « Bibliographie critique de sociologie, d'ethnologie et de géographie humaine du Maroc », *L'Homme*, volume 14, n° 2.

Colombani, J., 1953, « A la mémoire de Prosper Ricard », *Cahier des Arts et techniques d'Afrique du Nord*, Paris, horizons de France, 2, p.14.

Varia



## Les spécificités morphosyntaxiques du parler kabyle d'Aokas<sup>1</sup>

Berkaï Abdelaziz  
Université de Béjaïa (Algérie)

*Drus mađi (baher) n tezrawin i d-illan f yiwaliwen i wumi (mamu) ssawalen tasahlit, gar-asant awal n Weqqas (Aokas). Isem yakan n "tsahlit" i ssexdamen deg temnađt n Bgayet (Béjaïa) i ssemgiriden (ssemxallafen) d teqbaylit, immal-edd amzaray-nnes (lxilaf) d tmeggart-a. Iswi n tezrawt-ad d umlan n umzaray illan gar wawal n Weqqas d yiwaliwen n teqbaylit yettwassnen, ladya tin (tanna) n Ssumam d tin n temnađt n Tizi-Ouzou, ma (mtadd is) ilaq d tid-nniđen (tinni-yadnin) n tmaziyt akken (fadd) ad d-idher ugar umzaray-a. Ad nezrew da (yid) tulmisin tilyasnayin, tid n wemyag d uduyi illan deg-sent kigan (bezzaf), ur nella ida akken (bac) ad tent-nezrew akk (ak<sup>w</sup>) da. Ad d-naf dakken (belli) kra deg-sent ur gant tulmisin deg teqbaylit ka(n) (ukan), walayenni deg tmaziyt akk.*

Très peu d'études linguistiques sont consacrées aux parlers dits *tasahlit*, dont celui d'Aokas<sup>2</sup>, situés à l'est et au sud-est de Bgayet (Béjaïa), et s'étendant jusqu'aux frontières avec les wilayas de Jijel à l'est et Sétif au sud-est. La dénomination même de *tasahlit* (de l'arabe *saḥel* « littoral ») qu'on oppose généralement dans la région à *taqbaylit* (kabyle), renseigne sur la spécificité de ce parler dans l'ensemble du « kabyle ». L'objet du présent article est de mettre en évidence les spécificités de ce parler par rapport aux autres parlers kabyles plus connus, notamment ceux de la Soummam<sup>3</sup> et de la Grande Kabylie (désormais abrégés en S. et G.K. respectivement), et de le comparer à chaque fois à d'autres parlers amazighes pour mieux apprécier la spécificité en question. Nous nous limiterons ici au traitement des particularités morphosyntaxiques en nous intéressant plus particulièrement au verbe et aux déictiques, et nous verrons que beaucoup de ces spécificités

---

<sup>1</sup> Aokas est une petite ville du littoral, située à vingt-cinq km à l'est de Béjaïa (chef-lieu de wilaya).

<sup>2</sup> A l'exception de deux mémoires de magistère (v. bibliographie), aucun autre travail d'importance et surtout aucune publication de linguistique n'a traité de ce parler, même s'il est le parler *tasahlit* le mieux documenté avec notamment les travaux ethnographiques de Slimane Rahmani datant des années 1930-1940.

<sup>3</sup> Ce sont les parlers de la région du sud-ouest de Béjaïa, situés au sud du Djurdjura, comprenant notamment Sidi-Aich, Ighzer Amokrane, Akbou et Tazmalt et qui ne se distinguent pas vraiment de ceux de la Grande Kabylie (la wilaya de Tizi-Ouzou et ses environs) situés au nord du Djurdjura. L'essentiel des travaux et publications de linguistique kabyle (dictionnaires, grammaires...) ont en effet traité de ces parlers.

« locales » correspondent à des rapprochements avec d'autres parlers, et que d'autres le sont non seulement au niveau du kabyle, mais bien à l'échelle de l'amazighe.

L'article se divise en deux grandes parties, nous y aborderons dans la première, et plus longuement, le verbe et nous verrons que les spécificités sont nombreuses et concernent aussi bien le verbe lui-même que ses modalités périphériques : l'indice de personne, le prétérit négatif, le participe, la négation, les modalités d'orientation spatiales et surtout les modalités préverbaux de l'aoriste/aoriste intensif qui sont à l'échelle de l'amazighe des préverbes *sui generis*. Nous aborderons dans la seconde partie les déictiques qui présentent, eux aussi, des spécificités en tout type : pronoms indépendants, pronoms personnels affixes, régimes directs en particulier, pronoms démonstratifs, indéfinis et relatifs.

## I. Au niveau du verbe

Les particularités sont présentes tant au plan paradigmatique, avec des différences au niveau de la morphologie de l'indice de personne, des désinences du verbe d'état, du participe, du prétérit négatif qu'au plan syntagmatique, avec des différences concernant la négation verbale, la morphologie positionnelle du groupe verbal, etc.

**1. L'indice de personne :** c'est une modalité obligatoire du verbe en amazighe, amalgamée au thème constitué de la racine et de la modalité aspectuelle. C'est un élément préfixé, suffixé ou ambifixé. Voici le tableau des indices de personnes du parler d'Aokas :

Personne	Indice	
Sing.	1 <sup>ère</sup>	-γ
	2 <sup>ème</sup>	t-t
	3 <sup>ème</sup> m.	i/y-
Pl.	3 <sup>ème</sup> f.	t-
	1 <sup>ère</sup>	n-
	2 <sup>ème</sup> m.	t-m
	2 <sup>ème</sup> f.	t-mt
	3 <sup>ème</sup> m.	-n
	3 <sup>ème</sup> f.	-nt

A l'indice de la 2<sup>ème</sup> pers. du sing. *t-d* (ou *t-t* dans la région de Béjaïa) correspond un ambifixe différent par son suffixe dans le parler d'Aokas : *t-t*. Le deuxième élément étant une dentale occlusive sourde qui serait une évolution par dépharyngalisation du [t]<sup>4</sup> de la région de Béjaïa, elle-même une évolution par

<sup>4</sup> Dans le parler chleuh qui présente le même indice de la 2<sup>ème</sup> pers. (v. par ex. Boumalk, 2003 : 14) est attestée dans des manuscrits de la période almohade, écrits en graphie arabe, une forme de cet indice où la consonne suffixée est emphatique *t-t* (Chaker, 2004 : 45).



assourdissement du phonème [d], occlusif dental pharyngalisé, des parlers du sud qui a donné par spirantisation le *d* spirant des parlers S. et G.K.

Une différence aussi concernant l'usage de l'indice de la 3<sup>ème</sup> pers. du masc. sing. : *i/y*-. La forme *i*- est plus utilisée dans le parler d'Aokas où on la trouve dans tous les contextes, à l'exception du contexte postvocalique qui entraîne une dissimilation de cette voyelle en semi-voyelle *y* ; contrairement aux parlers S. et G.K. où le *i*- n'est attesté que devant une consonne suivie d'une voyelle (iCV-) (Chaker, 1983 : 112) :

*Ikcem* (entrer + prétérit), *irwel* (fuire + prétérit), *iddem* (prendre + prétérit)... (Aokas)/*yekcem*, *yerwel*, *yeddem*... (S. et G.K.)

**2. Au niveau du verbe d'état :** dans le parler d'Aokas, les indices de personne des verbes d'état sont les mêmes quel que soit l'aspect, alors que dans les parlers S. et G.K. ils ont une forme particulière au prétérit où ils sont suffixés au verbe. Un exemple avec le verbe *wriy/iwriy* « être jaune ; jaunir ; pâlir » :

Aokas : *wriyey*<sup>5</sup>, *tewriyet*, *iwriy*, *tewriy* (sing.)/*newriy*, *tewriyem*, *tewriyemt*, *wriyen*, *wriyent* (pl.)

S. et G.K. : *werriyey*, *werriyed*, *werriy*, *werriyet* (sing.)/*werriyit* (pl.).

Il faut souligner cependant que ce n'est pas une spécificité du parler d'Aokas au niveau panamazighe. Beaucoup de parlers amazighes, comme le chleuh, le tamazight, le rifain, le mozabite... ne connaissent pas cette distinction. Cette confusion des formes semble être une évolution et non un archaïsme, puisque « en chleuh prémoderne », on trouve des traces de cette conjugaison à indices de personne suffixés des verbes d'état (Kossmann, 2000b : 237).

**3. Le prétérit négatif :** la particularité du parler d'Aokas concernant l'opposition prétérit vs prétérit négatif, est que, lorsque le thème verbal au prétérit se termine par une voyelle, l'opposition des deux aspects n'est pas marquée, contrairement aux parlers S. et G.K. où elle peut être marquée.

Aokas : *Iwfa/ul iwfa* « trouver + 3<sup>ème</sup> pers. sing. + schème de prétérit/nég. + trouver + 3<sup>ème</sup> pers. sing. + schème de prétérit » ;

*Izla/ul izla* « égorger » ;

*Idda/ul idda* « marcher ; aller », etc.

S. et G.K. : *yufa/ur yufi* ;

*yezla/ur yezli* ;

*yedda/ur yeddi*, etc.

---

<sup>5</sup> On préfère toutefois l'usage de la forme adjectivale à la forme conjuguée pour toutes les personnes, à l'exception de la troisième du singulier : *d awray ay lliy* « litt. c'est jaune que je suis (je suis jaune) », plutôt que *wriyey*, forme pratiquement hors d'usage. On peut dire par contre indifféremment *iwriy/tewriy* ou *d awray/d tawrayt*.

C'est là une amorce de sa possible neutralisation à l'avenir, ce qui est déjà le cas dans certains parlers amazighes où le thème du prétérit négatif n'existe plus. C'est le cas, à titre d'exemple, des parlers chleuhs de la plaine du Sous (Boumalk, *op. cit.* : 23). Lionel Galand justifie cette tendance par le fait que ce thème « fait double emploi avec la négation » (1977 : 288) et est de ce fait « redondant ».

**4. Le participe :** Aissou (2007 : 98) dans son mémoire de magistère, affirme que « dans le parler d'Aokas il est attesté seulement au prétérit et à l'aoriste intensif », contrairement au parler d'Irjen, de Grande Kabylie, où le participe est attesté même à l'aoriste. En réalité, cette forme verbale incompatible avec les modalités du genre et du nombre est attestée même à l'aoriste dans ce parler, mais avec une marque spécifique. Il s'agit, en l'occurrence, du préfixe *i-*, le même que celui de l'ambifixe *i-n* des autres parlers et des autres formes verbales, sachant qu'il est inversé au prétérit négatif (*n-i*). Voici des exemples qui montrent son existence à l'aoriste dans ce parler :

- *It-a d cekk ay d'ieuss* « Cette nuit, c'est à toi de monter la garde »<sup>6</sup> [on dirait *ara yeassen*, dans les parlers S. et G.K, et *ad ieassen* dans la région de Béjaïa, où le relatif *ay/i* tombe au lieu de s'amalgamer à la modalité préverbale ou se maintenir] ;

- *Tura d kunwi ay d'ihkem f imma-twen* « maintenant, c'est à vous de juger votre mère » [on dirait *ara yhekmen*, dans les parlers S. et G.K, et *ad ihekmen*, dans la région de Béjaïa], etc.

Il se peut que le schème actuel du participe à l'aoriste soit une évolution, probablement par analogie avec celui de la 3<sup>ème</sup> pers. du sing., très fréquent dans le discours, ou plus simplement par érosion phonétique dans le cadre du principe d'économie linguistique, et d'analogie (la forme existe déjà), puisque un seul affixe, en l'occurrence le *i-*, peut rendre le participe. D'ailleurs, l'érosion de cette consonne sonante ne se produit pas dans ce parler qu'en début de mots, elle se produit même en finale. Des mots comme *itri*, *aksum* ont des pluriels dépourvus de cette consonne finale : *itra*, *ikesma* :

- *ylin-as itra g-gallen-is* « Les étoiles sont tombées dans ses yeux (elle a une ophtalmie purulente) » ;
- *anis kkan itudan ay d'ikken ikesma* (exemple ci-dessus).

---

<sup>6</sup> Les exemples donnés ici sont tirés d'un corpus lexicographique varié (contes, proverbes, devinettes, poésie et autres textes en prose) qui nous sert de base à l'élaboration d'un dictionnaire bilingue *tasahlit* (parler d'Aokas)-français.

Le préverbe *ara* qui est issu d'une contraction du relatif *i/ay* et de la modalité préverbale *ad/a* (Chaker, 1983)<sup>7</sup>, n'est pas connu dans le parler d'Aokas qui conserve la succession des deux morphèmes telle quelle.

On retrouve le même schème du participe à l'aoriste en chleuh : « A l'opposé des participes de l'aoriste intensif et du prétérit, le participe de l'aoriste n'est pas affecté par la désinence finale *-n*. Il est toujours précédé de la particule préverbale de futur *ra/rad* », écrit Boumalk dans son *Manuel de conjugaison du tachelhit* (*op. cit.* : 26).

**5. La négation :** au niveau morphologique, la modalité discontinue de négation de l'énoncé verbal est spécifique au parler d'Aokas<sup>8</sup> : au *ur - ara* « ne + verbe + pas » des autres parlers, correspond un *ul - ula*. La différence se situe au niveau des deux consonnes sonantes : la vibrante antérieure *r* et la latérale *l*. Il s'agit en l'occurrence d'une « latéralisation » de la vibrante *r*, phénomène moins connu en amazighe que le rhotacisme, c'est-à-dire une évolution vers le *r* d'une autre consonne, en particulier la latérale. Dans le parler de Chemini (dans la région de Sidi Aich, Béjaïa) ou celui de Boghni (à Tizi-Ouzou), par exemple, on trouve le phénomène inverse : c'est la consonne *l* qui a une articulation plus proche d'une vibrante que d'une latérale<sup>9</sup>. Cette évolution<sup>10</sup> est quasi systématique au niveau morphématique dans ce parler : *ulead* « pas encore », *awel* « que - ne - » « optatif-négatif », *al* « jusqu'à », etc., *weread*, *awer* et *ar* dans les parlers S. et G.K.

---

<sup>7</sup> D'autres berbérissants comme K. Naït-Zerrad (affirmation personnelle) et Amina Mettouchi ne partagent pas cette analyse. Dans un article consacré à la grammaticalisation de cette modalité, cette dernière écrit que « Les deux *ara*, qui sont généralement considérés comme des homonymes, sont issus du même lexème, et que leur grammaticalisation s'est faite d'abord à travers la structure négative pour ensuite par analogie et réanalyse s'étendre à la structure relative » (Mettouchi, 2001 : 215). Un des exemples intéressants qu'elle donne pour confirmer son hypothèse est le suivant : *ihī a gma ur asn D n-Ġi ara Td-n* « Donc, mon frère, on ne leur a rien laissé à têter » (p. 230).

<sup>8</sup> Cette spécificité morphologique de la modalité discontinue de négation *ul ula* ou *ul ani* (Tichy, à l'ouest d'Aokas) semble être celle des parlers *tasahlit* au niveau non seulement du kabyle, mais aussi de tous les dialectes amazighes. On peut se référer en l'occurrence à l'ouvrage dirigé par Caubet D. et Chaker S. (1996), notamment l'excellente synthèse d'Amina Mettouchi (p. 177-195). Le premier élément *ul* existe cependant en Tumzabt comme morphème de négation.

<sup>9</sup> Ce phénomène de rhotacisme est plus connu en rifain où « il affecte aussi bien les mots du fond lexical amazighe que les emprunts à l'arabe » (Cadi, 1987 : 22) : *ur* (< *ul*) « cœur », *tasrit* (< *taslit*) « mariée », *rqa* (< *lqa*) « rencontrer »...

<sup>10</sup> A. Basset écrit à ce propos que « Le cas du *r* est plus complexe. Altéré, il donne généralement une impression auditive *l*, mais sans confusion, dans un même parler, comme me l'a fait très justement remarquer M. Renisio, entre *tisira* « moulin » et *tisila* « chaussures » (1952 : 7). Ce qui n'est « très justement » pas le cas du parler d'Aokas où, par exemple, le morphème de négation *ul* se confond avec le substantif *ul* « cœur » : *welleh ul ilha*, peut être traduit aussi bien et surtout par « par Dieu qu'il n'est pas bon », que par « par Dieu le cœur est bon ». Confusion qui ne pose pas vraiment problème puisque le contexte ou/et la situation permet toujours d'accéder au sens voulu.

En outre, il n'existe pas d'équivalent dans les autres parlers de la modalité de négation de l'énoncé, en particulier verbal, *attha* qui, placée au début, « infirme » son contenu :

- *attha iğğa-yi-dd baba awrit* « Je n'ai pas d'héritier (je dispose seul de mes biens) (litt. *attha* (négation) il m'a laissé mon père un héritier) » ;
- *attha ččurey-dd lhila-w* « Je n'ai pas rempli mon récipient (litt. *attha* (négation) j'ai rempli mon récipient) » ;
- *lğil n tura attha işleḥ* « La génération d'aujourd'hui n'est pas utile (litt. la génération d'aujourd'hui *attha* (négation) elle est utile) », etc.

Rabhi, cité par Aissou (2007 : 142), affirme que « cet élément a l'avantage d'être "économique" en ce sens qu'il n'a aucun effet sur le syntagme verbal » devant lequel « il suffit de [le] placer pour obtenir un énoncé négatif ». Il suffit effectivement de retrancher le mot *attha* pour obtenir des énoncés positifs, sans aucun autre changement.

Il existe aussi dans le parler d'Aokas un adverbe de négation qui lui est spécifique et qu'on ne retrouve pas dans les parlers kabyles occidentaux, y compris dans celui de la région de Béjaïa. C'est l'adverbe *uhu* « non », qu'on retrouve par contre en tumzabt avec le même sens et la même prononciation [oho], transcrit par Delheure (1984 : 73) par des *u* avec un point souscrit qui transcrit l'emphase. Il est attesté aussi en chleuh (Dray : 336). Voici quelques exemples dans le parler d'Aokas :

- *uhu ! ul twelliwey ul illa* « non ! il n'est pas question que je rentre (litt. non ! *ul* (négation) je rentre *ul* (négation) il y a (être + accompli + 3<sup>ème</sup> pers. sing.)) » ;
- *yiwet tenna-yas uhu i yberḥaniyen-i i dd-iwsan* « l'une a dit non à ces étrangers qui sont venus » ;
- *tufam kra niy uhu ?* « avez-vous trouvé quelque chose ou non ? », etc.

**6. Les modalités préverbales de l'aoriste/aoriste intensif** : ici la spécificité est double : morphologique et fonctionnelle. Les formes *ad*<sup>11</sup>/*a* de ces modalités sont attestées dans ce parler, mais elles le sont surtout en poésie et dans d'autres discours élaborés (proverbes, serments, etc.) :

- *mi d-wellan a yi-d-refden \* ad şellin f nnbi ezizen* « lorsqu'on viendra me prendre \* on priera sur le prophète valeureux »
- *ad yili d lbaz \* ddaw-es merḥa leṭyur* « qu'il soit un faucon \* qui règne sur tous les oiseaux » ;
- *ad wwtey lehṅak-iw s imceṭ, umma aqerdac ad icceṭ* « je vais me frapper les joues avec un grand peigne à laine, parce qu'une carde glisserait », etc.

---

<sup>11</sup> Cette particule, *ad*, se trouve, « sauf erreur », dans tous les parlers amazighes (Basset, 1952 : 36-37).

Les formes les plus connues de ces modalités dans ce parler sont *di/i*, qui sont les seules utilisées dans la conversation courante aujourd'hui et qu'on retrouve aussi, évidemment, dans tous les contextes où l'on trouve les deux premières formes :

- *m<sup>i</sup> at-isbedd s uëirec \* tugdut di <sup>t</sup>ferrec* « quand il l'aura mis debout sur un seul pied \* la démocratie éclora » ;
- *ul zriy i wacu \* ma yekker yiwen i <sup>i</sup>ddu \* d<sup>i</sup> at-tencel tidi* « je ne sais pourquoi \* lorsque quelqu'un se met à marcher \* il respire (litt. elle exhale de lui la sueur) » ;
- *awi-dd tamejtu d uzgen, mi d'ieyu uzgen di dd-<sup>le</sup>qqim tmejtu* « prends une femme et demi, quand le demi s'épuise il resterait une femme » ; etc.

Dans notre corpus, même dans cette langue élaborée, ce sont ces deux dernières formes qui sont les mieux représentées.

Mais au plan fonctionnel, la particularité du parler d'Aokas est que les deux préverbes *di* et *i* n'ont pas les mêmes valeurs, notamment aspectuelles et modales, contrairement à *ad* et *a* qui sont de simples variantes contextuelles. Alors que la modalité *di* correspond globalement aux deux formes attestées dans les parlers S. et G.K., à une partie de leurs emplois, la modalité *i* exprime avec le verbe qu'elle précède un procès postérieur par rapport à un autre exprimé à l'aoriste ou au prétérit, une sorte de résultatif. Aussi, la trouve-t-on après un verbe support.

- *d<sup>i</sup> at-<sup>le</sup>ttef taddart alamma i telheq tejmaet* « il est arrêté par les villageois qui le retiennent jusqu'à l'arrivée de la djemaâ (litt. il le retiendra le village jusqu'à ce qu'elle arrivera la djemaâ) » ;
- *d<sup>i</sup> iruh i <sup>i</sup>twi* « il ira faire paître (litt. il ira il paîtra) » ;
- *ruh i <sup>i</sup>wellit i yur imawlan-im* « va retourner chez tes parents (litt. va tu retourneras chez tes parents) » ;
- *ibya i <sup>i</sup>jwej i mmi-s* « il veut marier son fils » ;
- *ihi ilaq i nerr ifet*ti*wej anis i dd-ikka* « donc, on doit remettre l'étincelle à l'endroit d'où elle était partie », etc.

Dans le premier exemple, son emploi avec le verbe qu'elle détermine, correspond au prétérit dans les parlers S. et G.K :

- *ad t-<sup>le</sup>ttef taddart alamma telheq-ed tejmaet.*

Dans les autres cas, son usage correspond à celui de *ad* :

- *ad iruh ad ikes* « il ira faire paître » ; *yebya ad yejwej* « il veut se marier », etc.

Le préverbe *i* s'emploie aussi pour exprimer un procès imminent ou proche temporellement et qui n'est pas nécessairement postérieur à celui d'un verbe employé précédemment :

- *Nekk di yibey, tura i y-dd-tceyyet hedd ieessasen i wexxam* « Moi je vais m'absenter, maintenant tu m'enverras quelque gardien à la maison » ;

- *ass-a di nruh i nħewwes, i neffey i wedrar* « Aujourd'hui nous allons nous promener, aller en montagne », etc.

On la trouve également après la conjonction *miqal* « lorsque, au moment où », exprimant un procès quasi concomitant à un autre exprimé avec la modalité *di* (dans les parlers S. et G.K c'est la modalité *ara* qu'on trouverait dans ce contexte) :

- *miqal i 'kecmet i ħur-es d'ak-sselsey sebea tqendar* « lorsque c'est le moment de rentrer chez lui, je te vêtirai de sept robes » ;
- *Miqal i dd-isreg yiwen uqerruy d'ak-dd-tafeg yiwet n tqendurt* « Lorsqu'il sortira une tête, une robe te volera ».

Mais, si l'on examine plus attentivement ces énoncés, on remarquerait que les procès exprimés avec la modalité *i* sont plutôt postérieurs à ceux exprimés avec *di* : le personnage ne *rentrera* en effet que lorsqu'il *aura été vêtu* de sept robes. Ce qui confirme ce que nous avons écrit ci-dessus.

Cette concomitance est par contre plus vraie quand le deuxième procès est exprimé dans un énoncé non verbal :

- *miqal i 'nt-iseu, d netta ay d şşeltan n şşalaħin* « quand il les aura eues, il sera le roi des rois (litt. c'est lui le roi des rois) ».

On trouve aussi le préverbe de l'aoriste *i* devant des conjonctions comme *bac* « pour que », *qbel* « avant que, de », où il est employé dans le verbe de la subordonnée qui peut précéder la principale en énoncé focalisé :

- *d' isseddu did-es tametħut-is bac i dd-iħtu* « il emmène avec lui sa femme pour régler son affaire » ;
- *qbel i neggzet azer ani di <sup>te</sup>rset* « avant de sauter il faut savoir où se poser (litt. avant tu sauteras sache où tu te poseras) ».

On trouve encore cette modalité en énoncés coordonnés par la conjonction *niy* « ou », mais dans le second verbe de l'énoncé complexe, juste après cette conjonction :

- *att-sqedcen niy i qedcen seyyes am tuyet* « ils l'utiliseront ou s'en serviront comme les autres [la langue]».

Nous sommes tenté, après l'exposé de ces différents contextes d'apparition de cette modalité, de conclure que c'est la forme *i* + aoriste qui s'est substituée en grande partie dans ce parler à celle du simple aoriste qui s'est considérablement résorbé au profit de cette « nouvelle » forme, mais aussi de celle du prétérit. La seule valeur qu'il semble avoir aujourd'hui, si l'on excepte celle de l' « impératif », et dans des discours ayant généralement une certaine profondeur historique (contes, proverbes...), c'est celle d' « enchaînement », dénomination de Fernand Bentolila (1981), « c'est-à-dire une forme dénotant une conséquence automatique et inévitable ou évidente en soi d'une action précédente », écrit K.-G. Prasse, traduit et cité par Leguil (2000 : 285). Cet aoriste « enchaîné » est donc situé dans un énoncé contraint, dépendant d'un autre énoncé exprimé dans une autre forme verbale :

- *teslemt acu byiy, i 'fteht idurar i dd-awiy aman terrt-in* « tu sais ce que je veux, fais que les montagnes s'ouvrent (litt. tu ouvriras les montagnes), que je ramène de l'eau et referme-les » ;
- *iččur-edd tibetfiwt, iqql-edd yawf-edd iselfan-is...* « il remplit une bouteille, revint et trouva ses beaux-frères... » ;
- *imi aqerruy-iw d ini, wan ibyan i 'hder yini* « puisque ma tête est une pierre de foyer, celui qui veut parler qu'il dise », etc.

Quand la forme verbale de la principale est au prétérit, on a tendance à « enchaîner » aujourd'hui dans la langue courante avec un autre prétérit. Dans le deuxième exemple on dirait plutôt : *iqql-edd iwfa-dd iselfan-is*. Quant à l'aoriste du troisième exemple exprimant ce que Bentolila appelle l' « ordre désinvolte » qui consiste à « affirmer hautement son indifférence à l'égard d'une action possible de tel ou tel protagoniste » (1981 : 150), il peut être remplacé par la forme *i* + aoriste qu'on retrouve dans un énoncé linguistique équivalent :

- *w'ibyan aedaw i yraja ayyaw* « celui qui veut un ennemi qu'il attende son neveu ».

L'indice de la troisième personne du singulier *i-* s'est ici dissimilé en *y-* pour rompre le hiatus, mais ce contexte peut aussi phonétiquement entraîner l'élision du préverbe *i-* qui ferait confondre les deux formes verbales. Dans le contexte suivant le préverbe *i* peut s'être élidé :

- *w'ibyan zzin aqmamas, ienu axxam alemmas* « Celui qui désire la beauté sans tâche, doit se diriger vers la maison du centre ».

C'est d'autant plus plausible que cette voyelle s'élide souvent dans un contexte prévocanique. Dans l'exemple suivant où cette voyelle n'est pas articulée, elle est suivie de la voyelle *a* du pronom affixe (*as-*) du deuxième verbe et de la voyelle *i-*, indice de la 3<sup>ème</sup> pers. du sing. du troisième verbe :

- *ruh (i) as-tanit i baba-m (i) irr iman-is d amaṭun* « va dire à ton père de faire semblant d'être malade ».

Ce sont deux contextes où l'aoriste nu n'est pas admissible. Dans le premier, l'attraction de l'affixe personnel implique l'existence d'un préverbe qui l'aurait attiré. L'usage de l'aoriste en l'occurrence impliquerait une suffixation du pronom personnel (*ruh tanit-as*). Dans le deuxième, la valeur de « non-réel », une autre dénomination de Bentolila (1981), qu'exprime le verbe *err* n'est pas celle de l'aoriste nu qui est « une forme à valeur neutre (ni réel, ni non-réel) » (Bentolila, *op. cit.* : 150). Dans les parlers S. et G.K on utiliserait dans le même contexte la forme *ad/a* + aoriste : *ruh a(d) (a)s-tiniḍ i bab-am ad yerr iman-is...*

Les deux formes, aoriste nu et préverbé par *i*, ont en commun dans le parler d'Aokas de ne pas figurer en début d'énoncé. L'analyse de Lionel Galand concernant l'aoriste qui « [...] n'est pas le premier verbe de l'énoncé. Par conséquent sa présence suffit à lier en quelque façon la proposition dans laquelle il se trouve à celle qui précède » (1977 : 298) s'applique tout autant à la forme *i* + aoriste qui semble ravir aujourd'hui cette « position » à l'aoriste dans le parler d'Aokas. Le même auteur l'a par ailleurs bien noté dans un article consacré à

l'aoriste sans particule : « Dans l'usage courant du kabyle et du touareg, il [l'aoriste sans particule] a cédé la place à d'autres formes, inaccompli ou aoriste avec particule » (Galand, 2002 : 266).

En fait de spécificité, il y a là une particularité verbale de ce parler, aussi bien sur le plan de la forme que du sens, non seulement au niveau du kabyle, mais bien à l'échelle panamazighe.

**7. Les modalités d'orientation spatiale** : à ce niveau aussi, nous relevons une différence morphologique et même syntaxique, dans le sens d' « ordre des mots » dans le discours. La consonne dentale sonore de cette modalité verbale est globalement tendue dans le parler d'Aokas, alors qu'elle se réalise « le plus souvent » (Chaker, 1983 : 138) comme une simple occlusive dans les parlers S. et G.K. La seule variante qui se réalise dans ce parler, dans un contexte post-vocalique, comme une simple occlusive moyennement tendue est *-d(d)* :

- *awi-d xali-s* « amène son oncle » ;
- *Ifka<sup>12</sup>-yi-dd Rebbi ul iccuḥ* « Dieu m'a donnée sans avarice », etc.

Mais la spécificité la plus évidente à ce niveau, est l'existence d'une variante *add* qui précède toujours un pronom personnel affixe régime direct, 3<sup>e</sup> pers. (sing. et pl.) :

- *Ittf-add-it uyiliw-enn, inehr-add-it<sup>13</sup> almi t-taddart* « L'ogre le prit et le conduisit jusqu'au village » ;
- *Lxalat-nnsen m'add-in-zrant ttzeyritent* « Leurs femmes, quand elles les virent, lancèrent des youyou » ;
- *ilaa-y-add-in, inna-yasen : akan di dd-ibren yiwen !* « il s'adressa à eux et leur dit : "Que personne ne se retourne !" » ;
- *iwfa-y-add-it g-gebrid, ieedda isaef-add-it almi d axxam* « il la trouva sur son chemin et l'aïda jusqu'à chez-elle », etc.

Différence concernant aussi la variante *-edd* qu'on retrouve dans ce parler même dans un contexte post-vocalique exclu pour les parlers kabyles occidentaux, y compris celui de la région de Béjaïa :

- *irgazen ttemyeyran, wa iterra-y-edd i wa* « les hommes s'appelaient, l'un répondant à l'autre » ;
- *kulci inna-y-edd-i* « il m'a tout dit (litt. tout il me l'a dit) » ;

<sup>12</sup> La forme la plus connue de ce verbe est *ekf*, ayant subi une intervention de ses deux consonnes. C'est cette forme qui est cependant attestée en touareg, parler souvent qualifié de conservateur par les berbésants, ce qui veut dire que l'intervention peut aussi s'être produite dans l'autre sens.

<sup>13</sup> Le pron. rég. dir. 3<sup>e</sup> pers. du sing. n'est pas dans ce contexte (suffixé à *add*) *(a)t/(a)tt* pour le masculin et le féminin respectivement (v. tab. plus loin), mais *it* commun aux deux genres, ce qui constitue une autre spécificité morphosyntaxique de cette modalité.



- *netta attha iwsa-y-edd s tkercett-enn* « lui n'était pas venu avec les tripes », etc.

Dans les autres parlers, objet de notre comparaison, on dirait plutôt : *yettarra-d* ; *inna-yi-t-id* ; *yusa-d*.

Au plan syntaxique, l'ordre où la particule d'orientation spatiale est suivie du pronom personnel affixe semble être une spécificité du parler d'Aokas non seulement au niveau du kabyle, mais à l'échelle panamazighe – du moins dans les parlers étudiés – où cette modalité, qu'elle soit placée avant ou après le verbe, suit toujours le pronom affixe au lieu de le précéder (Basset, *op. cit.* : 33-34) : *yettef-it-id lyul* ; *mi ten-id-zrant*, etc.

## II. Au niveau des déictiques

Les spécificités morphologiques sont ici nombreuses. On les trouve tant au niveau des pronoms indépendants qu'à celui des pronoms affixes et autres déictiques.

**1. Les pronoms indépendants** : le tableau suivant (Rabhi, 1994 : 101 ; Aissou, 2007 : 152) illustre bien les particularités de ce parler :

Personne	Forme courte	Forme allongée	
1 <sup>ère</sup>	<i>nekk</i>	<i>nekkina/nekkinta</i>	Singulier
2 <sup>ème</sup> m.	<i>cekk</i>	<i>cekkina/cekkinta</i>	
2 <sup>ème</sup> f.	<i>kemm</i>	<i>kemmina/kemminta</i>	
3 <sup>ème</sup> m.	<i>netta</i>	-	
3 <sup>ème</sup> f.	<i>nettat</i>	-	
1 <sup>ère</sup> m.	<i>nekn</i>	<i>neknim/neknit</i>	Pluriel
1 <sup>ère</sup> f.	<i>nkent</i>	<i>nkentim/nkentit</i>	
2 <sup>ème</sup> m.	<i>kunwi</i>	<i>kunwim/kunwit</i>	
2 <sup>ème</sup> f.	<i>kunemti</i>	<i>kunnemtit</i>	
3 <sup>ème</sup> m.	<i>nuhni</i>	<i>nuhnim/nuhnit</i>	
3 <sup>ème</sup> f.	<i>nuhenti</i>	<i>nuhentim/nuhentit</i>	

Il ressort de ce tableau qu'entre formes courtes et formes longues les différences avec les parlers S. et G.K concernent quasiment toutes les personnes. La seule personne dont les formes sont identiques est la 3<sup>ème</sup> pers. du singulier, féminin et masculin, qui ne possède pas de formes allongées. Cette « identité » n'est pas totale si l'on considère l'aspect phonétique, puisque les formes d'Aokas sont articulées avec une consonne dentale [T] occlusive, alors qu'elle est affriquée [Ts] dans les autres parlers objet de notre comparaison.

**2. Les pronoms personnels affixes<sup>14</sup>** : les particularités concernent surtout les pronoms personnels affixes de verbe régime direct.

**2. 1. Les pronoms personnels affixes de verbe régime direct**

Pron. pers.		suffixé au verbe	préfixé au verbe
Sing.	1 <sup>ère</sup>	-(i)yi	(i)yi-
	2 <sup>ème</sup> m.	-(y)ik	ik-
	2 <sup>ème</sup> f.	-(y)im	im-
	3 <sup>ème</sup> m.	-(y)(a)t	(a)t-
	3 <sup>ème</sup> f.	-(y)(a)tt	(a)tt-
Pl.	1 <sup>ère</sup> m.	-(y)aney	ayen-
	1 <sup>ère</sup> f.	-(y)antey	ayent-
	2 <sup>ème</sup> m.	-(y)iwen	iwen-
	2 <sup>ème</sup> f.	-(y)ikumt	ikumt-
	3 <sup>ème</sup> m.	-(y)in	in-
	3 <sup>ème</sup> f.	-(y)int	int-

La différence avec les parlers S. et G.K. concerne donc quasiment l'ensemble des personnes<sup>15</sup>. Mise à part la première personne qui possède aussi dans ce parler la

<sup>14</sup> Faute d'espace, nous présenterons ici en note les spécificités des pronoms affixes de prépositions, de noms et noms de parenté qui concernent toutes la 2<sup>ème</sup> pers. fém. pl. Pour les prép. c'est -(a)kumt, correspondant dans les parlers S. et G.K. à -(a)k<sup>w</sup>ent/-(a)kunt. Cette différence se répercutera au niveau des pronoms affixes du nom qui sont construits sur ceux de la préposition avec préfixation d'un déterminant (Galand, 1966). On retrouve une forme proche dans le parler *tachaouit* (Penchoen, 1973 : kmt : 62). Pour les noms c'est -nkumt, correspondant à -nk<sup>w</sup>ent/-nkunt dans les parlers S. et G.K., et la variante -nnun du pl. masc. -nwen, non attestée dans ces derniers. Et c'est enfin : -tkumt, pour les noms de parenté, correspondant dans les parlers S. et G.K. à -tk<sup>w</sup>ent/tkunt. La quasi-identité des affixes post-nominaux et post-prépositionnels « confirme que les prépositions berbères doivent être considérées comme d'anciens noms (Nom + affixe personnel = Préposition + affixe personnel) » (Chaker, 2004 : 52).

<sup>15</sup> Mises à part la troisième personne du singulier et, à un moindre degré, la première personne du pluriel, la ressemblance est troublante avec une « série spéciale » des pronoms régimes directs du parler touareg de l'Air « qui ont une forme spéciale (sauf à la 1<sup>ère</sup> personne) lorsqu'ils viennent immédiatement après une forme verbale dépourvue d'indice suffixé, s'il s'agit d'un verbe à accompli [prétérit] en -e/a/ə (comme g(u)-) » (Galand, 2002 : 132). Ces pronoms sont les suivant : sing. *i* ; *ik*, *im* ; *e*, *et*. Pl. *ana* ; *iwən*, *ikmät* ; *en*, *enät*, les personnes sont séparées par des « ; ». Pour la 3<sup>ème</sup> pers. du pluriel, des formes identiques sont attestées en touareg de l'Ahaggar : masc. -in, fém. -inät, qu'André Basset explique à moitié par la « disparition » de l'élément pronominal *t* (1952 : 33). Reste à expliquer la présence de la voyelle *i* qui l'est aussi pour toutes les autres personnes, à l'exception de la 1<sup>ère</sup> du pluriel (et même de 3<sup>ème</sup> du sing. pour le parler d'Aokas). Elle pourrait donc être un archaïsme conservé dans ce parler ; ou une évolution par analogie avec les autres personnes qui le contiennent ; ou encore le résultat d'un amuïssement du *t* d'abord en *h*, phénomène très connu en chaouia et un peu moins dans le parler d'Aokas, puis en *y*, par semi-vocalisation du *h*, et enfin en *i*, par vocalisation du *y*.

variante vocalique *i* (-*i*, *i*-), connue dans les autres, attestée surtout en poésie<sup>16</sup>, toutes les autres personnes sont plus ou moins différentes. La voyelle *i* pour la 1<sup>ère</sup> pers. intervient après un verbe à finale vocalique ; et le yod (*y*), pour les autres personnes, s'intercale pour rompre le hiatus. On retrouve aussi la forme *-it* du pron. aff. 3<sup>ème</sup> pers. du sing., masc. et fém. indifférenciés, après la particule de direction *-add* qui n'admet pas les formes canoniques (*a*)*t*/(*a*)*tt*, mais aussi dans les discours littéraires (poésie, proverbe...) qui recourent au paradigme d'une sorte de koïnè kabyle, comme P. Galand-Pernet et A. Bounfour le soutiennent pour les parlers marocains : « La koïnè existe au niveau des dialectes ; c'est ainsi qu'il y a une koïnè tachelhit (P. Galand-Pernet), incontestablement aussi une koïnè tamazight dont les agents sont les *Imedyazen* et une koïnè rifaine » (Bounfour, 2007 : 12). Voici quelques exemples de l'usage de cette forme qui possède une variante abrégée *-i* :

- *Ittef-add-it uyiliw-enn, inehr-add-it almi t-taddart* « L'ogre le prit et le conduisit jusqu'au village » ;
- *iwfa-yadd-it uyilas g-gebrid, ieedda isaeef-add-it almi d axxam* « Un lion la trouva sur son chemin et l'aïda jusqu'à chez-elle » ;
- *Uhu ! aya syur-i beeed-it !* « Non ! cela éloigne-le de moi ! » ;
- *Zuzen-it, zuzen-it ay ites !* « Berce-le, berce-le ô sommeil ! » ;
- *D lehlak illan g mmi tserget-add-i* « Fais sortir le mal dont est atteint mon fils », etc.

**2. 2. Les pronoms personnels affixes de verbes régime indirect** : ici l'identité des formes est quasi totale. A l'exception de la première personne du pluriel, où la différence est plus évidente avec la forme préfixée *ayen*<sup>17</sup>, une métathèse de *-aney*, pronom suffixé, qui existe comme variante dans les parlers G.K., de la forme *-ay*, plus connue. La voyelle *a* des formes suffixées tombe devant la particule d'aoriste *a*.

<sup>16</sup> *amek ibya ay d'i-nehher* « il me mènera par le bout du nez (litt. comme il veut qu'il me conduira) » ; *bnan-i lehl-iw axxam* « les miens m'ont bâti une maison », etc.

<sup>17</sup> Cette forme de pron. aff. rég. indir. de la 1<sup>ère</sup> pers. du pluriel est celle, unique pour cette personne, du parler chaouïa (Penchoen, 1973 : 66). Elle pourrait donc provenir de ce dialecte qui fut en contact direct avec l'est de Béjaïa il n'y a pas longtemps. La région de Jijel n'est quasi complètement arabisée que depuis quelques dizaines d'années. Il pourrait aussi s'agir d'une simple métathèse comme il en existe beaucoup dans ce parler.

Pron. pers.		suffixé au verbe	préfixé au verbe
Sing.	1 <sup>ère</sup>	- <i>yi</i>	<i>iy-</i>
	2 <sup>ème</sup> m.	-( <i>y</i> ) <i>ak</i>	<i>ak-</i>
	2 <sup>ème</sup> f.	-( <i>y</i> ) <i>am</i>	<i>am-</i>
	3 <sup>ème</sup>	-( <i>y</i> ) <i>as</i>	<i>as-</i>
Pl.	1 <sup>ère</sup> m.	-( <i>y</i> ) <i>aney</i>	<i>ayen-</i>
	1 <sup>ère</sup> f.	-( <i>y</i> ) <i>antey</i>	<i>ayent-</i>
	2 <sup>ème</sup> m.	-( <i>y</i> ) <i>awen</i>	<i>awen-</i>
	2 <sup>ème</sup> f.	-( <i>y</i> ) <i>awent/-akumt</i>	<i>awent-/akumt</i>
	3 <sup>ème</sup> m.	-( <i>y</i> ) <i>asen</i>	<i>asen-</i>
	3 <sup>ème</sup> f.	-( <i>y</i> ) <i>asent</i>	<i>asent-</i>

**3. Les pronoms démonstratifs** : les particularités sont ici plus nombreuses que pour les pronoms personnels affixes de nom et de préposition. Elles concernent de façon inégale tous les types démonstratifs. Nous reprendrons ici les listes quasi exhaustives données par Aissou (*op. cit.* : 170-177) dans son travail de comparaison des parlers d'Aokas et d'Irjen en modifiant un peu leur présentation et parfois leur contenu.

**3. 1. Les déictiques de proximité** : le « d » qui exprime la proximité, par opposition à « n » exprimant l'éloignement en amazighe (v. par exemple les particules d'orientation spatiales), n'est pas courant dans les formes réduites, alors qu'il est constant dans les formes allongées. L'allongement qui exprime en particulier un renforcement de l'expression implique d'abord l'ajout de cette consonne, parfois doublement : *wadakad* « celui-ci », *tadattad* « celle-ci », etc. Il ressort du tableau ci-dessous que mises à part les formes les plus réduites (*wa*, *ta* et *wi*, *ti*) qui sont communes aux parlers objet de notre comparaison, toutes les autres sont spécifiques au parler d'Aokas.

Nombre	Genre	Formes réduites	Formes allongées
Sing.	Masc.	<i>Wa(d)</i> « celui-ci »	<i>Waha/wadaka(d)/wahadaka</i> (< <i>wad/wahad-aka</i>
	Fém.	<i>Ta(d)</i> « celle-ci »	« litt. celui-ci le voilà ») <i>Taha/tadatta(d)/tahadatta</i> (< <i>tad/tahad-atta(d)</i> « Celle-ci la voilà »)
Pl.	Masc.	<i>Wi(d)</i> « ceux-ci »	<i>Wihi/widakni(d)/wihidakni</i> (< <i>wid/wihid-akni(d)</i> « ceux-ci les voilà »
	Fém.	<i>Ti(d)</i> « celles-ci »	<i>Tihi/tidakti(d)/tihidakti</i> (< <i>tid/tihid-akti(d)</i> « celles-ci les voilà »

Les suffixes déictiques de proximité que Aissou n'a pas évoqués dans son travail, présentent pourtant une double spécificité : ajout facultatif de la marque de proximité « d » et opposition vocalique entre singulier et pluriel : *-a(d)* (sing.) vs *-i(d)* (pl.).

- *Yalleh i nemmejjawj, teğğet argaz-ad i mtuttel* « Allons nous marier et laisse cet homme vagabonder » ;
- *d ac'am-xedmen warrac-id mi teccekkit fell-asen ?* « Que t'ont fait ces jeunes pour que tu te plains d'eux ? » ;
- *tafellaht ussan-i ineggura ulac fell-as lettka* « On ne peut pas compter sur l'agriculture ces derniers temps », etc.

**3. 2. Les déictiques d'évocation/absence** : au niveau des formes du singulier, les déictiques *wan* et *tan* sont spécifiques au parler d'Aokas qui conserve ici les formes canoniques qui contiennent la voyelle *-a* caractéristique du singulier, par opposition à *-i* exprimant le pluriel (v. II. 3. 1.). Au niveau du pluriel, c'est la morphologie de la modalité d'évocation/absence ou du défini qui fait la différence : *-enn*, dans le parler d'Aokas, et *-nni*, dans les parlers S. et G.K.

Nombre	Genre	Déictique d'évocation/absence
Sing.	Masc.	<i>Win, wan, wahan</i> « celui »
	Fem.	<i>Tin, tan, tahan</i> « celle »
Pl.	Masc.	<i>Widak, widak-enn</i> « ceux »
	Fém.	<i>Tidak, tidak-enn</i> « celles »

Nous avons relevé pour le pluriel masculin la forme *yan/iyan* « ceux » attestée en poésie et non signalée dans les travaux antérieurs sur ce parler. En voici des exemples :

- *Imettawen d ifuħanen, a 'n-ttrun iedawen : iedawen ibeεεaden d yan ayen-iyuccen* « Les larmes sont mauvaises ; les ennemis les verseront (à notre place) : les ennemis éloignés et ceux qui nous haïssent » ;
- *axxi ssalamuelikum \* ay iyan deg-durar eussen* « Que le salut soit sur vous \* ô ceux qui dans les montagnes attendent », etc.

Aissou (2007 : 176) relève les déictiques écrits *winn, tinn* comme des modalités exprimant des pluriels, « ceux » et « celles » respectivement, alors que dans notre corpus, dans ses différents types de textes, ils sont attestés comme de simples variantes de *wan* « celui (qui) » et *tan* « celle (qui) ». Même dans son propre corpus ils semblent avoir les valeurs que nous leur donnons ici. Il est cependant fort probable, par la présence de la voyelle *i* du pluriel (*wi, ti* vs *wa, ta*), qu'ils aient eu dans un état ancien de cette langue les valeurs que leur donne cet auteur.

**3. 3. Les déictiques d'éloignement** : ici aussi les spécificités concernent toutes les formes. Des morphèmes surcomposés qu'on peut analyser avec Aissou (2007 : 174) en trois éléments distincts : un déictique de proximité (*wa, ta, wi, ti*) auquel s'ajoute la modalité d'évocation *nn*, suivie d'un présentatif d'éloignement (*akan, attan, aknan...*).

Nombre	Genre	Déictique d'éloignement
Sing.	Masc.	<i>Wannakan</i> « celui-là, celui là-bas » < <i>wa-nn-akan</i> « litt. celui(-ci)-dont il est question-le voilà là-bas »
	Fém.	<i>Tannattan</i> « celle-là, celle là-bas » < <i>ta-nn-attan</i> « litt. celle(-ci)-dont il est question-la voilà là-bas »
Pl.	Masc.	<i>Winnaknan</i> « ceux-là, ceux là-bas » < <i>wi-nn-aknan</i> « litt. ceux(-ci)-dont il est question-les voilà là-bas »
	Fém.	<i>Tinnaktan</i> « celles-là, celles là-bas » < <i>ti-nn-aktan</i> « litt. celles(-ci)-dont il est question-les voilà là-bas »

#### 4. Les indéfinis : la spécificité syntaxique de l'élément *kra* « quelque(s), certain(s) »

Nous avons utilisé ici le mot « élément » pour éviter de qualifier ce mot de « pronom indéfini » (Sadiqi, 1997 : 143 ; Kossmann, 2000a : 162), ni même de « substitut indéfini » (Chaker, 1983 : 256). Nous utilisons quand même le qualificatif d' « indéfini » (Nait-Zerrad, 2001 : 53)<sup>18</sup>, au sens sémantique où cet élément renvoie à « un référent non encore familier ou non encore défini » (Kleiber, 1994 : 84). Mais syntaxiquement il fonctionne dans le parler d'Aokas comme un déterminant, parfois postposé<sup>19</sup>, de nom qui donne à celui-ci le caractère de « non familier, non défini », mais qui ne le reprend pas. Nous ne voyons donc pas ici de justification pour la dénomination de « pronom » ou de « substitut ». Il s'apparente plutôt à un « adjectif déterminatif », aux plans syntaxique et axiologique mais pas au niveau morphologique, quand il suit le nom qu'il « détermine », au lieu de le précéder, comme c'est le cas non seulement dans les parlers kabyles situés à l'ouest de celui-ci, y compris celui de la région de Béjaïa, mais au niveau de tous les dialectes amazighes où ce mot est attesté avec ses différentes formes, comme le chleuh (Dray, 1998, *kra* : 406), le rifain (Kossmann, 2000a, *cra, ca* : 162), le tamaziyt (Taïfi, 1991, *ca* : 679), le ghadamsi (*kara*), le touareg (Foucauld, 1951, *haret* : 664/Prasse, Alojaly et Ghabdouane, 2003, *arat* : 681)... :

- *zriy argaz kra*<sup>20</sup> *annect ulezzaz* « j'ai vu un certain homme de la dimension d'un coin » ;

<sup>18</sup> Défini par cet auteur au sens de « quelque chose », le même donné auparavant par Chaker, cité ci-dessus (« chose, quelque chose »), sens qui n'est pas évidemment celui qui nous intéresse ici.

<sup>19</sup> C'est même toujours le cas dans la communication quotidienne, alors que dans le discours élaboré (poésie, conte, proverbe...), plus conservateur, c'est la pré-position qui domine. Nous pensons que la postposition de cet indéfini constitue une évolution, et non un conservatisme, dans ce parler étant donné son caractère panberbère où il se trouve partout ailleurs pré-posé au nom (v. ci-dessous dans le texte). Et le comparatisme interdialectal constitue en amazighe, en l'absence de témoignages écrits anciens, le seul moyen d'étude de la diachronie.

<sup>20</sup> Il rappelle ici l'enclitique grec *tis* : *anthrôpos tis* « un (certain) homme ».

- *tehder d yiwen n țtir kra* « elle a eu une discussion avec un certain oiseau », etc.

On dirait ailleurs : *țriy kra n wergaz annect ulezzaz ; tehder d kra n țtir*.

Les autres valeurs et fonctions de ce « mot », qui peut être une modalité négative avec *ul* (*ul ... kra* « ne rien ») ou adverbe au sens de « quelques ; peu... », sont partagées avec les autres parlers kabyles objets de notre comparaison.

**5. Les pronoms relatifs ou « supports de détermination »**<sup>21</sup> : en plus des formes vocaliques et semivocaliques *i/ay* attestées dans les parlers S. et G.K. et plus généralement dans les parlers amazighes du nord<sup>22</sup>, avec d'autres formes comme *a, yy...*, le parler d'Aokas utilise une forme consonantique *n* qui lui est spécifique. Voici quelques exemples illustratifs :

- *ma d agla-w n zziy \* anef-as d aeric* « quant à mes plantations (litt. quant à ma propriété que j'ai plantée) \* laisse-la en treille » ;

- *nzemmer i dd-nein leqdic-nney s tsulal n di naf ass-a...* « on peut se faire aider dans notre travail par des supports qu'on trouvera aujourd'hui... », etc.

Ce support de détermination serait une adaptation de la modalité d'évocation ou du défini (nom-)en(n) « ce, cette, ces... » par laquelle on peut le remplacer dans certains contextes comme celui-ci :

- *aqecwal n theqret ay d'ik-zderyel* « (c'est) la brindille que tu négliges qui t'aveuglera ». On peut remplacer ici le pronom relatif *n* par la modalité *-enn*, sans provoquer de changement dans le sémantisme de l'énoncé. Du reste, même les formes *i/a* seraient des évolutions récentes en amazighe à partir des « pronoms supports (« démonstratifs ») » *-i* et *-a* « ce » (Galand, 1966)<sup>23</sup>.

On le trouve parfois comme élément redondant à côté d'un autre relatif, comme s'il n'est pas encore totalement grammaticalisé dans sa fonction :

- *imyaren-i n i dd-sbeddent tuddar* « ces vieux qui furent désignés par les villages ».

---

<sup>21</sup> C'est l'appellation de Lionel Galand qui ne reconnaît pas l'existence de « véritables » pronoms relatifs en amazighe (2002 : 331, 336). Il s'inscrit en cela dans le sillage d'André Basset qui écrit déjà en 1946 que « ce que l'on considère habituellement comme des pronoms relatifs [...] ne sont jamais que des démonstratifs dont il est loin d'être sûr que, par suite de dédoublement fonctionnel, ils aient cessé d'être sentis comme démonstratifs pour être perçus comme relatifs ». Il donne un exemple très édifiant en chaouïa avec le « relatif » *a* qui peut tout autant fonctionner comme un démonstratif : « *tiyawsiwin n-wagam... t-tisednan a hen-itteggan* "les objets servant à puiser l'eau... ce sont les femmes qui les font" » (1946 : 32).

<sup>22</sup> Le touareg utilise les pronoms déictiques *wa* « celui », *ta* « celle », *wi* « ceux » et *ti* « celles » comme supports de détermination : *aləm wa ynya* « le chameau qu'il a tué » (Prasse K.-G., Alojaly Gh. et Ghabdouane M. : 809).

<sup>23</sup> Galand donne, pour étayer sa thèse, l'exemple suivant en kabyle même : *abernus i țlisiđ*, qu'il traduit comme suit : « le burnous (à savoir :) ce (que) tu as revêtu = « le burnous que tu as revêtu » (1966 : 295). Pour le *a* voir la note 21 ci-dessus.

Il peut s'expliquer ici phonétiquement comme un élément épenthétique de rupture d'hiatus qui remplit pléonastiquement une fonction grammaticale.

On le retrouve aussi comme simple élément explétif :

- *imi n izemmen, izi ul t-ikeccem* « une bouche (qui est) fermée, la mouche ne peut pas y pénétrer ».

## Conclusion

Nous venons de le voir clairement, les particularités morphosyntaxiques du parler d'Aokas sont très nombreuses<sup>24</sup> en le comparant à ceux de la Soummam et de la Grande Kabylie. Elles concernent certaines catégories plus que d'autres, et vont des formes aux valeurs en passant par la syntaxe. Certains faits ne sont pas spécifiques à ce parler par rapport aux parlers kabyles occidentaux seulement, mais au niveau panamazighe. C'est le cas, par exemple, du préverbe *i*, et ce au double plan formel et axiologique ; de la modalité d'orientation spatiale *add*, aux niveaux de la forme et de la combinatoire ; de l' « indéfini » *kra* « quelque(s), certain(s) » d'un point de vue syntaxique, etc. Mais il arrive aussi, pour ne pas dire souvent, que ses différences avec le kabyle occidental correspondent à des « rapprochements » avec d'autres parlers amazighes comme le chleuh<sup>25</sup>, le chaoui et même le touareg.

---

<sup>24</sup> Un étudiant de master au Centre de Recherche Berbère de l'INALCO, originaire d'Akbou (dans la vallée de la Soummam), est intervenu au terme de notre exposé de ces particularités, pendant un séminaire de Kamal Naït-Zerrad sur la variation, du premier semestre de l'année 2009/2010, pour dire que le parler d'Aokas n'est finalement pas du kabyle. Opinion tout aussi exagérée, de notre point de vue, que celle de Rabhi (1994 : 154) et Aïssou (2007 : 295) qui affirment qu'il n'y a pas de « différence notable » entre le parler d'Aokas et celui de la Grande Kabylie.

<sup>25</sup> Il y a une opinion très répandue dans la région selon laquelle la population d'Aokas, majoritairement maraboutique, serait d'origine chleuh. Slimane Rahmani écrit en 1934 dans ses *Notes ethnographiques et sociologiques sur les Beni-M'hamed du Cap Aokas et les Beni-Amrous* que « vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, au moment où les *Maures* vaincus par les Espagnols repassèrent la mer et se répandirent dans le Nord de l'Afrique (1492), deux familles vinrent s'établir dans le pays sous la conduite de deux chefs riches et marabouts vénérés : *M'hamed ou Saïd* des *Ouled-M'hamed* de Djidjelli et *Sidi M'hamed ou Mâmmar* (notre ancêtre) originaire de *Sekiet el Hamra*, au sud du Maroc » (1934 : 74).



## Références bibliographiques

- Aissou, O. (2007-2008), *Etude comparée de deux parlers d'Algérie, dialecte kabyle (parler d'Aokas et parler d'Irjen)*, mémoire de magistère, Université de Béjaïa.
- Basset, A. (1946), « Sur la proposition indépendante et la proposition relative en berbère », *GLECS*, séance du 26 juin 1946, T. IV, p. 30-32.
- Basset, A. (1952), *La langue berbère*, Col. Handbook of african languages, Oxford University Press For International African Institute.
- Bentolila, F. (1981), *La grammaire fonctionnelle d'un parler berbère*, Paris, SELAF.
- Boumalk, A. (2003), *Manuel de conjugaison du tachelhit (langue berbère du Maroc)*, Paris, L'Harmattan.
- Bounfour, A. (2007), « La lexicographie amazighe bilingue : Etats des lieux », [www.lexico-amel.org/ar/amel/doc/r2/bounfour.doc](http://www.lexico-amel.org/ar/amel/doc/r2/bounfour.doc)
- Cadi, K. (1987), *Système verbal rifain. Formes et sens*, SELAF, Paris.
- Caubet, D. et Chaker, S. (dir.) (1996), *La négation en berbère et en arabe maghrébin*, Paris, L'Harmattan.
- Chaker, S. (1983), *Un parler berbère d'Algérie (Kabylie) : syntaxe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Chaker, S. (2004), « Les paradigmes personnels du berbère », in *Système de marques personnelles en Afrique*, édité par Ibrizimov D. et Segerer G., Peeters Louvain-Paris, p. 43-54.
- Delheure, J. (1984), *Ağraw n yiwalen tumzabt t-tfransist. Dictionnaire mozabite-français*, Paris, SELAF (Peeters).
- Destaing, E. (1938), *Vocabulaire français-berbère, tachelhit du Sous*, Paris, Leroux.
- Dray, M. (1998), *Dictionnaire Français-Berbère, dialecte des Ntifa*, Paris, L'Harmattan.
- El Mountassir, A. (2003), *Dictionnaire des verbes Tachelhit-Français (parler berbère du sud du Maroc)*, L'Harmattan.
- Foucauld Ch. De (1951-1952), *Dictionnaire touareg-français (dialecte de l'Ahaggar)*, 4 vol., Alger, Imprimerie Nationale.
- Galand, L. (1966), « Les pronoms personnels en berbère », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 61/1, p. 286-298.
- Galand, L. (1977), « Continuité et renouvellement d'un système verbal : le cas du berbère », in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, T. LXXII, Fascicule 1, p. 275-303.
- Galand, L. (2002), *Etudes de linguistique berbère*, Peeters Leuven-Paris.

- Kleiber, G. (1994), « Qu'est-ce qui est (in)défini ? », in *L'indéfini, Faits de langues*, n° 4, Presses Universitaires de France.
- Kossmann, M. (2000a), *Esquisse grammaticale du rifain oriental*, Editions PEETERS, Paris-Louvain.
- Kossmann, M. (2000b), « Le futur à Ghadamès et l'origine de la conjugaison verbale en berbère », in Chaker S. et Zaborski A. (dir.), *Etudes berbères et chamito-sémitiques. Mélanges offerts à Karl-G. Prasse*, édités par Salem Chaker, Editions PEETERS, Paris-Louvain, p. 237-256.
- Lanfry, J. (1973), *Ghadames -II- Glossaire (parler des Ayt Watizen)*, Alger : Le fichier périodique.
- Leguil, A. (2002), « La corrélation d'enchaînement en berbère », in *Articles de linguistique berbère. Méorial Werner Vycichl*, réunis et édités par K. Naït-Zerrad, L'Harmattan, Paris, p. 283-292.
- Mettouchi, A. (1996), « La négation dans les langues du Maghreb : synthèse », in Caubet D. et Chaker S. (dir.), *La négation en berbère et en arabe maghrébin*, Paris, L'Harmattan, p. 177-195.
- Mettouchi, A. (2001), « La grammaticalisation de *ara* en kabyle, négation et subordination relative », in *Travaux du CerLiCO*, n° 14, Col G. et Roulland D. (éds), P. U. Rennes, p. 215-235.
- Naït-Zerrad, K. (2001), *Grammaire moderne du kabyle, tajerrumt tatrart n teqbaylit*, Paris, KARTHALA.
- Penchoen, Th. (1973), *Etude syntaxique d'un parler berbère (Ait Fraḥ de l'Aures)*, Studi Maghrebini Volume V, Istituto Universitario Orientale, Napoli.
- Prasse, K.-G., Alojaly Gh. et Ghabdouane M. (2003), *Dictionnaire Touareg-Français (Niger)*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Rabhi, A. (1995), *Description d'un parler berbère. Ayt-Mhend d'Aokas (Béjaïa, Algérie). Morphosyntaxe*, Mémoire de magistère, Université de Béjaïa.
- Rahmani, S. (1934), *Notes ethnographiques et sociologiques sur les Beni-M'hammed du Cap-Aokas et les Beni-Amrous*, Société archéologique de Constantine, vol. LVII, fasc. I.
- Sadiqi, F. (1997), *Grammaire du berbère*, Paris, L'Harmattan.
- Taïfi, M. (1991), *Dictionnaire tamazight (parlers du Maroc central)-français*, Paris, L'Harmattan-Awal.

## Stress Systems in Amazigh: A Comparative Study

Rdouan Faizi  
ENSIAS, Rabat

*Le présent article est consacré à une étude comparative de l'accent en amazigh. Les résultats de cette étude ont montré que les quatre dialectes amazighs analysés convergent dans un certain nombre de points. Nous avons en fait découvert que l'assignation de l'accent dépend de la composition interne de la syllabe et que les syllabes initiales et finales sont plus accentuées que les médianes. Cependant, ces variétés amazighes divergent en ce qui concerne les éléments extra-prosodiques et accentuables ainsi que dans les différents degrés d'accent qu'un mot peut porter.*

In the last few years, a number of works have been devoted to the analysis of stress in Amazigh. To contribute to the studies that have been carried out, our objective in this paper is to carry out a comparative study of this prosodic phenomenon in Amazigh. Our analysis is based on the investigations conducted on four Amazigh varieties: Idaw Tanane Tashelhit (ITT) (Adnor, 1995), Ayt Souab Tashelhit Berber (ASTB) (Marouane, 1997), Goulmima Amazigh (GA) (Faizi, 2002, 2009) and Ait Wirra Tamazight Berber (AWTB) (Hdouch, 2010). The two major dialects (Tashelhit and Tamazight) that encompass the four varieties share the same syntactic structure. Given that they are used by speech communities living in different geographical locations, the distinctions between them are basically phonological and lexical.

The present paper is divided up into four sections. The first examines the stress patterns of Amazigh words and the parameters that govern stress placement in these items. The second deals with some divergent stress patterns and the solution put forward to account for their exceptional behavior. The third section is concerned with the different positions and segments that bear stress in Amazigh. The last section discusses the levels of stress that a given Amazigh word may carry.

### 1. Stress Distribution in Amazigh

On the basis of the studies made on ITT, ASTB and AWTB stress, and taking into consideration our analysis of GA, it is worth noting that nominal stress in the four Amazigh dialects depends on syllable weight. In fact, it has been found out that heavy syllables show a stronger tendency towards being stressed than do light ones. When a noun consists of light syllables, only GA, AWTB and ASTB exhibit stress on the initial syllable while ITT evinces it on the ultimate syllable. However,

ASTB displays another peculiarity in the sense that stress always falls on the initial syllable so long as the quantity of the syllables cohabiting in the noun is identical. For illustration, consider the following examples from the four Amazigh dialects:

## (1) a- ITT (Adnor, 1995)

- |      |                  |                           |
|------|------------------|---------------------------|
| (i)  | <i>a.dál</i>     | "weed"                    |
|      | <i>as.kkúr</i>   | "partridge"               |
|      | <i>al.bn.dúq</i> | "square object"           |
| (ii) | <i>l.hlí</i>     | "apple"                   |
|      | <i>a.si.lá</i>   | "bottom"                  |
|      | <i>ta.fr.ká</i>  | "earth dug from a furrow" |

## b- ASTB (Marouane, 1997)

- |      |                     |               |
|------|---------------------|---------------|
| (i)  | <i>ím.ki.ri</i>     | "hired man"   |
|      | <i>amg.gár.zu</i>   | "hoarse"      |
|      | <i>ta.mal.láyt</i>  | "sightseeing" |
| (ii) | <i>á.sa.ka</i>      | "crossing "   |
|      | <i>á.du.ku</i>      | "shoe"        |
|      | <i>tán.dil.laft</i> | "roaming"     |

## c- GA (Faizi, 2002)

- |      |                  |                |
|------|------------------|----------------|
| (i)  | <i>až.bár</i>    | "stomach-ache" |
|      | <i>a.rəṭ.ṭál</i> | "credit"       |
|      | <i>až.láj</i>    | "strangling"   |
| (ii) | <i>ǧá.ri</i>     | "mountain"     |
|      | <i>í.ǧən.ti</i>  | "bastard"      |
|      | <i>á.səx.si</i>  | "extinction"   |

## d- AWTB (Hdouch, 2010)

- |      |                 |              |
|------|-----------------|--------------|
| (i)  | <i>a.múr</i>    | "share"      |
|      | <i>tar.ráft</i> | "procession" |
|      | <i>i.zíl.mi</i> | "lock"       |
| (ii) | <i>á.ha.nu</i>  | "shop"       |
|      | <i>í.ni.ji</i>  | "witness"    |
|      | <i>á.sək.ka</i> | "tomorrow"   |

Because the ITT words in (1a(i)) contain one or more heavy syllables, stress falls on the rightmost one. Yet, owing to the fact that all syllables in (1a(ii)) are light, the word-final vowel is assigned stress by default. In the ASTB nouns listed in (1b(i)), stress appears on the rightmost heavy syllable in the string. In (1b(ii)), since all syllables are light or equal in weight, the initial syllabic unit attracts stress. In the forms illustrated in (1c,d(i)), the heavy syllable occurring to the right bears stress. But in (1c, d(ii)), as all items comprise only light syllables, stress shows up

word-initially<sup>1</sup>. Taking these observations into account, we might conclude that stress assignment in these Berber dialects is effected by means of two rules: one which assigns stress to the rightmost heavy syllable and the other which grants prominence by default to word-edge syllables. Despite this similarity, the dialects under comparison display different sets of heavy and light syllables. While GA, ASTB and AWTB exhibit only voweled syllables, ITT has, in addition to this type of units, syllables headed by consonants. However, the hypothesis whereby syllables can be built on consonantal peaks (Dell and Elmedlaoui, 1985, 1988, 1996); Boukous, 1986, 1987) have been questioned (cf. Faizi, 2002).

As far as verbal stress is concerned, each Amazigh variety seems to follow a different pattern. This makes sense because we discovered in our investigation that the criteria governing the placement of stress in verbs are distinct from those determining its location in nominals. Stress in verbal forms does not seem to be weight-dependent; it is quasi-fixed. In GA simple verbal forms, stress usually falls on the final syllable, be it occupied by a full or a reduced vowel. Once the verb gets inflected, stress falls on the rightmost full vowel in the string. If the attached suffix or sequence of suffixes comprises solely reduced vowels, the final one bears stress. But if the verb is in the imperative form, stress shows up on the leftmost plain or short vowel. Consider the following examples :

- (2) a- *i-dlá* "he covered"  
*i-rjə'm* "he insulted"
- b- *təɣɣayásən* "she called them (masc.)"  
*nəçrə'nt* "they (fem.) woke up"
- c- *áru* "write (sing.)"  
*ási-t* "take it (sing.)"
- d- *ssə'rçəm* "boil (sing. causative)"  
*ssə'ntəl* "hide (sing. causative)"

Despite some minor distinctions (notably related to the stressing of suffixed morphemes), the stress patterns of GA verbal forms are similar to those exhibited in the varieties analyzed by Abdelmassih (1968, for Ayt Ayache Tamazight), Chami (1979, for Iqelɣiyen Tarifiyt) and Chaker (1991, for Kabyle Berber).

For their parts, Adnor (1995), Marouane (1997) and Hdouch (2010) stipulate that, as is the case for nouns, verbs are stressed on the basis of the same criteria: stress in these items is also weight-dependent. Consider the following examples :

---

<sup>1</sup> A syllable containing a full vowel may be prosodically heavy; a syllable having schwa as a nucleus is always considered light.

(3) a- ITT

<i>ʃú</i>	"disobey"
<i>ʃú.tl</i>	"crawl"
<i>ddú.kkl</i>	"befriend"
<i>ʎa.wál</i>	"hurry"
<i>si.kkím</i>	"hope / wish"

b- ASTB

<i>tu.gímt</i>	"you (fem. plur.) refused"
<i>ím.da</i>	"it became thin"
<i>tú.si</i>	"she took / contained"
<i>tə's.kər</i>	"she did"
<i>tə'l.məd</i>	"she got used"

c- AWTB

<i>ás.yi</i>	"carry me"
<i>sət.túrf</i>	"put aside"
<i>úm.zəx</i>	"I caught"
<i>fa.fá</i>	"wake up"
<i>ər.wə'l</i>	"flee"

As the data above shows, the criteria governing stress location in the verbal forms in (3) are relatively similar to the ones predicting stress placement in nominal forms. This entails that the rightmost heavy syllable in ITT, ASTB and AWTB has priority of attracting stress. In case no such syllabic unit is available, stress is granted to the word-final vowel in ITT and AWTB, but to the word-initial vowel in ASTB.

Although the analyses of all authors seem to be general for all words, the data they made use of is composed mostly of nouns. This leads us to the conclusion that, so as to determine stress placement in Amazigh verbal forms, further research on this subject is needed. Only such research will help us decide which of the stress assignment parameters will be reliable.

Given that the varieties under study are members of one parent language, it is natural to observe that many lexical items are used commonly by the native speakers of these dialects. However, what is surprising is that given the stress assignment rules put forward for each variety, most of these words exhibit a different stress pattern. For illustration, consider the following items.

(4)

ITT	ASTB	GA	AWTB	Gloss
<i>udí</i>	<i>údi</i>	<i>údi</i>	<i>údi</i>	"butter"
<i>imí</i>	<i>ími</i>	<i>ími</i>	<i>ími</i>	"mouth"
<i>amár</i>	<i>ámar</i>	<i>amár</i>	<i>amár</i>	"beard"
<i>amán</i>	<i>áman</i>	<i>amán</i>	<i>amán</i>	"water"
<i>atbír</i>	<i>átbir</i>	<i>atbír</i>	<i>atbír</i>	"pigeon"
<i>asarú</i>	<i>ásaru</i>	<i>ásaru</i>	<i>ásaru</i>	"water stream"

Does this mean that these items are really pronounced differently to the extent of having two distinct stress patterns? This is a puzzling question that we cannot answer unless instrumental studies, capable of indicating the real placement of stress, are carried out in all these Amazigh dialects. However, according to Bounfour (1985), the simplest hypothesis for what is going on here would be that Amazigh informants vary from applying their own colloquial stress rule and applying the Moroccan Arabic stress rule, which allows stress to fall usually on the penultimate syllable.

## 2. Extrametricality

In the previous section, we presented the different parameters that condition stress distribution in ITT, ASTB, GA and AWTB. However, there are many items which do not seem to follow these criteria. In the present section, we deal with the exceptional behavior of these words and the solution suggested to account for them.

In their analyses of stress, Adnor (1995), Marouane (1997) and Hdouch (2010) have observed that their focal dialects include a set of items that do not appear to follow the prescribed stress assignment rules. Adnor points out that, in ITT, the origin of these counter-examples is traceable to the failure of the last chunk of the feminine morpheme and to the inability of the agentive morpheme to make the syllables that host them heavy and hence incapable of bearing stress. This is illustrated below (cf. Adnor, 1995: 203-206) :

- |        |                           |                      |
|--------|---------------------------|----------------------|
| (5) a- | <i>ti.fí.fl</i>           | "pepper"             |
|        | <i>tá.g<sup>w</sup>lt</i> | "molar"              |
|        | <i>tín.xrt</i>            | "nose"               |
| b-     | <i>am.há.wf</i>           | "hunter / fisherman" |
|        | <i>im.zlí</i>             | "the lost one"       |
|        | <i>am.ksá</i>             | "shepherd"           |

Despite the fact that the syllable which hosts the last /t/ of the feminine morpheme in (5a) is heavy, stress falls on another syllable. Likewise, in (5b) stress shies away from the initial syllable which comprises the agentive morpheme although it is the only heavy syllable in these forms.

Following the same line of argumentation, Marouane stipulates that certain word-final consonants do not contribute to the weight of the ultimate syllable. Consider the following ASTB forms (1997: 213 - 214) :

- |        |                  |                       |
|--------|------------------|-----------------------|
| (6) a- | <i>á.mar</i>     | "beard"               |
|        | <i>tá.zít</i>    | "dispute"             |
|        | <i>í.zan</i>     | "flies"               |
| b-     | <i>úk.ris</i>    | "bundle (of clothes)" |
|        | <i>íg.ran</i>    | "orchards"            |
|        | <i>a.máz.zal</i> | "messenger"           |

The fact that stress falls on word-initial light syllables rather than on heavy ones in (6a), and on preceding heavy syllables (in cases in which syllabic units of equal weight are present to the right of the stressed syllable as in (6b)) suggests that the (C)VC syllable occurring in word-final position bears less prominence than when occurring in non-final position.

Similarly, Hdouch (2010) found out that an examination of feminine nouns reveals that the feminine suffix does not contribute to the weight content of the final syllable. Consider the following data :

- |     |                  |           |
|-----|------------------|-----------|
| (7) | <i>tú.zit</i>    | "milking" |
|     | <i>tím.dit</i>   | "string"  |
|     | <i>tá.sa.rit</i> | "knife"   |

As in (6a), though the ultimate syllable of the items in (7) is heavy, it is not assigned stress. This actually corroborates the claim that this morpheme is not part of the ultimate syllable.

To account for these divergent weight values, the three authors - drawing insights from Hayes (1981), Franks (1985) and Roca (1988) - resort to the concept of extrametricality. What this concept means is that, if some segment is extrametrical, then the rules of stress assignment ignore it. Thus, by marking the final chunk of the feminine morpheme in ITT and AWTB as well as the last segment of a final heavy syllable in ASTB as extrametrical, stress will be assigned correctly to the aforementioned items. The rule of extrametricality has the form given in (8) :

- (8)  $x \text{ -----} \rightarrow [ + \text{ extr } ] \text{ -----} \rightarrow ] \text{ word}$

(where x is the last part of the feminine morpheme in ITT and AWTB, and the last segment of a word final heavy syllable in ASTB).

However, the problem remains with the deviant stress pattern of the agentive morpheme. The strategy adopted to account for word-final segments cannot be used here because extrametricality is supposed to operate at word-edges and not word-internally.

It is quite clear that the notion of extrametricality is made use of with various degrees in ITT, ASTB and AWTB to account for the deviant stress patterns. In contradiction, any partial or full application of the extrametricality rule in (8) to data drawn from GA brings about problems shown in illustrations (9) below:

- |     |   |                   |               |
|-----|---|-------------------|---------------|
| (9) | * | <i>tíjəzdi(t)</i> | "trunk"       |
|     |   | <i>tífərçi(t)</i> | "small peel"  |
|     |   | <i>tíswi(t)</i>   | "straw plate" |
|     |   | <i>áqəffu(r)</i>  | "part"        |
|     |   | <i>tílla(s)</i>   | "darkness"    |
|     |   | <i>únfu(s)</i>    | "respiratin"  |

(where the segment between brackets is extrametrical)



Taking into account the rules responsible for stress assignment in GA, the words in (9) are to be stressed on the final heavy syllables. Nevertheless, as the asterisk shows, by considering the last segment as extrametrical, ill-formed stress patterns get generated. This leads us to conclude that neither the last chunk of the feminine morpheme nor any other segment in GA is marked as extraprosodic. Therefore, while a number of Berberists (e.g. Iazzi, 1991; Adnor, 1995; Marouane, 1997 and Hdouch, 2010) opt for the concept of extrametricality to explain the exceptional behavior of certain phonological processes, our investigation of GA stress has proven that extrametricality does not seem to have any motivation.

### 3. Stressable Positions and Segments

In the previous section, we examined the set of rules that govern stress placement in the Berber varieties under study. We also saw that the items that do not abide by these rules are accounted for by resorting to the notion of extrametricality. In this section, we discuss (i) stressable positions and (ii) stress bearing elements.

#### 3.1. Stressable Positions

Bearing in mind the main rules that assign stress in the four Amazigh dialects together with the default stress rules, we might conclude that initial and final positions bear more stress than others. These positions are commonly attested in the world's languages. In this respect, Hyman (1977: 41) lists 114 languages with dominant initial stress and 97 ones with predominant final stress. On the other hand, 77 languages were found to have penultimate stress and 12 with dominant second syllable stress. Based on data analyzed in the varieties under comparison, the table below illustrates that Berber is a language with dominant peripheral stress.

(10)

	Initial	Medial	Final
ITT	25%	17%	58%
ASTB	63%	18%	19%
GA	61%	8%	31%
AWTB	41%	15%	44%

This statistical count indicates clearly that the words stressed on the medial syllable are limited in number when compared to those stressed on the initial and ultimate positions. But of these dialects, GA proves to be the variety less frequently stressed on that position. Conversely, ITT, ASTB and AWTB display a larger set of medially-stressed words. This is mainly due to the fact that Adnor, Marouane and Hdouch resort to the concept of extrametricality. The application of this latter concept deprives many initial and ultimate syllables from bearing stress, thus, allowing medial ones to be stressed. Consider the following instances from ITT, ASTB and AWTB :

(11) a- ITT

(i)	<i>(am).há.wf</i>	"dancer"
	<i>(am).ddá.kk<sup>w</sup>l</i>	"friend"
(ii)	<i>tab.ńǧ.ɾa(t)</i>	"carpet"
	<i>ti.bńd.ri(t)</i>	"cockroach"
b- ASTB	<i>tim.zíl.li(t)</i>	"toilet"
	<i>an.múg.ga(r)</i>	"annual gathering"
	<i>ti.máz.za.li(n)</i>	"benevolents (fem.)"
c- AWTB	<i>ta.kúr.bi(t)</i>	"slipper"
	<i>tíz.di(t)</i>	"spinning instrument"
	<i>tís.sna(t)</i>	"the second one (fem.)"

As is apparent in (11a), the ITT agentive morpheme and the last part of the feminine inflection are treated as extrametrical. As such, stress shows up on the penultimate syllable. Similarly, since the final CVC syllables in (11b, c) fail in attracting stress because of being extraprosodic, this prosodic feature falls on either the penultimate or antepenultimate syllables.

### 3.2. Stressable Segments

Having investigated the positions that stress occupies in Berber lects, our next discussion will be centered around stress bearing elements. This is not a trivial matter in Berber, especially in view of the claim made by the *Obstruent Syllabicity Hypothesis* expounded by Dell & Elmedlaoui and Boukous and followed by Adnor. According to these Berberists, all consonants in Tashelhit may function as syllabic nuclei and hence as stress bearers.

In our studies of GA, we argued that the sole segments that are stressed are vowels, schwas included (Faizi, 2002, 2009). Note, however, that as we have seen earlier, schwas do not attract stress in GA nominal forms. This is so because these categories contain many full vowels (basic and morphological). They only do so once verbal forms are taken into account, since there are many verb forms that do not contain any full vowel underlyingly. To support this claim, consider the following examples :

(12) a-	<i>ámərd</i>	"small locust"
	<i>ásəγ<sup>w</sup>zəf</i>	"lengthening"
	<i>tíyməɾt</i>	"corner"
	<i>tíçǧəmt</i>	"middle of the skull"
b-	<i>nə'γd</i>	"to refine"
	<i>sxuzzə'r</i>	"to stare"
	<i>i-srə'm</i>	"he sharpened"
	<i>təmj'əɾ</i>	"she harvested"

In the nominal forms in (12a), schwa does not attract stress. Yet, in the verbal forms illustrated in (12b), this neutral vowel is stressed not only when it constitutes the sole nucleus of the word, but also in the presence of full vowels.

Likewise, Hdouch (op. cit.) noted that stress in AWTB is sensitive to the nature and quality of the vowel that constitutes the syllable nucleus. He added that all vowels (i.e. full and short) can be stress bearing units. However, schwa is never assigned stress in the presence of a full vowel as illustrated in the following examples :

- |      |               |          |
|------|---------------|----------|
| (13) | <i>əzwú</i>   | "be dry" |
|      | <i>áfər</i>   | "steal"  |
|      | <i>súnxər</i> | "snore"  |
|      | <i>ərwə'l</i> | "flee"   |

As the data above show, schwa can function as a stress bearing element only in forms in which there is no full vowel.

On the other hand, since the schwa vowel is hypothesized as not present at all in Tashelhit (be it underlyingly or on the surface), plain vowels as well as consonants can be stress bearing elements in Adnor's dialect. Though there is no restriction on the set of consonants that should appear as stress bearers, an examination of Adnor's work reveals that only the liquids (*l, r*) and the nasals (*m, n*) are assigned stress. Consider the following illustrations :

- |      |                |                |
|------|----------------|----------------|
| (14) | <i>awl'k</i>   | "leather bag"  |
|      | <i>isl'm</i>   | "fish"         |
|      | <i>amggr'd</i> | "neck"         |
|      | <i>awrz</i>    | "heel"         |
|      | <i>isng</i>    | "slave"        |
|      | <i>lmnhzr</i>  | "appendicitis" |
|      | <i>abnjgra</i> | "carpet"       |

Although vowels co-occur with consonants in most of the items in (14), Adnor opts for assigning stress to liquids and nasals instead of vocalic segments. This leads us to ask the following question: are the four sounds mentioned above the sole consonants that can behave as stress bearing elements in ITT? If the answer is in the affirmative, where is stress to fall in sequences composed merely of consonants with a lower degree of sonority?

As far as stressable segments in ASTB are concerned, Marouane takes an intermediary position. Following Bounfour (1985), Saib (1993) and Coleman (1996), he argues that all syllables of ASTB are voweled at an intermediate stage between underlying and phonetic representations. If a syllable lacks a plain vowel, it has a default schwa vowel inserted in its peak position. Nevertheless, Marouane departs from scholars who worked on Tashelhit in stipulating that, at the phonetic level, the neutral vowel is perceived mainly in stressed syllables. In syllables other than stressed ones, it is perceived only in careful speech.

Unstressed syllables, on the other hand, are headed by syllabic consonants. Consider the following forms in which schwas operate as stress bearing elements (Marouane, 1997: 218-220):

- |      |                   |                              |
|------|-------------------|------------------------------|
| (15) | <i>sə'nfəl</i>    | "to exchange"                |
|      | <i>sə'mkəl</i>    | "to feed"                    |
|      | <i>i-sə'fl tt</i> | "he left her"                |
|      | <i>tugə'rm t</i>  | "you (fem. plur.) are older" |
|      | <i>nufə'ln t</i>  | "they (fem.) went mad"       |

Despite the fact that ASTB is a variety of Tashelhit Berber (as is ITT), the forms in (15) are stressed on the inserted schwa vowel rather than on the consonants as predicted by Adnor. Marouane's intuition and analysis have been confirmed by Louali and Puech (2000), who conducted an instrumental phonetics analysis on syllables in Tashelhit.

On the basis of these facts, it is quite clear that the nature of stress bearing segments in Amazigh depends on the variety under study. But what is striking in this issue is the fact that while vowels act as the sole stressable segments in ASTB, GA and AWTB, consonants in ITT may be stressed in these items even in the presence of vocalic nuclei despite the author's claim that vowelless syllables tend to attract stress over vowelless ones. Still, we found out that although Adnor is a proponent of the *Obstruent Syllabicity Hypothesis* (which advocates that all obstruents can function as syllabic nuclei and hence as stress bearing elements), only sonorants (nasals and liquids) may attract stress in his focal dialect. This is consistent with the suggestion made by Saib (1993), who mentioned non-vocalic vocoids as the second set of candidates for bearing stress.

#### 4. Stress Degrees

There seems to be a fairly good convergence on the stress bearing syllables in the four dialects. However, disagreement remains as concerns the stressable segments. In addition, these Berber varieties do not seem to agree on the number of stresses (or degrees of stress) that a word may carry. The latter issue is, in fact, the object of this section.

In the analysis of stress in GA and AWTB, only one primarily stressed syllable is perceived in the word. However, we observe that in Adnor's dialect, items may bear - in addition to primary stress - a secondary level of stress (see examples below). Equally, Marouane speaks of primary and secondary stresses. Yet, he maintains that the latter degree is not phonologically significant in ASTB; but it has a phonetic reality which follows from the rhythmic sequencing of syllable prominence as illustrated by the following instances from GA, AWTB, ASTB and ITT:

- |            |                |        |
|------------|----------------|--------|
| (16) a- GA |                |        |
|            | <i>tadáwt</i>  | "back" |
|            | <i>ájatu</i>   | "rope" |
|            | <i>tizízwa</i> | "bees" |

b- AWTB	
<i>abayyús</i>	"monkey"
<i>ifirrán</i>	"children"
<i>ámsasa</i>	"agreement"
c- ASTB	
<i>úsbih</i>	"misfortune"
<i>ásmamy</i>	"grievance / complaint"
<i>áduku</i>	"shoe"
d- ITT	
<i>àrriráw</i>	"sort of door"
<i>àbillú</i>	"piece of cloth"
<i>ifnzí</i>	"toe"

As is clearly seen, GA, AWTB and ASTB words carry only one level of stress (i.e. primary). But besides this degree of stress, ITT forms have secondary stress, which Adnor marks with a grave accent. All the same, the scarcity of instrumental studies on this suprasegmental phenomenon in Amazigh does not allow us for the moment to decide on the number of degrees of stress that a Berber word may host. Moreover, it has been found out during the elicitation of the native speakers about stress that there are cases in which it is difficult to determine 'primary' stress placement in so many items. How shall we then predict the presence of less perceived stresses?

Before concluding, we should mention in passing that stress in the four Amazigh dialects serves no distinctive function. The defining characteristic of this suprasegmental phenomenon is its culminative function. This means that one and only one syllable per word receives primary stress, hence serving to identify word constituents. In GA, stress may also contribute to the identification of syntactic classes. Consult the following instances where nouns and verbs can be identified solely by their stress patterns:

(17)	<i>ífs-i</i>	"seed"	<i>i-fsí</i>	"he unfastened"
	<i>íçəməz</i>	"thumb"	<i>i-çə'mz</i>	"he scratched"
	<i>íjma</i>	"my brother"	<i>i-jmá</i>	"he grew up"
	<i>ízli</i>	"song"	<i>i-zlí</i>	"he threw"
	<i>ífr-a</i>	"this wing"	<i>i-frá</i>	"he paid"

Within the same vein, Chaker (1991) reports that in certain oriental varieties of Berber spoken in Tunisia and Libya, stress can also behave as a syntactic marker within nominal forms especially for time and location units (e.g. *ángu* "the kitchen" Vs. *angú* "in the kitchen").

## 5. Conclusion

To sum up, the objective of this paper was to conduct a comparative study of stress in Amazigh. In this respect, we have found out that ITT, ASTB, GA and AWTB converge in a number of issues relating to stress. We have, actually, seen that stress in these dialects is dependent upon syllable weight and that word-edge syllables

attract more stress than others. These Amazigh varieties, however, diverge with respect to extraprosodic and stressable segments as well as on the levels of stress that a word may attract. This difference might be explained by a number of factors. Firstly, the four varieties under comparison (which belong to two major dialects of Amazigh, namely Tamazight and Tashelhit) are used by speech communities far away from each other. Geographical distance may, thus, lie behind this dissimilarity. Another factor that seems to play a major role in the divergence observed in the stress systems of these varieties is the distinct theoretical frameworks which the authors adopt in their analyses of syllable structure and stress in their focal dialects. This is particularly true for Adnor, who predicated his analysis on the *Consonantal as Syllabic Peaks Hypothesis*.

## References

- Abdelmassih, E. (1968). *Tamazight Verb Structure: A Generative Approach*, African series, Volume 2, Bloomington, Indiana University Publications.
- Adnor, A. (1995). *Stress Assignment in Idaw Tanane Tashlhit (A Metrical Approach)* DES. Thesis, Rabat, Faculty of Letters.
- Boukous, A. (1986). « Syllabe et Syllabation en Berbère », *Awal*, 3, 67-81.
- Boukous, A. (1987). *Phonotactique et domaines prosodiques en berbère*. Doctoral Dissertation. Saint-Denis: Université Paris VIII-Vincennes.
- Bounfour, A. (1985). *Linguistique et Littérature : Etude sur la poésie orale marocaine*. Doctoral Dissertation, Paris: Université de Paris III, La Sorbonne Nouvelle.
- Chaker, S. (1991). « Données Exploratoires en Prosodie Berbère », *Etudes et Documents Berbères*, 8, 5-25.
- Chami, M. (1979), *Un parler amazigh du Rif marocain : approche phonologique et morphologique*, Doctorat de 3<sup>ème</sup> Cycle, Université de Paris V.
- Coleman, J. (1996). "Declarative Syllabification in Tashelhit Berber", In J. Durand & B. Laks (eds.) *Current Trends in Phonology*. CNRS, Paris X and University of Salford, University of Salford Publications.
- Dell, F, and M. Elmedlaoui (1985). "Syllabic Consonants and Syllabification, in Imdlawn Tashlhiyt Berber", *Journal of African Languages and Linguistics* 7, 105 - 130.
- Dell, F, and M. Elmedlaoui (1988). " Syllabic Consonants in Berber: Some New Evidence", *Journal of African Languages and Linguistics* 10, 1 - 17.

- Dell, F, and M. Elmedlaoui (1996). "Non Syllabic Transitional Vocoids in Imdlawn Tachelhit Berber", In J. Durand and B. Lacks (eds.) *Current Trends in Phonology*, CNRS, Paris X and University of Salford: University of Salford Publications.
- Faizi, R. (2002). *Stress and Syllabicity in Goulmima Tamazight Berber: A Metrical Approach*. Doctorat National Thesis. Mohamed V University, Rabat.
- Faizi, R. (2009). "An Acoustic Study of Stress in Amazigh", In *Languages and Linguistics* 23, 1-14.
- Franks, S. L. (1985). "Extrametricity and Stress in Polish", In *Linguistic Inquiry* 16, 144 –151.
- Hayes, B. (1981). *A Metrical Theory of Stress Rules*. Ph. D. Diss. (1980) MIT, Published in (1985), New York and London: Garland.
- Hdouch, Y. (2010). *The Stress System of Berber: An Optimality-theoretic Approach*, Munich, Lincom-Europa.
- Hyman, L. (1977). "On the Nature of Linguistic Stress", In Hyman (ed.) (1977). *Studies in Stress and Accent*, Southern California Occasional Papers in Linguistics, 4. Los Angeles: University of Southern California.
- Iazzi, E. (1991), *Morphologie du verbe en tamazight - (Parler des Ait Attab, Haut Atlas Central)- Approche prosodique*, D.E.S. Thesis. Faculty of Letters, Rabat.
- Louali, N. and Puech, G. (2000). « Etude sur l'implémentation du schwa pour quatre locuteurs berbères de tachelhit », in *XXIIIèmes journées d'étude sur la parole*, Aussois.
- Marouane, M. (1997). *Word Stress and Consonant Syllabicity in Ayt Souab Tachelhit Berber*, D.E.S, Thesis, Faculty of Letters, Rabat.
- Roca, I. (1988). "Theoretical Implications of Spanish Word Stress", *Linguistic Inquiry* 19, 393 – 423.
- Saib, J. (1993). « La voyelle neutre en berbère entre la 'fiction' phonologique et les exigences du letterisme », *Communication sur la Notation en Berbère*. INALCO, Avril 1993.





## A propos de quelques toponymes à Figuig et sa région

Mohamed Yeou  
Université Chouaïb Doukkali, El Jadida

يعتبر هذا المقال مساهمة في دراسة لغوية للطوبونيميا المتداولة في منطقة فجيغ. حيث سنحاول تقديم عدد من الأعلام الجغرافية: أسماء الجبال والواحات والأراضي الفلاحية والقصور والوديان ومصادر المياه. وتعتمد مقاربتنا على المقارنة اللسانية، أي البحث عن معنى الطوبونيميات من خلال دراسة الأسماء المتداولة في اللغات واللهجات الأمازيغية. كما أننا سنتطرق لتحليل محتواها الدلالي وتركيبها اللغوي.

L'onomastique (l'étude de l'étymologie des noms propres) est un axe de recherche à la frontière de plusieurs *disciplines* : la linguistique, la géographie et l'histoire. Elle se divise principalement en deux sous-disciplines : l'anthroponymie (étude des noms de personnes) et la toponymie (étude des noms de lieux). A travers ces deux disciplines, il est sans doute possible d'avoir accès à des faits diachroniques de la langue amazighe. Des aspects linguistiques ou historiques très anciens et disparus peuvent s'y maintenir. Les anthroponymes et les toponymes nous permettent de repérer, reconstituer et identifier des éléments de la langue et la culture amazighes. La toponymie est un moyen d'identification des empreintes laissées par les différentes populations qui ont eu des rapports particuliers avec des sites donnés.

Notons d'abord que la toponymie à Figuig est d'origine à la fois amazighe et arabe. A part les toponymes amazighes, objet de notre étude, on relève plusieurs toponymes arabes dans cette région: *eddfiliya* (laurier-rose) ; *oued elhelluf* (oued du sanglier) ; *oued nnamus* (oued des moustiques) ; *žnan ben harit* (jardin de ben Harit) ; *ennxila* (palmier-dattier) ; *nexlet ben brahim* (palmier de ben Brahim) ; *leewež* (tordu, déformé) ; *zriget sidi eebdelqader* (zriget désigne un relief où apparaissent les roches bleues calcaires du lias) ; *tenyet sidi yusef* (col de Sidi Youssef) ; *lemëiz* (chèvres) ; *lexneg* (gorge, défilé) ; *leerža* (boiteuse ; mal taillée, en buisson) ; *ebbu lekhel* (littéralement Abbou le noir, anthroponyme). Ces toponymes montrent l'influence des éléments arabes surtout les tribus de la confédération des *Béni-Ameur*, dont quelques groupes s'installèrent à Figuig.

### Méthode

Cette contribution se propose d'étudier d'un point de vue linguistique quelques toponymes en usage à Figuig et sa région. On s'intéressera à différents types de toponymes amazighes : noms de montagnes, de palmeraies, de terrains, de ksour, d'oueds et de sources d'eau. Notre approche est comparatiste ; nous essaierons de retrouver la signification des toponymes en donnant les formes attestées dans la

plupart des dialectes et parlers amazighes. Le tableau suivant donne les références bibliographiques des mots cités dans notre texte. En plus de ces références, nous avons consulté les trois tomes du *Dictionnaire des racines berbères* (Naït-Zerrad, 1998, 1999, 2002) qui regroupe l'ensemble des racines amazighes attestées, en particulier les racines dont le premier radical est le suivant: B, Š, D, Ḍ, F, G.

<i>Maroc central</i>	<i>Taïfi 1992</i>	<i>Timimoun</i>	<i>Mammeri 2003</i>
<i>Maroc central sud</i>	<i>Amaniss, non publié</i>	<i>Ahaggar</i>	<i>Foucauld 1951</i>
<i>Tachelhit</i>	<i>Destaing 1938; Bounfour et Boumalek 2001</i>	<i>Figuig</i>	<i>Basset 1885; Saa 1995; Kossmann 1997</i>
<i>Tarifit</i>	<i>Renisio 1932 Serhoual 2002</i>	<i>Niger</i>	<i>Alojaly et al. 2003</i>
<i>Beni Iznassen</i>	<i>Renisio 1932</i>	<i>Mali (Tamasheq)</i>	<i>Heath 2006</i>
<i>Senhaja de Srair</i>	<i>Renisio 1932 ; Ibañez 1959</i>	<i>Nafusi</i>	<i>Beguilot 1942</i>
<i>Ntifa</i>	<i>Laoust 1920 ; Dray 1998</i>	<i>Ghat</i>	<i>Nehlil 1909</i>
<i>kabyle</i>	<i>Dallet 1982</i>	<i>Ghadamès</i>	<i>Lanfry 1968, 1973</i>
<i>Chenoua</i>	<i>Laoust 1912</i>	<i>Sened</i>	<i>Provotelle 1911</i>
<i>Chaoui</i>	<i>Huyghe 1906</i>	<i>Djerba</i>	<i>Gabsi 2003</i>
<i>Beni Snous</i>	<i>Destaing 1914</i>	<i>Chenini</i>	<i>Gabsi 2003</i>
<i>Algerie centrale</i>	<i>Laoust 1912; Destaing 1914</i>	<i>Douiret</i>	<i>Gabsi 2003</i>
<i>Mzab</i>	<i>Delheure 1984</i>	<i>Ghadamès</i>	<i>Lanfry 1968</i>
<i>Ouargla</i>	<i>Delheure 1987</i>	<i>Siwa</i>	<i>Laoust 1932</i>

## 1. Différents types de toponymes : montagnes, palmeraies, ksour, régions

### 1.1. Toponymes simples

#### 1. *gruz*

Ce toponyme désigne une montagne (1192 m) se trouvant au nord-ouest de Figuig. L'origine de ce nom n'est pas claire, mais on retrouve le sens de « gésier d'un oiseau » avec le mot *agruz* dans le parler de Nefousa et le sens de « cœur de palmier » dans les parlers d'Ouargla et d'El Fogaha avec le mot *agruz*, ainsi que dans le parler de Ghadamès avec le mot *adžruz*. On retrouve aussi deux verbes de la même racine √GRZ, mais ayant deux sens différents : *grurez* « être dodu, potelé, être gracieux (corps) » (kabyle) et *grez* (Timimoun), *egrez* (Niger), *edžrez* (Ahaggar, Ghat): « plaire, être agréable ». Le terme *gruz* ayant perdu le préfixe d'état *a*, désignerait donc soit le cœur de palmier, gésier, soit une montagne gracieuse et agréable. Le dernier sens est vraisemblablement le mieux adapté à la topographie du toponyme.

#### 2. *tayla*

C'est le nom d'une palmeraie qui se trouve en arrière pays de Figuig en territoire algérien<sup>1</sup>. C'est aussi le nom d'une montagne au sud de Figuig (1117 m) et d'un ancien ksar fondé au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le terme *tayla* est inconnu aujourd'hui comme nom commun dans le parler de Figuig, mais il est attesté dans le tachelhit avec le sens d'« agnelle » et dans le parler de Djerba avec le sens de « palmier ». Ce dernier sens est par contre rendu par le terme *tazdayt* dans le parler de Figuig, ainsi que dans la majorité des parlers amazighes. On peut se demander si *tayla* ne serait pas le diminutif (mais avec dégémination de /l/) du mot *ayella* qui signifie « versant opposé d'une crête, d'une montagne » dans les parlers du Maroc central. Ce sens refléterait bien la nature du site.

#### 3. *tasra*

C'est la palmeraie qui se situe le long du oued Zouzfana, juste après la palmeraie de Filala en arrière pays de Figuig en territoire algérien. C'est aussi le nom d'un ancien ksar fondé au XI<sup>e</sup> siècle par les Sanhadja. Le sens du terme *tasra* est perdu aujourd'hui dans le parler de Figuig. On retrouve le même mot, mais sans l'emphase du /r/ dans le tachelhit et dans les parlers du Maroc central sud, avec le sens d'une plante saponaire. Ce nom de plante désigne le *Traganum nudatum* Del. selon Laoust (1920) et plusieurs espèces de *Salsola* et de chénopodiacées selon Bellakhdar (1997).

---

<sup>1</sup> Il est à signaler que le pays de Figuig d'hier n'est plus celui de nos jours. Presque deux tiers de ce pays ont été, depuis 1903, progressivement incorporés au territoire algérien.

#### 4. *tayeyt*

Ce toponyme désigne une région se trouvant entre Jbel Zenaga et Jbel Taghla après le col de Zenaga (*lexnag*) dans le sud de Figuig; c'est dans cette région (col de Zenaga) où se trouvent des gravures rupestres préhistoriques d'âge néolithique, les fameux béliers à sphéroïdes. *tayeyt* est aussi le nom d'une oasis qui se trouve en arrière pays de Figuig dans la région de la Saoura en Algérie. Dans le parler de Figuig, le terme a le sens de « sommet, cime d'un arbre spécifiquement d'un palmier dattier » et selon Pons (1932) « le cœur comestible du palmier-dattier ». Un sens différent est usité dans le parler de Chenoua : *tayit* « défilé de montagne, col » et dans le parler touareg de l'Ahaggar : *tāyit* « étranglement (de vallée, de vallon, de ravin) ; tout endroit où une vallée, un vallon, un ravin sont étranglés sur une longueur quelconque, grandes montagnes, des collines, des dunes, des escarpements rocheux, des reliefs de terrain ». On peut se demander si *tayeyt* ne serait pas une corruption du mot *tēyit* qu'on trouve aussi dans le parler touareg de l'Ahaggar avec le sens de « cachette, lieu plus au moins étendu qui, par sa situation, forme une cachette naturelle pour un peuple, une fraction, quelques familles et leurs troupeaux, en cas de l'invasion de l'ennemi... (la majorité des massifs montagneux d'accès difficile sont des *tēyit*) ». Il est très difficile de connaître l'origine toponyme *tayeyt*. Les différents sens susmentionnés pourraient tous refléter la nature du site : (a) « cime ou cœur comestible du palmier-dattier » vu la présence de palmier-dattiers à cet endroit ; (b) « défilé de montagne, col » ; « étranglement (de vallée, de ravin), cachette naturelle » étant donné que la région se trouve juste après le col de Zenaga appelé aussi *lexnag*, référence à l'étranglement du col. La présence d'autres toponymes semblables au Maroc corrobore cette dernière interprétation. Rachid (2004 : 71) rapporte que les toponymes suivants ont le sens de "sentiers ou des cols entre montagnes" : *tayit* ou *tyit* (village à côté de Tissint à Tata), *tayya* et son pluriel *tayatin* (région entre Taznakht et Taliwin).

#### 5. *tamennast*

*tamennast* et la variante arabisée *mennassa* désignent une région se trouvant au nord de Figuig au pied de Jbel Maïz. La région étant connue pour ses anciennes mines de cuivre, on peut facilement considérer le terme comme étant dérivé de la racine √NS qui a fourni *anas* « cuivre » dans le tachelhit, dans les parlers du Maroc central sud et dans le Nefousa. Sachant que le préfixe /m-/<sup>2</sup> dérive généralement des noms d'agent en amazighe, *tamennast* signifierait « celle qui donne du cuivre ».

Le toponyme *tamennast* fait référence aux métiers de forgeron, d'orfèvre et de bijoutier qu'exercèrent les juifs de Figuig. Les deux derniers métiers furent exclusivement réservés aux juifs qui formèrent à Figuig jusqu'aux années 1950 une communauté très importante. Gauthier (1905 : 152) a fait référence à *tamennast*, sans la nommer, en parlant des exploitations minières « indigènes... régulières et... organisées. L'une est au Djbel Maïz, au Nord du Grouz ; c'est une mine de cuivre, elle a été vue par des Européens... qui ont constaté l'existence de galeries

---

<sup>2</sup>Pour des raisons de simplicité, nous parlons ici de dérivation affixale, alors qu'il s'agit plus de variation en termes de schème et mélodie vocalique.

souterraines assez profondes... Un fait frappe d'abord, c'est que toutes les mines de cuivre sont considérées par les indigènes comme mines d'or et d'argent ; ils n'y soupçonnent pas la présence du cuivre. » Gauthier rapporte aussi que les bijoutiers juifs qualifient la matière de leur bijoux « or du Soudan ». Cette confusion pourrait expliquer pourquoi le terme *anas* qui désigne le cuivre est complètement tombé en désuétude dans le parler de Figuig, alors que les mots *urey* « or » et *azref* « argent » sont maintenus.

#### 6. *tamerraqt, imerreyden*

Les toponymes désignent une région se trouvant au nord de Figuig et qui est connue pour ses terres couvertes de sel et pour sa steppe abondante. Les deux termes seraient dérivés de la racine  $\sqrt{\text{MRG}}$  (l'alternation / $\gamma$ / et / $q$ / étant connue dans les dérivations en amazighe). Dans deux parlers amazighes, on trouve des verbes dérivés de la même racine et qui signifient « être amer (par excès de sel), être saumâtre » : *imriy*, *mmary* (Maroc central), *imriy*, *emrey* (kabyle). En kabyle, on trouve aussi la forme factitive du verbe : *merrey* « rendre saumâtre ». En tachelhit, le terme *amariy* désigne « terre, sol saumâtre ». *tamerraqt* serait donc une terre saumâtre ou un lieu où on exploite le sel. D'ailleurs, on trouve des endroits au Maroc avec le même sens : (ex. *tamrayt*, village près d'Agadir). Quant au terme *imerreyden*, il serait probablement un mot composé du verbe *merrey* « rendre saumâtre » et de la particule *din* « là-bas ». On peut se demander si le terme n'est pas la forme participiale du verbe *meryed* de l'arabe marocain, ayant le sens de « rouler dans un corps pulvérulent, dans la poussière, dans la cendre, dans le sable ».

#### 7. *tamezzuyt*

C'est le nom d'une palmeraie et d'une montagne (appelée aussi *adṛar n sidi yusef*) qui se trouvent au sud-est de Figuig. Dans le parler de Figuig, le mot signifie « oreille ». Il est attesté dans presque tous les parlers amazighes avec le même sens, mais avec une variation phonétique : *amezzuy* (tachelhit), *tamezzuyt/amzzuy* (Maroc central), *amezzuy* (Ntifa, Senhadja de Srair, B. Iznassen, Chenoua, Algérie centrale), *amezzuy* (Rifain), *tamezzuyt* (kabyle), *amzuy* (chaoui), *tamežžit* (Ouargla), *tamezzuxt*, *timezyin*, pl. (Mzab), *tamedžit* (Sened), *tmeddžit* (Nefousa), *tamezzuk* (Niger), *tāmezzuk*, *timezzuyîn*, pl. (Ahaggar), *tamezzuk* (Ghat), *tamezzuk*, *tamāzzuk* (Mali).

#### 8. *tašrumt*

Le toponyme désigne une montagne se trouvant au sud-ouest de Figuig (*adṛar n tešrumt*), une palmeraie au pied de cette montagne et un ancien ksar fondé au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle à l'ouest du ksar Zenaga. Dans le parler de Figuig, *tašrumt* (avec la spirantisation de / $k$ / en / $\š$ /) a le sens de « partie supérieure du dos, nuque, épaule ». Il existe un autre nom masculin de la même racine et qui désigne « l'os iliaque, ou l'os coxal » : *ašrum* et son pluriel *išerman*. Le terme est attesté dans d'autres parlers amazighes avec des sens plus ou moins différents : *akrum* (Tachelhit, Djerba, Douiret), *akrumiw* (Sened), *ukrim*, *takrumt* (Nefousa): « dos » ; *takerumt* (Maroc central Sud), *tikrimt/tukrimt* (Nefousa): « cou » ; *tatšrumt* (Mzab), *takrumt* (Chaoui, Ouargla, Timimoun), *takrumt/tašerumt* (Algérie centrale):

« nuque, haut du cou »; *tikermin* (Chaoui), *takrumt* (Sened) : « partie supérieure du dos, dos » ; *titšermin* (Mzab), *tikermin* (Ouargla): « dos, échine ».

### 9. *tayruṭṭ*

Ce toponyme désigne la corne du Jbel Ameer au nord-ouest de Figuig et désigne aussi un ancien ksar fondé à cet endroit sur la rive du oued Zouzfana. Dans le parler de Figuig, le terme signifie « épaule »; Basset (1885) donne aussi le sens de « petite montagne ». Le pluriel de *tayruṭṭ* qui est *tiyerdin* ou *tiyruḍin* indique que la racine du mot est √TRD. Le terme est attesté dans d'autres parlers amazighes avec une légère variation de sens : *tayruṭ* (B. Iznassen, B. Snous), *tayruṭ(t)* (Rifain), *tiyardin* (Algérie centrale), *hayerut* (Chenoua), *tayruḍt* (Mzab, Ouargla), *tayuret* (Ghadamès), *tayrut* (Sened) : « épaule » ; *tayruṭṭ* (Tachelhit), *tayeruṭ* (Ntifa), *tayruṭ* (kabyle) : « épaule, omoplate » ; *tayruṭṭ* (Maroc central) : « épaule, omoplate et clavicule » ; *tayruṭ* (Chaoui) : « omoplate » ; *tayrut* (Timimoun) ; *tiyerdin* (Ouargla): « haut des épaules » ; *tiyerden* (Niger) : « partie du corps située en-dessous du cou et entre les deux omoplates, haut du dos » ; *tiyûrad* (Ahaggar) : « dos ».

### 10. *azeydis*

Le toponyme désigne la petite crête du Moujahidine (958 m) qui se trouve au sud de Figuig entre Jbel Taghit et Jbel Melias. Le terme proviendrait d'une métathèse de /γ/ avec /z/. La forme d'origine *ayezdis* est un mot qui n'est plus attesté dans le parler de Figuig. Seule sa forme du pluriel *iyezzizan* existe avec le sens de « côte, côtelettes ». On y remarque une *assimilation complète* de la consonne /d/ qui devient /z/. *ayezdis* est un mot composé de deux éléments : *iyess* « os » et *adis* « côté ». Le mot est attesté dans la majorité des parlers amazighes avec le même sens de « côte, côtelettes » : *iyezdis* (Tachelhit), *ayezdis* (Maroc central, Senhadja de Srair, B. Iznassen, Algérie centrale, Mzab), *ayezdis/iyezdis* (Ntifa), *ayezdis/ayezdis* (Rifain), *ayezdis* (Chaoui), *ayezis* (Sened), *ayezdis* (Nefousa), *eyârdes/eyârdeš* (Niger).

### 11. *tamlust*

C'est une montagne qui se trouve au nord du Jbel Maïz au nord de Figuig. Dans le parler de Figuig, le mot *tamlust* serait le diminutif de *amlus* qui désigne « une sorte de vase, de limon noir ». Ce dernier terme est attesté dans quelques parlers avec des sens similaires : *amalus* (Senhadja de Srair) : vase, limon ; *malus* (B. Snous) : « vase, limon noir » ; *maylus* (B. Iznassen): « limon » ; *amlus* (Chaoui, Nefousa) : « boue » ; *ălemus* (Ahaggar): « vase noire et fétide ». Il est fort possible que ces termes soient empruntés de l'arabe classique : *malsun* « lisse » (vu l'aspect lisse du vase et du limon).

## 1.2. Toponymes complexes

### 12. *aylal*, *aylal ašerqey*

Le terme *aylal* désigne la palmeraie *Dfilia* et un ancien ksar fondé par les Beni-Ameer à cet endroit dans le nord-ouest de Figuig. *aylal ašerqey* est une palmeraie

qui se trouve au sud-est de *ighzer acherqey*. Le toponyme est composé du mot amazighe *aylal* qui signifie « coquille » et du mot arabe *ašerqey* qui signifie « l'est ». Dans le parler de Figuig, le mot le plus fréquent est la forme féminine *taylalt* qui désigne « coquille (du cauri, d'escargot) ; bouton (habillement) ». Le terme est attesté dans d'autres parlers amazighes avec une légère variation de sens : *ažeylul*, *ažyur* (rifain) : « coquille, coquillage », *bužeylal* (Chaoui) : « coquillage » ; *džuyal* (Algérie centrale) : « coquille » ; *aylal* (Ntifa) : « coquille, escargot » ; *ay<sup>w</sup>lal* (tachelhit, Maroc central) : « coquille d'escargot » ; *abžuyal* (tachelhit), *abuyal* (Maroc central), *ayrar* (rifain), *buylal/ažuyal* (Algérie centrale), *ayelal* (Chenoua), *taylalt* (B. Iznassen), *aberylal* (Senhadja de Srair) : « escargot ». Notons la présence des préfixes expressifs qui s'ajoutent à la racine √TL dans ces formes : *dž-*, *bž-*, *b(u)-*, *ž-*, *br-*.

### 13. *iyzer ašerqey*

C'est une palmeraie se trouvant à l'est de Figuig. Littéralement, le toponyme signifie « l'oued du côté est ». Le premier élément du mot composé, qui se prononce *iyzer* dans le ksar de Zenaga, mais *iyzer* dans les autres ksour, signifie « fleuve, oued ; canal d'eau à l'intérieur des parcelles d'irrigation ». Le mot est attesté dans la majorité des parlers amazighes avec une petite variation de sens : *iyzr* (Tachelhit) : « grand ravin » ; *iyzer* (Maroc central), *iyzeṛ* (kabyle) : « "ravin, cours d'eau d'un ravin » ; *iyzar* (Senhadja de Srair), *ayzar/ayzā/iyzā* (Rifain), *iyzer* (B. Iznassen, B. Snous, Chenoua, Chaoui, Algérie centrale) : « fleuve, oued » ; *iyzer* (Mzab) : « vallée étroite, lit de rivière, fond de vallée » ; *éyahar/éyazer* (Ahaggar) : « vallée » ; *eyāzār* (Niger) : « oued, ravin, vallée, mare » ; *iyzer* (Ghat) : « rivière, cour d'eau » ; *éyāzār* (Mali) : « grande marre de saison de pluies ».

### 14. *iyzer ameqqran*

C'est un oued traversant les jardins de la bordure sud-ouest du ksar Zenaga. Littéralement, le terme signifie « le grand oued ».

### 15. *ammas n yeyzer*

Le terme désigne une ancienne palmeraie se trouvant au sud de Figuig en territoire algérien, et désigne aussi une sorte de barrage rudimentaire pour l'irrigation des palmeraies avoisinantes (*tayla*, *amesslou* et *mraži*). Littéralement, le toponyme signifie « milieu du oued ». On relève le mot *ammas* dans la plupart des parlers amazighes : *ammas* (Ntifa, Maroc central sud, B. Snous, chaoui, Chenoua, Algérie centrale, Mzab, Ouargla, Timimoun, Niger, Mali, Chninni, Douiret, Siwa), *ammas*, *amas* (rifain) *amas* (Ouirsignen) : « milieu » ; *ammas* (Maroc central, Ghat) : « milieu, intérieur » ; *âmmas* (Ahaggar) : « intérieur ».

### 16. *aḍṛar azekk<sup>w</sup>ay*

Le toponyme désigne le Jbel Haïmer (1170m) qui se trouve au nord-ouest de Figuig. Le terme est composé du mot *aḍṛar* « montagne » et du mot *azekk<sup>w</sup>ay* « rouge ». L'origine de l'appellation par la couleur rouge (*azekk<sup>w</sup>ay* en amazighe et *Haïmer* en arabe) est probablement liée aux teintes dorées ou reflets de bronze que prend cette montagne sous le soleil saharien et qui contraste bien avec la verdure de

l'oasis. Le terme *aḍṛar* est attesté dans presque tous les parlers amazighes avec le même sens, mais sans l'emphase de /d/ et /r/. On relève aussi le mot *azekk<sup>w</sup>aγ* avec le même sens dans ces parlers : *azeggay/ azugg<sup>w</sup>aγ* (Tachelhit), *azgg<sup>w</sup>aγ* (Senhadja de Srair, Rifain, B. Iznassen), *azgg<sup>w</sup>aγ* (Maroc central), *azegg<sup>w</sup>aγ* (Ntifa, kabyle, Mzab), *aze(g)g<sup>w</sup>aγ* (Chaoui), *azeggay* (Ouargla), *zuggay/zuggerγ* (Nefousa), *izeddžayen* (Ghat), *ašway* (Mali).

### 17. *tizi tamellalt*

Le toponyme désigne le col de montagne se trouvant entre Jbel Grouz et Jbel Haïmer à l'ouest de Figuig. Littéralement, le terme signifie « col blanc ». Le mot *tamellalt* est le féminin de *amellal*, terme qu'on trouve dans presque tous les parlers amazighes avec le même sens et la même forme. D'autres formes différentes sont attestées dans les parlers suivants : *amedžul* (Senhadja de Srair), *ašemrar* (rifain), *mellel* (Nefousa), *mellul* (Ghat). Le terme *tizi* est aussi présent dans la majorité des parlers amazighes avec le même sens et la même forme. On relève, par contre, *teze* et *tize* au Niger, *têhé* dans le parler touareg de l'Ahaggar, et *tšizi* dans le Ghat.

Les deux termes *tizi tamellalt* et *aḍṛar azekk<sup>w</sup>aγ* montrent bien que la toponymie est inspirée de l'observation des caractéristiques naturelles de la terre, à savoir sa composition minérale et géologique. Ce sont ces caractéristiques naturelles qui sont à l'origine de l'appellation de Beni Mellal, de Oued Amlil, etc.

### 18. *aḍṛar n tyedwin*

C'est une montagne à la frontière maroco-algérienne. Littéralement, le toponyme signifie « montagne des tiges de palme sans folioles ». Dans le parler de Figuig, *tyedwin* est le pluriel de *tayda* qui signifie « tige de palme sans folioles, branche sans épines, et sans feuilles; bâton de lice (métier à tisser) ». Le terme est attesté dans quelques parlers amazighes avec une variation de sens : *tayda* (Mzab): "tige de palme sans folioles, bâton, canne, baguette » ; *tayda* (Senhadja de Srair, rifain) : « bâton de lice » ; *tay<sup>w</sup>da* (Maroc central) : « baguette remplaçant les chevilles ayant servi à l'ourdissage fixée sur l'ensouple, flèche de la charrue » ; *tayda* (Ahaggar, Niger, Ghat) : « javelot (à tige de bois) ».

### 19. *imi n tefrent, tifernin*

Le premier toponyme désigne un petit col de montagne à l'entrée de Figuig. Le terme est composé du mot *imi* « bouche ; orifice, entrée » et du mot *tafrent* ou *tifrent* « col de montagne, passage entre deux montagnes ». *imi n tefrent* signifie donc « l'entrée du col ». Quant à *tifernin*, qui est le pluriel de *tafrent* ou *tifrent*, il désigne un endroit à côté du quartier administratif de Figuig. On relève le terme *tifrent* avec le sens « grosse pierre » dans le tachelhit.

### 20. *lmeeder n žaž, lmeeder n beṛra*

Les deux toponymes sont des termes composés des mots *žaž* « intérieur », *beṛra* « extérieur » et *lmeeder* qui désigne « les bas fonds où se forme un dépôt d'alluvions qui peuvent être labourés et ensemencés ». A l'exception du mot



amazighe *žaž*, les mots *lmeeder* et *berra* sont empruntés à l'arabe. On relève le terme *žaž* avec le sens « intérieur » dans les parlers du Maroc central et dans certains parlers Zenati : *žaž/daž* (Mzab), *žaž* (Ouargla, Timimoun, Chninni, Douiret, Djerba, Sokna, Siwa), *gaž/žaž* (Nefousa).

### 21. *lmeeder zulay*

C'est une région se trouvant entre la ville de Bouarfa et Figuig. Littéralement, le toponyme signifie « le champ d'épandage d'alluvions rugueux ». Dans le parler de Figuig, *azulay*, avec la présence de la marque nominale *a* signifie « rugueux, rêche, rude au toucher (laine) ». Dans les parlers du Maroc central *azulay* a le sens similaire de « crépu, rêche ». *azulay* désigne aussi le nom d'une famille juive du Maroc. Un célèbre qui porte ce nom est Azulay Abraham Ben Mordekhay, né à Fès et ayant vécu au XVII<sup>ème</sup> siècle (Rachid, 2005 : 100).

### 22. *ein tamezzara (tanezzara)*

C'est une source d'eau se trouvant à l'est de Figuig. Le toponyme est composé du mot arabe *ein* « source » et du mot amazighe arabisé *tamezzara* ou *tanezzara* « cascade, torrent ». Ce terme est attesté avec ce sens dans le parler de Nefousa : *amzir* et dans les parlers du Maroc central : *amuzzer*. Ce dernier est dérivé du verbe *zizzer* qui signifie « cascader, tomber en cascade ; couler le long de ». En kabyle, il existe le terme *mezzar* avec le sens de « dépôt, fond d'un liquide » et qui est dérivé du verbe *ezzar* qui signifie « couler, aller au fond ». Le sens de « cascade » est à l'origine de plusieurs toponymes semblables aux Maroc : Imuzzar Kandari, Imuzzar Ida u Tanan, Imuzzar Marmusha, etc.

### 23. *tizi n tudayt*

C'est le col de montagne se trouvant entre Jbel Taghit (ou Zenaga) et Jbel Azeghdhis au sud de Figuig. Le toponyme, qui signifie « le col de la juive », fait référence à la présence juive dans la région, et à laquelle nous avons déjà fait allusion auparavant.

## 2. Noms de quelques ksour

### 24. *iznayen*

*iznayen* est le pluriel du *uznay* qui désigne un habitant, originaire du ksar Zenaga, un des sept ksour de Figuig ; le pluriel seulement désigne le ksar Zenaga. La forme d'origine de ces mots qui ont subi une spirantisation de /g/ en /y/ est *aznag*, *iznagen*. Le mot fait référence à Sanhaja, une des grandes confédérations de *tribus berbères* du Moyen Âge. *šenhaža* est la forme arabisée de *iznagen*. El Hachemi (1907 : 246) rapporte que jusqu'au V<sup>ème</sup> siècle de l'Hégire, *Figuig était peuplé exclusivement de Zénètes et de quelques fractions de Loudaghir. C'est à cette époque qu'a vu l'apparition de groupes de Sanhaja venant du Hoggar et qui vont changer l'agglomération et dominer le ksar qui s'appellera Zenaga ultérieurement.* Aujourd'hui, on trouve encore cet anthroponyme dans d'autres endroits ; par

exemple, *Taznakht* (ville dans la province d'Ouarzazate) et *Taznagt* ou *Znaga* (parler amazighe des Iznagen de la Mauritanie).

### 25. *at nnež*

C'est l'appellation amazighe qui correspond au terme arabe *Laâbidate* désignant un des sept Ksour de Figuig. Littéralement, le toponyme signifie « ceux d'en haut, de dessus ». Le terme *at*, qui est le pluriel de la particule *u*, signifie « ceux de, de la famille, la tribu, de la ville, etc. » Le terme *nnež* est inconnu aujourd'hui comme nom commun dans le parler de Figuig, mais Basset (1885) le cite avec le sens « le haut ». Le terme est attesté dans plusieurs parlers amazighes : *nnig/nniy/nmag* (Maroc central), *enne(d)ž* (Mzab), *(d)ennedž* (Ahaggar), *(se)nnig* (kabyle), *gennež* (Sened), *denneg* (Nefousa), *žennež* (Mali) : « au-dessus de » ; *enneg/inny* (Senhadja de Srair), *s ennež* (rifain, B. Iznassen, chaoui), *linnuž* (Chninni), *lanaž* (Douiret), *innuž* (Ouirighen) : « en haut » ; *ennež* (Mzab) : « le dessus, la terrasse » ; *nnežuž* (Ouargla) : « dessus d'une maison, terrasse ».

Le toponyme reflète la division du plateau de Figuig en deux paliers topographiques : le ksar *Zenaga* dans la partie basse du palier inférieur et le ksar *at nnež* avec les autres ksour sur le palier supérieur.

### 26. *at waḍḍay*<sup>3</sup>

C'est l'appellation amazighe qui correspond au terme arabe *Hemmam Tehtani* désignant un des sept Ksour de Figuig. Littéralement, le toponyme *at waḍḍay* signifie « ceux d'en bas, de dessous ». Dans le parler de Figuig, le mot *aḍḍay* (sans le /w-/ marque d'état *d'annexion*) signifie « la partie inférieure, le dessous, le bas ». Le terme est attesté dans la majorité des parlers amazighes avec le même sens, mais sans l'assourdissement de la consonne géminée /dd/ qui caractérise le parler de Figuig : *ddu/ddaw* (Tachelhit), *adda* (Maroc central, Chaoui), *adday* (Mzab, Timimoun, Sokna, Siwa), *(w)adday* (Ouargla), *wadda/wadday* (B. Iznassen), *ad(d)u/adday* (Rifain), *adday* (Ahaggar, Niger), *(w)adda* (kabyle), *wadda* (B. Snous), *eddu/eddaw* (Algérie centrale), *dda(w)/adda/edda* (Ghadamès), *addu/adday* (Nefousa), *daw(a)/dāww* (Mali).

Le terme arabe *Hemmam* « bain » a été donné aux deux ksour *Hemmam Tehtani* (*at waḍḍay*) et *Hemmam Fouqani* (*at εamer*) à cause de la haute température des eaux des sources qui varie entre 47 et 50 degrés (Rousselet, 1912 : 252). Ces deux ksour constituaient un seul ksar à l'origine, fondés par des groupes arabes et zénètes. Ils seraient probablement séparés à cause d'un conflit pour le contrôle des ressources en eaux. *at waḍḍay* fait référence au ksar *Hemmam Tehtani* qui est situé dans la partie inférieure, alors que *at εamer* fait référence au *Hemmam Fouqani*, situé dans la partie supérieure. L'anthroponyme *at εamer* est lié au nom d'une fraction des groupes qui habitent encore le dernier ksar. Il s'agit des ūlād Ali ben εāmer. L'anthroponyme pourrait être lié aussi aux Banū εāmer Ben Zoghba descendant des Banū Hilāl qui apparurent dans la région à fin du VI<sup>ème</sup> siècle de l'Hégire et

<sup>3</sup> La géminée non aspirée assourdie est transcrite comme [dḍ] pour la distinguer de la géminée aspirée sourde [tt] (cf. Yeou et al., 2011)

au commencement du VII<sup>ème</sup> siècle et qui fondèrent autour de Figuig une série de ksour aujourd'hui disparus (El Hachemi, 1907).

27. *at eeddi*

Le toponyme désigne le ksar Loudaghir, un des sept Ksour de Figuig. Le terme fait référence à un anthroponyme qui serait le faqīh Issa ben Sa'īd du lignage des Aīt Mekhlouf ben Khalf Allah (Benaâli, 1987 : 72). *eeddi* correspondrait au *diminutif affectif amazighe du prénom arabe Saïd*. Son nom serait lié au ksar, probablement par ce qu'il était un grand marabout et aussi parce qu'il est issu d'une des principales fractions du ksar, les Aīt Mekhlouf, de la tribu des Loudaghir commandée par 'Isā 'ibn 'Abderrahmān El Cherīf, Idrissite venu de Fès au XX<sup>ème</sup> siècle (Meziane, 1988 : 73).

28. *at zekkun*

Ancien ksar qui se trouvait à l'ouest de l'actuel ksar Lâabidate, mais qui fut détruit en 1710 à Figuig sous le règne du souverain Alaouite Abd al-Māl̄k ben Ismail (Meziane, 1988 : 84), à cause du rôle politique joué par leur zaouïa. D'où l'appellation arabe de ce ksar : *zzāwiya al-kabīra*. Dans le parler de Figuig, le mot *azekkun* signifie « folle avoine ». Les formes correspondantes dans certains parlers sont les suivants : *wazkun* (Tachelhit), *azqun*, *azkun* (Ntifa), *azekun* (kabyle). Dans d'autres parlers amazighes, le mot a des sens différents: *azukni* (Maroc central) : « thym » ; *azekun* (Senhadja de Srair) : « grappe de raisins ou d'autres fruits » ; *asekkun* (rifain) : « asperge ». L'origine de l'appellation du ksar *at zekkun* est inconnu, mais nous pensons que le ksar pourrait être connu pour la culture de la folle avoine utilisée comme foin.

29. *titt n temmayt*

Ancien ksar fondé au nord de Figuig, au bord de l'oued Zouzfana. Le toponyme est un mot composé de *titt* « œil ; source (d'eau) » et *tammayt* « tamaris ». Le ksar serait appelé ainsi en référence à la flore du Nord de Figuig, constitué principalement de tamarins et de lauriers-roses qui bordent l'oued Zouzfana et surtout dans les palmeraies de *eddiliya* et *leerza*. Le terme *titt* est attesté dans presque tous les parlers amazighes. Quant au *tammayt*, on le trouve dans les parlers suivants : *tammayt/tammašt* (tachelhit), *tamimayt* (Maroc central), *tammayt* (Maroc central sud), *tamemmayt* (kabyle) : « tamaris » ; *amay* (Ntifa), *tamemmayt* (B. Snous), *tamemmayš/t* (Algérie centrale), *tammayt* (Ouargla) : « acacia » ; *tāmat* (Ahaggar) : « acacia seyal del » ; *tyameya* (Niger) : « tamarinier, tamarin » ; *tāmatt* (Mali) : « *acacia ehrenbergiana* ».

30. *išš, yišš*

C'est un ksar situé entre Bouarfa et Figuig. Le toponyme vraisemblablement signifie « corne » ; il serait appelé ainsi à cause de la présence d'une des deux cornes septentrionales du massif du Béni Smir. Meziane (2007 : 55) rapporte que c'est la fraction de banū 'Ich ben Damer le Zénète (accompagnant le mérinide Abū 'Inān) qui a donné le nom au ksar. Le terme *išš* est attesté dans la majorité des parlers amazighes avec le sens général de « corne » et autres différents glissements

de sens : *isk* (tachelhit) : « corne, sommet montagne » ; *išš, isk, aššiw* (Maroc central) : « corne, sommet, cime, col de l'utérus » ; *išš, iššew* (kabyle) : « corne, ovaire, trompe utérine » ; *isk* (Senhadja de Srair), *išš* (rifain, B. Iznassen, Algérie centrale, B. Snous, Sened), *ések, ésāk, isek* (Niger), *isek* (Ahaggar), *ašaw* (Douiret), *išek* (Ghat), *aškaw* (Ghadamès), *aššaw* (Mzab, Ouargla, Timimoun, Nefousa, Siwa) : « corne ». Dans le parler de Figuig, le sens « corne » est perdu aujourd'hui. Seul le mot *aššawen* est maintenu avec le sens « placenta (et fœtus) d'un ovin femelle ».

Selon Naït-Zerrad (2000 : 300), ces lexèmes sont formés sur la racine triconsonantique  $\sqrt{SKW}$ , qui a été fournie par une base morpho-sémantique *SK* portant une notion sémantique générale de « courbure et/ou pointe ». Rachid (2004) indique qu'au Maroc les montagnes aux traits anguleux ou en forme de corne sont appelés *askawen*.

### 3. Noms de quelques terrains et secteurs d'irrigation

#### 31. *tiqurār*

Le toponyme désigne la plaine de Bagdad à Figuig. *tiqurār* est le pluriel du mot *taqurart*, qui est le dimunitif de *aqrar* « morceau de terrain non cultivé et plat ». Le terme est dérivé du verbe *qqar* qui signifie « être sec, sécher, être dur ; être raide (terre) ». Dans certains parlers amazighes, on trouve des mots dérivés de la même racine et qui ont un sens similaire que celui de *taqurart* : *takrakart* (Ntifa) : « terre sèche » ; *teγāryārt* (Niger) : « endroit de terre séché et durci par le soleil » ; *tazayart* (kabyle) : « petite plaine sèche » ; *teγart* (Ahaggar) : « endroit sec ». Ces sens qu'on vient de relever refléteraient bien la nature plaine de Bagdad connue pour être un terrain non cultivé, plat et raide.

#### 32. *izerwan*

Le toponyme désigne les jardins qui se trouvent aux environs et au pied du talus ou falaise divisant le plateau de Figuig en deux paliers topographiques : un palier supérieur et un palier inférieur. *izerwan* est le pluriel de *azru*, mot utilisé pour nommer cette falaise. Le terme, qui à l'origine signifiait « falaise ou rocher élevé » dans le parler de Figuig, est attesté dans plusieurs parlers amazighes avec une variation de sens : *azru* (Tachelhit) : « pierre, pierre à bâtir, gravier » ; *azru* (B. Iznassen, B. Snous) : « falaise, rocher élevé » ; *azru* (Ntifa, Senhadja de Srair), *azru/azru* (Rifain), *azru* (kabyle, Chaoui) : « pierre, rocher » ; *azru* (Maroc central), *azru* (Chenoua, Nefousa) : « rocher » ; *azru* (B. Iznassen) : « caillou » ; *azeru* (Maroc central sud), *azru* (Algérie centrale) : « pierre » ; *azeru* (Niger) : « paroi rocheuse verticale, à pic » ; *āzeru* (Ahaggar) : « muraille rocheuse ».

#### 33. *mehyu*

Le toponyme désigne les jardins qui se trouvent aux environs de la falaise *azru* et qui appartiennent au ksar Loudaghir. Le terme est un anthroponyme qui fait référence à la fraction Oulad Miḥyū des Banū Marin et à l'éponyme de la dynastie des Mérinides 'abd al-ḥaq ben miḥyū (Meziane, 2007 : 48).

### 34. *iyunan*

Le toponyme désigne des champs appartenant à ksar Loudaghir. Le terme *iyunan*, pluriel de *ayun* est rarement usité aujourd'hui comme nom commun dans le parler de Figuig. C'est plutôt le diminutif *tayunt* qu'on trouve et qui désigne généralement une « pierre, roche à usage domestique » et plus spécifiquement une « sorte de plaque de pierre lisse dont se sert pour frotter le linge » « plaque de pierre lisse et à l'intérieur de laquelle se trouve un trou, où l'on pile, avec un percuteur de pierre les noyaux de dattes ». Le toponyme *iyunan* fait référence à l'abondance de plaques de pierre sur des champs. Le terme *tayunt* est attesté dans les parlers suivants avec une variation de sens : *taggunt/tawwunt* (tachelhit) : « grosse pierre, pierre à lisser les poteries, enclume » ; *ayuni* (Ntifa) : « rocher » ; *tag(g<sup>w</sup>)unt, tagunt* (Maroc central) : « maillet en bois pour enfoncer les piquets de la tente, grosse pierre, enclume » ; *tawent* (kabyle) : « enclume, grosse pierre qui servait à écraser les olives » ; *taggunt* (Maroc central sud), *tāhunt, tewint* (Niger) : « pierre » ; *tehunt* (Ahaggar) : « grosse pierre, meule dormante » ; *ubent* (Ghadames) : « boulet de pierre à piler les noyaux » ; *tēhunt/tāhunt* (Mali) : « pierre, caillou ».

## 4. Noms de quelques sources d'eau et oueds

### 35. *tzadert*

C'est le nom de la plus importante source d'eau souterraine à Figuig dont la sortie en surface se présente sous forme d'un bassin utilisé comme hammam. Le terme est peut-être dérivé du verbe *zder* qui signifie « descendre, baisser de niveau, s'affaïsser, s'abaisser en ployant » dans le parler de Figuig. Le verbe est attesté dans quelques parlers : *zdr* (tachelhit) : « baisser » ; *izdir* (Maroc central) : « descendre, être, aller en pente » ; *zder* (Maroc central sud) : « être en bas ». On trouve aussi des mots dérivés de la même racine √ZDR : *tazdert* (Maroc central) : « descente, pente » ; *azādor* (Niger) : « partie inférieure, bas, fond ». Donc le terme *tzadert* aurait vraisemblablement un sens originel de descente, de pente ou de partie inférieure. Ce sens reflèterait bien la nature de la source qui est une eau souterraine, drainée par des foggaguir mais dont la localisation se trouve dans la partie supérieure du bassin de Figuig. La source *tzadert* était à l'origine de conflits incessants qui opposaient les habitants du ksar Zenaga aux habitants du ksar Loudaghir pour le contrôle des sources en eau du plateau supérieur. Les premiers ont été accusés de dévier les eaux souterraines de cette source et les seconds de les couper.

### 36. *tanut*

Nom d'une source d'eau à ksar Oulad Slimane. Le terme est le diminutif de *anu* « puits » qu'on trouve dans la majorité des parlers amazighes. Dans le parler de Figuig, *tanut* désigne aussi « petite cuvette, ou bassin circulaire qu'on construit autour des palmiers dans le sol pour récupérer les eaux de pluie (technique d'irrigation utilisée dans les terrains en friche) ».

37. *tiyzer*

Nom d'une source d'eau à ksar Loudaghir; le terme est le diminutif de *iyzer* « fleuve, oued ; canal d'eau à l'intérieur des parcelles d'irrigation ». Basset (1885) attribue au mot le sens de « mare ». Le mot *tiyzer* est attesté dans les parlers amazighes suivants : *tiyzer* (Maroc central), *tiyzer* (kabyle) : « petit ravin » ; *hiyzer* (Chenoua) : « ravin ». Pour les différents sens de *iyzer* dans les parlers amazighes, cf. *iyzer ašerqey*.

38. *tafrawt*

Nom d'une source d'eau à ksar Hammam Foukani. Dans le parler de Figuig, le terme *tafrawt* avec emphase sur /r/ a plusieurs sens : « (a) cavité d'un tronc d'arbre ; auge en bois, mangeoire formé d'un tronc de palmier creusé (pour faire manger le bétail) ; (b) rigole passant au dessus d'une autre, croisement entre deux séguias ; (c) queue du l'uromastix ». Le mot est attesté dans quelques parlers amazighes avec les sens suivants : *tafrawt* (Tachelhit, Maroc central, Ntifa) : « mangeoire, auge en bois, bassin de réception d'un puits » ; *tafrawt* (Maroc central sud) : « gouttière » ; *tafrawt* (rifain), *tafārawt* (Mali) : « abreuvoir » ; *tafrawt* (Timimoun) : « tronc de palmier creusé utilisé comme canalisation d'arrosage » ; *tāfarawt* (Ahaggar) : « auge ». Dans le parler de Figuig, *tafrawt* s'oppose en paire minimale à *tafrawt* qui signifie « sabre ».

39. *gaga*

Nom d'une source d'eau qui se trouve au Ksar Hammam Foukani. Le terme fait référence à un anthroponyme qui est le lignage des oulad Gaga, qui se sont installés au début à Beni Ounnif, mais disparus depuis (Meziane, 2007 : 63). La signification de cet anthroponyme est opaque, mais il pourrait être soit un diminutif affectif ou un nom à base d'onomatopée.

40. *ifli n at zekkun*

Nom d'une source d'eau à ksar Zenaga. Dans le parler de Figuig, le terme *ifli* signifie « 1) foggara, canalisation souterraine construite pour alimenter les jardins d'eau d'irrigation, bassin souterrain ; bassin utilisé comme hammam ; 2) grotte ». On relève le terme dans quelques parlers amazighes avec le premier sens : *tiflit* (tachelhit) : « source qui naît dans le lit des cours d'eau, canal amenant l'eau d'un oued jusqu'aux lieux des cultures » ; *ifli* (Timimoun) : « foggara, bassin souterrain » ; *éfeli* (Ahaggar) : « canal souterrain de captage et d'adduction d'eau, foggara » ; *éfeli* (Niger) : « canal d'arrosage ». Rappelons que *at zekkun* est un ancien ksar fondé à Figuig et *azekkun* signifie « folle avoine » et *at* « ceux de, les gens de ». *Ifli n at zekkun* désigne alors « la foggara des habitants du ksar at zekkun ». Pour le deuxième sens ; le parler de Figuig semble substituer le /r/ au /l/ : *ifri* (tachelhit) : « trou [cavité, grotte], bassin, orifice dans les galeries souterraine pour l'irrigation » ; *ifri* (Maroc central, B. Iznassen, B. Snous) : « grotte, caverne, terrier » ; *ifri* (Senhadja de Srair, rifain) : « caverne, terrier, trou » ; *ifri* (kabyle) : « escarpement, grotte, abri sous roche » ; *ifri* (Chaoui, Chenoua) : « caverne » ; *ifri* (Ouargla) : « grotte, caverne ».

## 5. Morphologie et contenu sémantique des toponymes

### 5.1. Morphologie

On peut diviser les toponymes étudiés ici en deux sortes : les toponymes simples et les toponymes complexes.

(a) Les toponymes simples sont en majorité des nominaux ayant des marques de substantifs communes :

- Masculin singulier : avec préfixe /a-/ : *aylal*, *azeydis*, *ašerqey*; avec préfixe /i-/
  - *ižzer/ižzer*, *išš*
- Féminin singulier : avec préfixe /ta-/ et suffixe /-t/ : *tayeyt*, *tamennast*, *tamerraqt*, *tamezzuyt*, *tašrumt*, *tažruṭt*, *tamlust*, *tanut*, *tafrawt* ; avec préfixe /ti-/ et suffixe /-t/ : *tižert* ; avec préfixe /ta-/ ou /ti-/ mais sans suffixe /-t/ : *tayla*, *tašra*, *tizi*
- Masculin pluriel : avec préfixe /i-/ et suffixe /-an/ ou /-n/ : *ižunan*, *ižerwan*, *imerreyden*, *ižnayen*
- Féminin pluriel : avec préfixe /ti-/ et suffixe /-(i)n/ : *tifernin*, *tiyedwin* ; avec préfixe /ti-/ , mais sans suffixe final : *tiqurər*

On relève, par contre, quelques nominaux n'ayant pas la marque nominale *a* comme dans *gruz* (< agruz\*) et *tzadert* (< tazadert\*). Il s'agit là probablement des mots conservés d'une époque où les préfixes d'état n'étaient pas encore obligatoires.

(b) Les toponymes complexes : on peut en distinguer plusieurs sous-catégories :

- Nom + Adjectif : *aylal ašerqey*, *aḍrar azekk<sup>wa</sup>y*, *ižzer ašerqey*, *ižzer ameqqran*, *tizi tamellalt*, *lmeeder zulay*
- Nom + *n* + Nom. Il s'agit d'un substantif, suivi de la préposition de détermination *n* « de » et d'un deuxième substantif qualifiant le premier : *tiṭṭ n temmayt*, *imi n tefrent*, *aḍrar n tyedwin*, *lmeeder n žaž*, *lmeeder n beřra*, *ammas n yeyzer*
- *at* + Nom. Il s'agit d'un énoncé complexe comprenant la modalité antéposé *at*, qui sert de pluriel à *u* « celui de; fils de, de la famille de. » Quand cet énoncé désigne un toponyme, le plus souvent un ksar, *at* signifie « les habitants, les gens de » : *at nnež*, *at waḍḍay*, *at eēḍḍi*, *at eamer*.
- Noms composés (mais où les unités sont liées et indissociables) : *azeydis* (< ayezdīs < ižess+adis).

### 5.2. Contenu sémantique

Malgré le nombre limité de toponymes étudiés ici, ils peuvent être classés selon leur contenu sémantique.

- Toponymes faisant référence à un personnage historique, un lignage ou une tribu : *ižnayen*, *mehyu*, *at eēḍḍi*, *at eamer*, *gaga*
- Toponymes dont un des éléments a une référence topographique : *aḍrar* « montagne », *tizi* « col », *tayeyt* « col, défilé de montagne, étranglement

(de vallée, de vallon, de ravin) », *azru*, *izerwan* « falaise, rocher », *tiquṛar* « plaine non cultivée et sèche » ; *lmeeder* « bas fonds où se déversent les petits oueds de la montagne aux moments des pluies »

- Toponymes à référence aquatique : *ifli* « foggara, bassin », *iyzer* « oued », *tiyzer* « diminutif de *iyzer* », *tanut* « diminutif de *anu* (puits) »
- Toponymes faisant référence à une partie du corps humain : *tamezzuṛt* « oreille », *tašrumt* « partie supérieure du dos, nuque, épaule », *taṛruṛt* « épaule », *taqelqult* « tête »
- Toponymes à référence botanique : *gruz* « cœur de palmier », *taṛla* « palmier », *tašra* « plante saponaire », *tṛedwin* « tige de palme sans folioles », *zakkun* « folle avoine », *tammaṛt* « tamaris »
- Toponymes faisant référence aux caractéristiques naturelles de la terre : *tizi* *tamellalt* « col blanc », *aḍraṛ azekk<sup>wa</sup>ay* « montagne rougeâtre »

## Conclusion

Les éléments géographiques et anthropologiques se conjuguent dans la genèse et l'application des toponymes. La désignation d'un nom de lieu implique sa délimitation dans l'espace et son individualisation par la suite. Cette application toponymique présuppose la sédentarité, la durée et le consensus implicite des membres d'une communauté. C'est ce qui fait transformer le toponyme du stade de nom commun à celui de nom propre. La toponymie amazighe se caractérise par une résistance extraordinaire en dépit de langues et parlers en contact.

Cette étude sur la toponymie nous a permis de constater que l'étude des noms de lieu permet de relever des faits diachroniques du parler amazighe de Figuig et de lier ce parler à l'histoire de Figuig et de sa communauté et aussi d'établir des comparaisons inter-dialectales. Les toponymes ont préservé des mots qui ne sont plus usités ou qui sont disparus : *nnež*, *gruz*, *tašra*, *taṛla*, *tameraqt*, *tamennast*, *tzadert*, *išš*. Les toponymes qui sont à l'origine des noms propres d'individus ou de tribus peuvent nous renseigner sur des faits historiques, tels que l'apparition et/ou la disparition d'un groupe humain ou d'un lignage, l'association d'un anthroponyme avec un site particulier.

Sur le plan sémantique, la toponymie à Figuig se caractérise par la prédominance des représentations topographiques et aquatiques, des références au monde végétal et aux parties du corps humain. Cependant, nous remarquons l'absence des références au monde animalier qu'on trouve dans d'autres parlers amazighes tels que le touareg (Aghali-Zakara, 1999), tachelhit et tamazight (Rachid, 2005, 2008).



## Bibliographie

- Aghali-Zakara, M. (1999), « Anthroponymes et toponymes touaregs : inventaire morphologique et corrélations », *Littérature Orale Arabo-berbère*, 27, p. 209-248.
- Alojaly, Ghoubeïd, Karl-G. Prasse, Ghoubeïd Alojaly, Ghabdouane Mohamed. (2003), *Dictionnaire touareg-français*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Amaniss, A. (non publié), *Dictionnaire tamazighet-français*.
- Basset, R. (1885), « Notes de lexicographie berbère : dialectes des k'çours Oranais et de Figuig », *Journal Asiatique*, 8/6, p. 302-71.
- Beguïnot, F. (1942), *Il Berbero Nefûsi di Fassâto. Grammatica, testi raccolti dalla viva voce, vocabolarietti*, Roma, Istituto per l'Oriente.
- Bellakhdar, J. (1997), *La pharmacopée marocaine traditionnelle, médecine arabe ancienne et savoirs populaires*, Paris, Ibis Press.
- Benamara, H. (2006), *Tanfust : recueil de récits amazighs de Figuig*, Rabat, Publication du Ministère de la Culture et de l'IRCAM.
- Benamara, H. (2009), « Vestiges d'un peuple chassé de ses terres », <http://figuignews.com>, 25 avril 2010.
- Benamara, H. (2010), « Un tour aux environs de Figuig », <http://figuignews.com>, 25 avril 2010.
- Bencherifa, A. & Popp, H. (1990-92), *L'oasis de Figuig, persistance et changement*, Passau-Rabat, Passavia Universitätsverlag et Université Mohamed V, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Bounfour, A. & Boumalek, A. (2001), *Vocabulaire usuel du Tachelhit*, Rabat, Centre Tarik Ibn Zyad.
- Chaker, S. (1984), *Textes en linguistique berbère : Introduction au domaine berbère*, Paris, Editions du CNRS.
- Dallet, J-M. (1982), *Dictionnaire kabyle-français*, Paris, SELAF.
- Delheure, J. (1984), *Dictionnaire mozabite-français*, Paris, SELAF.
- Delheure, J. (1987), *Dictionnaire ouargli- français*, Paris, SELAF.
- Dray, M. (1998), *Dictionnaire français-berbère. Dialecte des Ntifa*, Paris, l'Harmattan.
- Destaing, E. (1914), *Dictionnaire français-berbère*, Paris, l'Harmattan, 2<sup>nd</sup> édition.
- Destaing, E. (1938), *Etude sur la tachelhit du Sous, vocabulaire français-berbère*, Paris, Leroux.
- El Hachemi, ben M. (1907). « Traditions, légendes, poèmes sur Figuig », *Bulletin de la société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran*, n° 27, p. 243-278.

- El Mountassir, A. (2003), *Dictionnaire des verbes Tachelhit-Français*, Paris, L'Harmattan.
- Foucauld, Père Ch. de (1951-1952), *Dictionnaire touareg- français : dialecte de l'Ahhaga*, Paris, Imprimerie Nationale.
- Gabsi, Z. (2003), *An outline of the Shilha (Berber) vernacular of Douiret (Southern Tunisia)*, PhD thesis, University of Western Sydney.
- Gauthier, E. (1905), « Rapport sur une mission géologique et géographique dans la région de Figuig », *Annales de Géographie*, 14 (74), p. 144-66.
- Heath, J. (2006), *Dictionnaire touareg de Mali*, Paris, Karthala
- Huyghe, G. (1906), *Dictionnaire français-chaouia*, Alger, Lithographie Adolfe Jourdan.
- Ibañez, F. E. (1949), *Diccionario rifeño-español*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- Ibañez, F. E. (1959), *Diccionario espanol-senhayi*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Kossmann, M. G. (1997), *Grammaire du Berbère de Figuig (Maroc Oriental)*, Louvain/Paris, Peeters.
- Lanfry, J. (1968), *Ghadamès : étude linguistique et ethnographique*, Alger, Fichier de documentation berbère.
- Lanfry, J. (1973), *Ghadamès II. Glossaire (parler des Ayt Waziten)*, Alger, Fichier périodique.
- Laoust, E. (1912), *Etude sur le dialecte berbère du Chenoua comparé avec ceux des Beni-Menacer et des Beni-Saleh*, Paris, Ernest Leroux.
- Laoust, E. (1920), *Mots et choses berbères : notes de linguistique et d'ethnographie : dialectes du Maroc*, Paris, A. Challamel.
- Laoust, E. (1932), *Siwa: son parler*, Paris, Ernest Leroux.
- Mammeri, M. (2003), *L'Ahellil du Gourara*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Naït-Zerrad, K. (1998), *Dictionnaire des racines berbères (formes attestées), I. A-BĔZL*, Paris-Louvain, Peeters.
- Naït-Zerrad, K. (1999), *Dictionnaire des racines berbères (formes attestées), II. C-DĔN*, Paris-Louvain, Peeters.
- Naït-Zerrad, K. (2000), « Autour de la base morpho-sémantique SK en berbère ». In S. Chaker (ed.) *Etudes berbères et chamito-sémitiques : Mélanges offerts à Karl-G. Prasse*, Paris-Louvain, Peeters. p. 295-302.
- Naït-Zerrad, K. (2002), *Dictionnaire des racines berbères (formes attestées), III. D- GĔY*, Paris-Louvain, Peeters.
- Nehllil, M. (1909), *Etude sur le dialecte de Ghat*, Paris, Ernest Leroux.

Pons, A. Dr. (1932), *Le Régime alimentaire au pays du Figuig*, 2<sup>ème</sup> Ed, 2010, Berkane, Trifagraph.

Provotelle, P. (1911), *Etude sur la tamazir't ou zénatia de Qalaât es-Sened (Tunisie)*, Paris, Ernest Leroux.

Rachid, L. (2005), *The memory imprint : Amazigh landmarks in the national culture*. ( M. Ouakrime, Trans.), Rabat, IRCAM, (Original work published 2002).

Renisio, A. (1932), *Etude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Srair*, Paris, E. Leroux.

Rousselet, L. (1912), *Sur les confins du Maroc : d'Oujda à Figuig*, Paris, Hachette.

Saa, F. (1995), *Aspects de la morphologie et de la phonologie du berbère parlé dans le ksar Zenaga à Figuig*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris III.

Serhoual, M. (2002), *Dictionnaire tarifit-français et essai de lexicologie amazighe*, Thèse de Doctorat d'Etat, Tetouan, Université Abdelmalek Essaâdi.

Taïfi, M. (1992), *Dictionnaire tamazight- français*, Paris, l'Harmattan.

Yeou, M, Kiyoshi H. & Shinji M. (2011), "Glottographic, palatographic and airflow investigation of some geminates in Figuig Berber", *Proceedings of the 17th International Congress of Phonetic Sciences*.

محمد بوزيان بنعلي، (1987) واحة فكيگ : تاريخ و أعلام، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء .  
محمد شفيق، (1999) الدارجة المغربية : مجال توارد بين الامازيغية و العربية، أكاديمية المملكة المغربية .

الحسين رشيد ، (2008) الأعلام الجغرافية والهوية. منشورات جمعية أوس، طبعة دار المناهل.  
عبد الرحمان العثماني، (2009) واحات فكيگ نموذج لتحدي المفارقات، بيئة الواحات في مواجهة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية: فكيگ نموذجا 2006، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية.  
أحمد مزيان، (1988) فكيگ : مساهمة في دراسة المجتمع الواحي المغربي خلال القرن التاسع عشر، أطروحة دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، الرباط .

أحمد مزيان، (2007) المجتمع و السلطة المخزنية في الجنوب الشرقي المغربي خلال القرن التاسع عشر ، منشورات وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، الرباط .  
العربي الهلالي، (1981) فكيگ : تاريخ وثائق و أعلام، المطابع المغربية و الدولية، طنجة .



## La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s)<sup>1</sup>

Hassina Kherdouci  
Université de Tizi-Ouzou (Algérie)

*The present paper is concerned with a kabyle anonymous female poetry that primarily relates to the body. It attempts to provide the reader with information as accurate as possible on the important sets of themes in which the body is created and illustrated. Our data are based on lyric poetry drawn from a corpus collected in Kabylie and used in a Doctorate research (Kherdouci, 2007).*

Les données historiques et anthropologiques ont montré que la femme kabyle est impliquée dans le contexte civilisationnel maghrébin berbère et humain. Ainsi des représentations anthropologiques se cernent à travers des pensées et des imaginaires collectifs conçus par le monde social auquel elle participe. Entre refus et illusions, on note un appel pour la nommer, lui permettre de vivre ou la laisser disparaître. Justement pour ne pas disparaître, il ne faut pas oublier de dire qu'elle-même peut produire de véritables changements et des retournements historiques non seulement en Kabylie mais dans tout le Maghreb. Elle pourrait ainsi garder son authenticité de femme berbère qui ne tend pas à fusionner dans les autres creusets ou à régresser. Non, une avancée en ce qui concerne sa promotion et son statut se réaliserait incontestablement dans le sens où elle est un véritable acteur et agent du changement dans la micro-société kabyle et dans la macro-société algérienne et berbère. Son rôle, elle le remplit déjà dans le domaine culturel et artistique. La femme kabyle n'est pas uniquement le pilier *ajgu alemmas* (comme on l'a souvent qualifiée) sur lequel repose la maison, mais également l'un des jalons importants de la tradition orale. C'est la muse qui fournit des précisions nécessaires et des informations enrichissantes sur toutes les propriétés de cette tradition. Pour illustrer ceci, nous proposons un rapport assez particulier qui lie la femme à la poésie.

Le lecteur découvrira, dans cet article, une réflexion sur une poésie féminine anonyme kabyle. Elle concerne essentiellement le corps. Il s'agit dans cet article de fournir des informations aussi précises que possible sur les thématiques importantes dans lesquelles se crée et s'illustre le corps. Nous proposerons des

---

<sup>1</sup> Un problème de police de caractères est survenu dans le corpus de l'article de Hassina Kherdouci intitulé : « La poésie féminine anonyme kabyle : thématique (s) corporelle(s) » paru dans le numéro double 4-5 de □□□□□□-Asinag (p. 93-111). La Rédaction a jugé utile de livrer dans le présent numéro une version correcte du texte.

exemples de textes puisés d'un corpus déjà collecté en Kabylie<sup>2</sup> et qui a été l'objet d'une thèse de Doctorat (Kherdouci, 2007).

Sans distinction de sexe, l'imaginaire est une intense activité de l'esprit constamment dynamisant une culture kabyle (toujours vivante) qui se projette de façon homogène dans des genres qui lui servent d'écran. L'abstrait, le surnaturel se manifestent dans les répertoires masculins et féminins. Et au demeurant dirait C. Lacoste-Dujardin (2005 : 185-186) : « l'ensemble de cet imaginaire paraît s'ordonner autour de grandes règles fondamentales : il s'agit de conjurer toutes les forces nuisibles, sauvages, surnaturelles, qui hantent la nature, les forces qui mettent en danger la fécondité humaine, menacent la société de stérilité et entravent sa reproduction comme sa vie, offrant des modèles de conduites sous forme de narrations, comme en observant toutes sortes de rites en de multiples occasions ».

Après avoir parcouru l'ensemble des textes du corpus, force est de reconnaître que le chant est l'apanage des femmes car elles ont toujours été attentives aux événements sociaux et réagissent à tout ce qui se passe dans leur vie, la vie de leur famille, ou dans celle de la communauté villageoise ou du pays. M. Mahfoufi (2005 : 262) attribue le chant aux femmes, c'est lui qui dit que le chant villageois est l'affaire des femmes : « la majeure partie des genres musicaux sont l'apanage exclusif des femmes. Pourtant, l'homme est très souvent le centre d'intérêt des louanges véhiculées par les multiples chants villageois féminins ». Les poésies chantées que nous étudierons composent un genre féminin villageois où le corps est traité dans une intimité féminine qui survient spontanément dans une circonstance de la vie locale qui le détermine. Brièvement aussi, nous dirons que le corpus est un bon exemple d'une poésie lyrique. Et son lyrisme ne se perd pas dans la révélation de l'être en mal d'admiration de son moi propre. Il dit la continuité de la rêverie des récitantes qui transposent une imagination vive dans le corps et par conséquent, facilitent l'évocation à l'appui de chaque sensation en les donnant

---

<sup>2</sup> Le choix des pièces qui composent le corpus de poésie et de chants féminins a été opéré dans un double souci générique et géographique : présenter et analyser des textes de chants et de poésies du corps exécutés dans le Djurdjura, représentatifs du milieu kabyle où ont été enregistrées des femmes. Cette région montagneuse en pleine mutation et éclosion économique, sociale et culturelle, a toujours constitué le terroir de l'expression orale, voire de la poésie et de la chanson. Nous avons supposé, au début de notre recherche, que la poésie du corps pouvait manquer. Mais la réalité est autre car bon nombre de poésies et de chansons paraissent plutôt porteuses de symbolisation du corps. La densité poétique, l'opportunité de la production et de leur exécution, nous ont incitée à recueillir des chants et des poésies variés et anonymes. L'échantillon sélectionné est collecté en majorité dans la grande Kabylie. Nos informatrices ne sont pas nombreuses. Leur âge varie de 40 à 76, voire plus. Généralement, lors de nos déplacements, une seule personne se portait volontaire pour nous réciter ces poésies chantées, d'autres femmes (pour des raisons de pudeur) se contentaient d'écouter. La collecte n'a pas été facile, pour différentes raisons dont les résistances culturelles relatives au sexe (Kherdouci, 2007). Toutefois, des variantes existent, des textes peuvent être publiés, l'essentiel c'est que nous, nous les avons collectés sur le terrain et nous ne faisons que de l'ethnolittérature et non de la philologie des autres publications, encore moins une édition critique du texte.

comme une esthétique facile à émouvoir, et comme un enchantement de la vie. Elles confient à leur mémoire l'image qui rend l'écho de la nature existant en elles et hors d'elles.

Le corps est central dans le texte féminin. Il intègre l'espace textuel en même temps que celui de la vie sociale. Et l'imaginaire féminin le mène vers d'autres déterminations. On peut dire que l'esprit des femmes qui chantent le corps les met en doute par leur façon de se représenter le corps, les siens, celui des autres et le corps social. La réalité du corps dans le corpus ne ressemble en rien à l'image qu'on veut lui donner. Il faut dire que la société continue à fonctionner sur un modèle figé sur le corps. Et le sujet continue d'être tabou.

Dans le corpus, nous constatons l'intensité des liens unissant la personne, le sujet et le corps. Nous verrons comment les femmes construisent leurs multiples figures par les fantasmes d'être du désir contre une pratique de déssexualisation procédée par la société. Le mal dont souffre le corps, celui que lui provoque la société, les femmes récitant du texte le prennent en charge et le transfigurent. Elles lui offrent une place prépondérante avec le concours de la poétique. Les différentes dimensions du corps sont pensées (physique, physiologique, perceptif, mental, rêvé) et les différents états de la conscience sociale aussi. Le corps se donne à voir au gré des vers, dans un rapport au monde inédit. Sans être initiées à la littérature, les femmes se livrent à une véritable narration poétique du corps. Elles font de leur poésie une parole critique. Les poèmes se suivent dans une thématique qui répond à une construction mettant en scène le corps souffrant, hésitant mais en relation avec le monde, avec l'autre. Plusieurs fonctions s'articulent dans la présentation féminine du corps pour s'inscrire dans un nouvel ordre : celui du poétique et du renversement.

Dans la constellation féminine du corps, on trouve à la fois un univers anthropologique où l'indication des lieux corporels a une efficacité fonctionnelle. Ce sont des points qui rappellent le corps anthropologique. Il est question de l'ouverture par le corps de l'être au monde et de son existence. Nous observons dans le texte, un mouvement, de la tête au pied, du bras, de la main aux cheveux, en passant par la verge, le cœur et le foie. Et voilà une façon de faire entrer le récepteur de la poésie chantée dans un univers du corps dynamique dont la représentation est séquentielle. La thématique développée sur le corps éclaire une configuration topographique du corps. Ce dernier, les femmes ne réduisent pas son état à la seule activité et sensibilité de ses lieux. Elles initient également à la richesse de leur texte sur le plan culturel, social et poétique. Donc l'univers poétique, qui s'affirme dans la création d'une œuvre, suppose l'image, le symbole mais aussi un corps libidinal et phénoménologique vivant.

Les femmes chantent les possibles. Elles développent pour ce faire un certain nombre de thèmes.

Dans le thème de la sexualité et de l'érotisme, des images permettent d'aborder le secret de l'âme et son rêve de légèreté. Des textes renvoient aux liens (plus légers) où sensualité et plaisir s'illustrent par l'intégration de la nature. La femme se fait davantage désirer, ne se soumet pas facilement aux désirs de l'homme. Tantôt elle offre une partie de son corps (la bouche), mais plus rarement elle accepte de se donner complètement (le vagin) :

<i>Dduôa îubbe\$ s asif</i>	Cette semaine je suis allé à la rivière
<i>Ufi\$ l\$ar ioeêmam</i>	Je suis allé trouver ma chérie dans son nid
<i>Mi êedda\$ ad t-id-kkse\$</i>	Quand j'ai voulu l'êtreindre
<i>Inna : aôaou ay aêmam</i>	Elle m'a dit : attends mon pigeon
<i>Taqemmuct ar d-ak-ppefke\$</i>	Ma bouche je vais te la donner
<i>Taêeççunt ad-d-ye\$li îilam</i>	Quant à mon sexe tu l'auras cette nuit

La femme n'éloigne pas l'homme mais elle l'associe à sa joie par le plaisir des images qui renvoient à un imaginaire propre où l'émancipation de son âme, de son esprit a lieu. La femme s'épanouit sexuellement car ses plaisirs sont assouvis et ses ardeurs calmées. Tel est le cas du texte suivant :

<i>Ad yeôêem Ôebbi \$li-inu</i>	Que Dieu protège mon fils Ali
<i>Yernu inebgi yensan</i>	Avec l'invité qui a passé la nuit
<i>Isselxes tabukemmact</i>	Il me fit jouir
<i>Tura rekden i\$essan</i>	Et calma toutes mes ardeurs

Le passage du désir violent nécessaire à l'aspect destructeur de celui-ci par les normes, la morale. La femme rappelle en même temps la brutalité masculine qui s'observe même dans l'acte sexuel. Elle évoque aussi la sévérité de la société qui irait jusqu'à la marginaliser, voire l'éliminer :

<i>Imi d tuîffa n yedmaren</i>	Hélas tu veux toucher mes seins
<i>D unerfad ivaôôen</i>	Et écarter mes cuisses
<i>A d-issel baba yen\$-iyi</i>	Si mon père découvre cela il me tuera

Mais l'obstacle de la société peut être vaincu, ses limites peuvent être franchies grâce à la poésie chantée, qui transforme le monde en le déliant.

Le corps, le plaisir, sont recherchés par la femme et l'homme qui disent leur rencontre secrète. Ils auraient compris tout le désordre qui règne dans leur vie mais leur rêverie les pousse à tenter l'aventure. Celle-ci, inventée par le poème dans le but d'apaiser l'âme et l'esprit, invite par l'imagination, le corps à se manifester et essayer d'obtenir des rendez-vous et de créer des situations de rencontre où l'émotion serait grandiose. La transgression est vécue sur un plan sensuel, imaginaire.

Dans le thème de la quête d'un compagnon, la rencontre, quoique précaire, souligne la fin du mystère du monde où le corps est étrange mais libéré grâce à la tonalité fervente du mot. L'esprit se mêle au poème pour dire le désir qui est profondément enraciné dans le secret de l'être voulant s'exalter par les retrouvailles dans le lit *usu*, au clair de lune *tiziri* ou au moment voulu *tthur* « l'après-midi ». La secrète intimité des amants est objectivée par le désir noué à l'espoir, au rêve, à l'idéal qu'illustrent les images du corps beau, mince, de la démarche fière ou des seins fermes qui ressemblent aux figes :

<i>Tvehr-iyi mi tâub s acercuô</i>	Je l'ai rencontrée à la source
<i>S pnefxa i tebda tikli</i>	Sa démarche était fière
<i>Tibbucin d abakuô</i>	Ses seins ressemblent aux figes
<i>Leçyun d azerzuô</i>	Ses sourcils à un vol d'étourneauux
<i>A weltma êebbu efk-iyi</i>	Ma chérie donne-toi à moi



*Tenna-yas*<sup>3</sup>

*Öuê ar ïhuô*

*Ak gerze\$ lumur*

*Ula d nek tehviv-iyi*

Elle

Reviens dans l'après-midi

Je te rendrai heureux

Car moi aussi tu me plais

Mais les femmes qui évoquent dans leurs textes l'amour, le corps et le rêve, font passer aussi le réel dans un autre ordre : celui du poème qui le transforme. C'est dans les vers qu'elles pressentent la vérité du monde. Elles désignent la vie et la société par des situations, des expériences subies ou imposées. Dans le thème du mariage par exemple, elles se penchent sur l'angoisse, la solitude, la douleur et l'amertume que provoque une union forcée. Le texte progresse à partir d'interrogations sur la conception sociale du mariage. Il évoque une expérience vécue. Les femmes donnent des précisions à propos des vieux maladroits, qui ne savent même pas embrasser leurs jeunes épouses. Elles signalent le décalage d'attitudes en amour entre la femme qui souhaite être satisfaite et les hommes qu'on lui choisit, lesquels ne font que jouer aux mâles.

Tout semble tourner autour du réel et de l'onirique. La femme dénonce le monde social qu'elle rapproche de ses souhaits, comme dans le rêve où elle veut prendre sa revanche en s'enfuyant et en se remariant avec un beau jeune homme.

Evoquant la nuit de noces, les mots ne suggèrent plus le rituel codifié par la tradition ou le sens de l'honneur comme principal élément explicatif des rapports nuit de noces/virginité, virilité/virginité. La femme voit plutôt en cette nuit de la première rencontre, une piste vers le bonheur et le plaisir ineffable : *sseäd-ik d win-inu, assagi ad yecbeê wusu* « ton bonheur est aussi le mien, aujourd'hui le lit va nous réunir dans le plaisir ». Elle est une découverte mutuelle du corps et l'expression de l'amour partagé et sincère. Enfin, cette nuit est une situation où il ne faut jamais se comporter brutalement. L'homme doit être prudent car cette nuit-là, il n'a pas droit à l'erreur : son honneur d'homme en dépend ; quant à l'épouse, elle doit prouver sa virginité. La pratique de la nuit de noces est caractéristique de la société rurale et ne connaît pas de rupture tant qu'elle est encore imprégnée de l'idéal communautaire et de la morale de l'honneur (Adel, 1998 : 9). La densité des mots peut éclater sous formes de joutes oratoires qui accuseraient un langage plus extrême.

Dans les thèmes de séduction, de fantasme, de rêve et de beauté, la poésie devient une sorte de passage ouvert de la crainte à l'espoir. Dans les textes traitant de ces deux thèmes, l'esprit se laisse mener dans des paysages intérieurs-externes. L'homme et la femme ne trouvent aucune difficulté à évoquer leur envie de se retrouver ensemble. Dans un des exemples, l'homme raconte son amourette. Rien qu'à l'idée de se rappeler une certaine Tassadit, il en perd la tête. Et son état émotionnel se traduit dans le spectacle de la chéchia qui tombe devant l'assemblée du village et qui fait connaître, à tous, la vérité de son amour. Les sentiments ne se trahissent pas, les choses sont dites sans aucune hésitation ni honte. Le trouble

---

<sup>3</sup> « Tenna-yas » et « Yenna-yas » : littéralement se traduisent par « elle a dit » et « il a dit ». Nous préférons dans l'adaptation du texte en français mettre « Elle » et « Lui ».

disparaît, la joie, le rêve prennent place dans le rêve de la rencontre érotique du corps : *A wi ƒ-yufan di tgerilt* « Ah ! heureux qui la prendra sur un tapis ».

C'est souvent sous la forme du monologue que l'on raconte ses rêves et fantasmes et que l'on confie ses sentiments. Dans la plupart des textes, l'évocation de la beauté est une consolation à cette terrible envie de parler du corps, d'apaiser le cœur. Dans la poésie chantée, les femmes récitantes s'abritent contre les interdits pour protéger le corps de la mort. Ce corps, au moins à l'intérieur du chant, des vers et des mots, exprime le mystère et l'unité du monde, parfois, il exerce un poids sur la personne qui le porte. Dans l'un des textes, la femme s'en montre mécontente :

<i>Ay aêeçun améabi</i>	Sexe radin
<i>Yersan ibiri</i>	Qui te couvre le chef
<i>Yeb\$ad ad yu\$al d aêcayci</i>	Et veut se faire désirer

Dans d'autres textes, il est admiré parce qu'il révèle un bien meuble, une richesse pour le mari, la famille. Il est rêvé mais parfois, il est l'objet d'une joute entre l'homme et la femme où c'est l'homme qui est laid *udem uyerrus* « visage niais », c'est le sexe de l'un et de l'autre qui est dénigré.

Sur les pièces englobant le thème de la plainte et de la lamentation, certaines soulignent la souffrance de la femme due à l'absence de l'homme. Dans un seul texte, l'homme s'interroge sur la cause du changement pendant que la femme l'accuse et le tient comme responsable de cette perte de beauté. Dans d'autres textes, la parole de l'homme donne à voir (par un langage accusateur) diverses autres images où lui-même est lésé parce que ni la vie, ni la nature ou le bienfaiteur ne l'ont pourvu d'une femme, de son corps, d'un lit ou d'un abri.

Le corpus évoque également le corps à travers le thème de l'infidélité. Cette dernière est exprimée aussi bien par la femme que par l'homme. Les textes où l'homme s'exprime le représentent comme un être crédule mais revanchard. Il est abandonné, non satisfait par les femmes d'aujourd'hui qui ont changé. Naïf, il est trahi par les veuves qui ont plusieurs autres relations dont il n'est pas au courant. L'image du corps intervient dans les trois vers d'un texte où l'homme se rend compte que la femme avec laquelle il entretient des relations est enceinte d'un autre :

<i>Zi\$ aqcic deg uzebbuv-is</i>	Elle est enceinte
<i>Yekkat s ammas-is</i>	Son enfant remue déjà dans son ventre
<i>Tiyita terz' ala eli.</i>	Ali qui a pris la nouvelle comme un coup de poing Il s'est dit me voilà cocu

Dans un autre texte, l'homme est prêt à se sacrifier pour son amante à la « cuisse affolante », mais celle-ci le trahit en se mariant avec un vieux. Et c'est la pire des choses qui puisse lui arriver. Enfin, l'homme blasphème en maudissant la beauté de la fille (la perdrix) jeune et jolie, qu'il a apprivoisée et qu'il croyait vertueuse et fidèle. Il lui offrait tout ce que son cœur aimait, hélas, elle l'a trahi :

<i>Öebbe\$d tasekkurt p-pukyist</i>	J'ai apprivoisé une perdrix vertueuse
<i>P-pimêeoelt n rric</i>	Jeune et jolie
<i>Keïteô\$-as ayen iêemmel wul-is</i>	Je lui ai dispensé tout ce que son cœur aimait
<i>Lmakla-yis d absis</i>	Elle se nourrit de millet

La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s)

<i>Tisit-is d aman n zzheô</i>	Et boit de l'eau de rose
<i>Neppat ibeddel wul-is</i>	Mais son cœur a changé
<i>Inzel bu zzin-is</i>	Maudite soit sa beauté
<i>Nsellem akw di kra nextaô</i>	Je renie tous mes engagements

L'imaginaire de l'homme et de la femme s'exprime rarement en termes d'ordre et de cohésion. Le poète ne retrouve presque pas la paix puisqu'il se voit commandé par les défauts que le verbe cherche à dévoiler. Dans des poèmes chantés, l'homme et la femme entrent en contact, se lamentant mutuellement sur leur sort de personnes trahies. Dans l'un des textes, la femme envoie une chanson d'amour à son amant qui accourt la nuit pour la retrouver au lit. Les retrouvailles furent brèves, à cause de l'arrivée du mari. L'homme se sauve mais la femme (*mm l eyun*) en subit les conséquences dramatiques. C'est en faveur de la femme que milite la chanson, en tant que victime d'actions non conformes aux attentes de la société :

<i>Ay izli d uzen tazizt</i>	Cette invitation à l'amour que m'a envoyé ma bien-aimée
<i>Ger lme\$reb d lcaica</i>	Au crépuscule
<i>Ïfe\$ deg-wuzzal ouêe\$</i>	J'ai pris mes armes et suis parti
<i>S tmeéyant akw d llemca</i>	Avec mon pistolet et mon épée à double tranchant
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Iwve\$ Ser tlemmast bb-wefrag</i>	J'arrive dans la cour
<i>Tebda-yid s rrcid am yemma</i>	Ma bien-aimée me fait la morale
	comme fera ma mère
<i>Tenna-yas</i>	Elle
<i>Anne\$ a llabel texliv</i>	Fou que tu es
<i>Keç d-iôuêen deg-wavan-a</i>	Pourquoi viens-tu de nuit
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Necrek talaba neïtes</i>	Nous étions couchés ensemble
<i>Nesla i wergaz ataya</i>	Quand nous avons entendu le pas d'un homme
<i>Nemêedwaq-ed \$er tebburt</i>	Nous avons couru à la porte
<i>Ife\$p a medden lxeffa</i>	Mes amis j'ai été plus rapide qu'elle
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Tajmaët êemmed-iyi sslam</i>	Gens du village compatissez à ma détresse
<i>Mi d menêe\$ seg mi n tlafsa</i>	Si j'ai échappé à un bel esclandre
<i>Iyi-\$aven d mm leeyun</i>	Que j'ai de peine d'avoir abandonné ma belle
<i>I d-ooi\$ deg yir êala</i>	Dans une situation si délicate

Dans un autre texte, s'ouvre une joute où la femme accuse l'homme de vouloir la trahir et l'homme se justifie et se décharge de toute responsabilité. Il insiste sur le fait que son comportement et son attachement à elle sont constants, à aucun

moment, il ne s'est intéressé à d'autres femmes. Il refuse que l'amante le prenne pour un idiot parce qu'il est bien quelqu'un d'avisé :

<i>Iêma wzal iêma uqeêqaê Abrid yeêwao amsafer Ile\$man eebban ôuêen Mi vallen Tizi eamer</i>	Par cet après-midi torride Les routes sont vides de voyageurs La lourde caravane est partie A franchi Tizi Amer
<i>I weqic ôebbe\$ meééi Taewint-is teb\$a a pakwer</i>	Et ce garçon que je connais depuis qu'il est petit Pour tout remerciement, il veut me tromper
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Pxilem a eezza pxilem Ur d-iyi kkat di lemεun</i>	Je t'en prie chérie je t'en prie Ne me fais pas la morale
<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Dadda-m d lbaz Ur d am illi d bu qelmun Wa teqwa ûyada n tsekwrin Kul taddart degs sut leeyun.</i>	Ton homme est avisé Il n'est point idiot Ce ne sont point les femmes qui manquent Dans chaque village il y en a de belles

La femme assimile l'infidélité au vol et l'homme l'indique par l'image de la chasse. Cette proximité de l'être et du cosmos et toutes ces tournures montrent que la chanson est mise en relation avec un passage descriptif, mystérieux mais intime où le temps, le lieu, l'éternité et l'intérieur se rencontrent. L'homme reproche à la femme de le malmener et de le trahir, et la femme l'accuse à son tour. Elle lui rappelle que l'honneur, s'il est atteint, nul ne peut le restaurer et que le mal qui est fait dure toujours :

<i>Inna-yas</i>	Lui
<i>Anne\$a ssehma n le\$raq Tssexûarv-iyi lmitaq Teskerv-iyi mebla ûayfa</i>	A cause de toi qui m'a envoûté J'ai perdu ma chasteté Maintenant je suis seul et sans compagnie
<i>Tenna-yas :</i>	Elle
<i>Lukan wer ikki lexdeε Kul yum d aceggeε Kul yiwen ivebber ixef-ine Maççi d as\$ar at-neoêε</i>	Je crains que tu ne me trompes Toi qui m'envoyais des messages d'amour Chacun n'en fait qu'à sa tête Pourtant l'honneur n'est pas comme un bâton que je pourrais tailler à loisir
<i>Di teégi at-wenεε\$ Ad afe\$ lmetl-ines Wa d nnifmara yebleε Îûaεb i wôeqqeε S ûûl ibezd êellu-ines.</i>	Si je le perds dans la forêt J'en trouverai toujours un semblable L'honneur quand il est atteint On ne peut le restaurer Une fois fait le mal dure toujours

Dans tout ce paysage, on note un retour aux origines et au sacré (qu'incarne le code de l'honneur) et l'intériorité de celui-ci par rapport à l'être qui doit en prendre soin.

L'évocation de la nature insiste sur l'expressivité du rêve et la solennité de l'imaginaire féminin.

Dans les textes où la femme pour parler de l'infidélité, elle nous relate des séquences de perfidies qui déshonorent la femme abandonnée, trahie par le bien-aimé. La trahison est variée mais indique souvent l'inconscience de l'homme quant à la mauvaise réputation qu'il fait à la femme. Celle-ci se lamente sur son sort afin de surmonter la situation de rejet qu'elle subit. Certains textes soulignent l'amour trompeur, les beaux parleurs ; d'autres, la mauvaise réputation souvent causée par le qu'en-dira-t-on. Parfois la femme aimerait bien se venger de l'homme. Dans d'autres cas, elle le conseille et souvent elle le culpabilise. Non satisfaite de sa vie conjugale, elle reproche sa perfidie à l'homme qui cherche ses plaisirs ailleurs :

*Ggulle\$ yeggul wul-iw*  
*Rni\$ di loameε n Bujêa*  
*Wi k-yennan ad iyi-ta\$ev*  
*Ad tu\$alev di lœwqa*  
*Teppa\$ev awal n baba-k*  
*Yevvebôen fella-k*  
*Ik-yemlan ives \$ef lbuîa*

J'ai juré fidélité mon cœur en a fait de même  
A la mosquée de Boujha  
Qui t'a forcé à m'épouser  
Puisque tu sembles le regretter  
Tu te soumets à ton père  
Lui qui te donne des ordres depuis toujours  
Est-ce lui aussi qui t'a suggéré de chercher tes  
plaisirs ailleurs

De tels textes sont à considérer pour connaître les visées de l'imaginaire féminin. Celui-ci nous montre que l'être et le corps ne vivent pas sans souffrir. Les femmes récitant nous proposent une autre image dans le thème du déshonneur. L'homme déshonore la femme et l'abandonne. Déshonorer une personne est aussi une atteinte à la communauté. Dans l'exemple suivant, une femme monologue en évoquant sa situation d'abandonnée. Mais l'homme qui s'en est rendu coupable s'est aussi moqué de toute la tribu des Aït Yahia :

*A yemma a tin d-iyi-vran*  
*Mi bbwî\$ abrid n tala*  
*Ma êki\$d-ugade\$ imawlan*  
*Ma ssusme\$ ur ffîre\$ ara*

*Saêêa di eli bu qevran*  
*Iyi-kksen εeryan*  
*Yevûa \$ef drum n At Yaêya*

Mère si tu savais ce qui m'est arrivé  
En route vers la fontaine  
Si je parle j'ai peur des miens  
Si je me tais  
Au moins je ne mens pas  
Tout est de la faute d'Ali le vendeur de goudron  
Il m'a déshabillée  
Et a sali l'honneur des Aït Yahia

La discrétion et la pudeur prennent place dans les textes. Dans la société, la femme ne doit pas attirer l'attention sur l'impuissance de son mari. Personne n'adhérera à sa souffrance, car on la prendrait pour responsable d'une telle situation. A l'exception des trois textes où est évoqué le mot *ahawi* pour désigner l'impuissant, la femme fait part de son malheur avec des tours déplorables pour elle mais non choquants pour la société. Elle est obligée d'inventer des scènes de ménage pour rendre compte de sa vie conjugale, comme lorsque dans ce texte, l'homme brutal se jette sur elle pour l'étreindre, alors qu'il est impuissant. Il n'arrivera jamais à la faire jouir.

*Ste\$fir Llah a öÖebbi*  
*Mara d-ihubb s l\$aya*  
*Uglan-is d iberkanen*

Pardonne-moi mon Dieu  
Lorsqu'il se jette sur moi comme un fou  
Ses dents sont toutes pourries

<i>S taz̄ābt iy-id-iluza</i>	C'est en arabe qu'il me parle
<i>Acu d wwiw d ašwin-ik</i>	Qu'as-tu donc à m'offrir
<i>A winna tcedha ddenya</i>	Toi l'impuissant

Elle est obligée de le supporter comme le joug que supporte le bœuf.

<i>Yesrugmet uzejmi</i>	Le bœuf beugle
<i>Deg wannar n At Yiraten</i>	Dans le champ des Aït Iraten
<i>D acu i-gcekklen tamgar̄i-is</i>	Pourquoi se plaint-il
<i>D lam̄an i-geééayen</i>	C'est le joug qui lui pèse
<i>Taqcict ma tebra i wallen-is</i>	De même la fille baisse les yeux
<i>D argaz-is i-gmeééiyen.</i>	Parce que son mari est impuissant

La femme, dans le texte ci-dessous, se soumet à Dieu qu'elle croit responsable de son sort :

<i>Cnaən-iyi medden ur ççi\$</i>	Les gens ricanent et pourtant je n'y suis pour rien
<i>Keç a Öebbi i d lzaalem</i>	Toi seul mon Dieu tu connais la cause de ma souffrance

Et dans un autre texte, elle en vient même à rejeter la faute sur elle :

<i>Ccah degk ay ixef-inu</i>	C'est bien fait pour toi
<i>Ccah awer d u\$alev.</i>	Tu l'as cherché maintenant tais-toi

Même si l'exil a été (plus ou moins) privilégié dans le champ d'investigation, il n'en affecte pas moins l'imaginaire du texte. Les hommes ont été les premiers à quitter le pays à la suite des différentes ruptures et de l'éclatement de l'ordre social traditionnel engendré par l'interventionnisme français en Algérie. Toute l'existence de l'exilé et tous les contrastes qui rapprochaient ou opposaient le pays *tamurt* et l'exil *lyerba* ont été traduits dans des textes chantés masculins.

Cette inhumaine coupure du pays ombilical s'exprime dans les chants, par le désespoir, certes, mais aussi, par la volonté de retrouver le rythme des saisons, l'odeur automnale de la terre, du bétail, ce lieu où la vieillesse et la mort ne font pas peur. Toute l'esthétique de la sensibilité est façonnée dans les métaphores de la sublimation. Duo fondamental, le chant de l'exil, des rives d'appels, de l'exhortation au retour, construit ce royaume de l'attente où tout se virtualise, jusqu'aux voix qui l'habitent (Mokhtari, 2001 : 49).

Mais la femme aussi a eu sa part. Elle n'a pas quitté le pays mais sa voix témoigne de son déchirement. C'est la « femme-natale »<sup>4</sup> qui relate à son tour l'histoire de l'émigration préméditée par « l'homme-vacant »<sup>4</sup> parti gagner sa vie, loin du village. Les textes que nous avons classés (dans le corpus) sous le thème de l'exil convoient des états d'âme féminins qui convoquent le corps. Un seul texte indique un duo un peu particulier. Ce ne sont plus les appels-réponses, dont parle R. Mokhtari, entre la femme-natale et l'homme-vacant qui se construisent dans la chanson médiatisée, où l'image de la femme est, tout en attente et en patience. L'homme également est obligé de se résigner, forcé à se désunir de la femme aimée que l'on marie, en son absence. Sa patience, à lui, et sa résignation peuvent

---

<sup>4</sup> Expression empruntée à Mokhtari (*ibid.* : 83).

dériver en la vengeance contre son sort et envers ceux qui en décident (les parents). Ce qui caractérise la séparation forcée, ce sont les comptes rendus des situations décrites dans les mélodies et les paroles imaginaires soulignant l'amour inassouvi.

Le texte suivant est un dialogue entre l'homme et sa bien-aimée, entre deux voix protagonistes. Il commence par la lettre que la femme écrit au bien-aimé qui est en France. Elle veut qu'il revienne car il ne doit pas subir les affres de l'exil. Il a laissé une place vide et le lit froid. L'homme répond en fantasmant sur la beauté de la femme aimée, au corps pur, éternelle vierge qui lui échappe. On l'a mariée. L'homme n'exhorte pas la femme à se résigner, à attendre son retour et les jours meilleurs, comme dans la chanson médiatisée. Il exprime au contraire son amertume vis-à-vis de la tradition, de ceux qui ont sacrifié son amour, pour lequel il a gagé tous ses biens.

<i>A yemma uri\$ tabôap</i>	Mère j'ai écrit une lettre
<i>£er fôansa £er lqahwa</i>	Que j'ai envoyée au café en France
<i>S ddaw n tfaôôant</i>	Sous la vigne
<i>Inna-as i gma a d-yas</i>	Dis à mon bien-aimé de rentrer chez nous
<i>Tebv-ed leïd tameqrant</i>	Car l'Aïd approche
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Timeêremt n leêrir</i>	Ton corps pur est une soie
<i>Tazegzawt n tcuuv</i>	Aux merveilleuses traînes bleues
<i>Yewt-ip wawu iqelb-ip</i>	Que le vent a jetée au sol et souillée
<i>Yeîñef-ip ufus azelmav</i>	<i>Moi je l'ai rattrapée de la main gauche</i>
<i>Tenna-yas</i>	Elle
<i>I\$av-iyi wuzyin n gma</i>	Mon aimé tu me fais de la peine
<i>Yeooa-d usu d asemnav</i>	Car notre lit est froid
<i>Ay aneznaz yekkatén</i>	Ô voici que la pluie tombe
<i>Aqla\$ di tregwa nefsi i</i>	Tous nos espoirs fondent comme neige dans les rigoles
<i>Rsi\$ taqendurt n ccac</i>	J'ai mis pour toi ma plus belle robe
<i>Tinna ur d-bbwi t£ersi</i>	Celle qui est sans accroc comme l'est ma virginité
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>Taqemmuct d lwiz awra\$</i>	Ta bouche est un bijou en or
<i>Tibbucin d lmandari</i>	Et tes seins des mandarines juteuses
<i>Fellam i rehne\$ le£rus</i>	Pour toi j'ai gagé mes biens
<i>Rni\$ abernus</i>	Et mon burnous
<i>L\$ella-yiw d kemmini</i>	Ma seule richesse c'est toi
<i>Yenna-yas</i>	Lui
<i>A taqciqt a tameciûêt</i>	Ô ma petite ô ma chérie

*A tin i d-iôebba ufus-iw  
Lukan d lmut i temmut  
Ûebbi a k-iûebbar ay ul-iw  
Imi d ôwaê i tôuê*

Toi que je chéris depuis toujours  
Si tu étais morte  
Je me serais résigné et Dieu m'accorderait patience  
Mais te voici engagée ailleurs

*Ad n\$as\$ seg mawlan-iw*

La rage me prend et l'envie de tuer mes parents

Dans d'autres textes, le dialogue n'est pas apparent. La femme interpelle l'homme et raconte sa détresse et son désespoir suite à la trahison. Il n'a pas tenu à ses promesses. Son corps souffre. La femme fait part de son angoisse en l'absence de l'homme qui faisait son bonheur. La récitante du texte s'implique en parlant à la première personne du singulier. S'adressant à sa chevillière, elle projette sa passion sur ce bijou et s'exhorte à vaincre l'exil masculin par l'attente ou par la résignation. C'est le cas dans le texte suivant :

*Ay axelxal bu tsarup  
Isi\$en i taddart lwil  
Win i k-yepphuzzun iôuê  
Ataka di lpari  
Ma yusa-d yezha wul-iw  
Ma yeqqim yif-it Õebbi*

Ô toi mon bracelet précieux  
Toi qui fais l'envie de tout le village  
Celui qui possède ta clé est parti  
Il est à Paris  
S'il revient tu seras heureuse  
Sinon il faudra te résigner

Parfois, elle décrit le drame de la séparation forcée qui intervient effectivement dans la réalité d'autres femmes, que des infidélités prévisibles de l'homme exilé et l'absence obligent à se plaindre. La récitante suggère ainsi des prénoms pour rendre compte de la douleur de toutes celles qui vivent le mal et la frustration au pays natal :

*Ay axelxal bu tsarup  
Wa k-ihuzzen iv-agi  
Aqcic acebêan iôuê  
Imensi-yis di lpari  
Tekker weôdya ad d-tessu  
Terra-p i lwaed imeñi*

Ô toi ma chevillière à clef  
Dis-moi qui va te distraire ce soir  
Ton chéri est parti  
Il dîne à Paris  
Ouerdia s'est levée pour faire le lit  
Et s'est mise à pleurer

Si l'homme vit réellement l'exil, la femme le vit intérieurement. Il s'agit de la « fissure psychoaffective de l'amour refoulé » (*ibid.* : 41) duquel, dirait R. Mokhtari, les chanteurs masculins comme El Hasnaoui tirent substance et consistance. Mais la femme ne s'interdit pas d'en faire part : elle fait fi de tout interdit et s'exprime sur la vie sentimentale en exprimant les fantasmes, en images et en prenant à témoin les choses qui les symbolisent comme ici la chevillière qu'elle présente comme le symbole de l'amour. L'action de bercer ou de distraire le bracelet est à la fois une magnifique métonymie et une réponse sublimée à l'absence de l'aimé qu'elle rend puissant par le seul objet qui la rattache à elle. Même si l'homme trompe sa femme avec une femme occasionnelle (l'occidentale *tarumit*), la première ne le renie jamais. Pour combler son vide affectif, elle continue à l'attendre<sup>5</sup>. Dans le corpus étudié, la condition de la femme est restituée

<sup>5</sup> A ce propos, R. Mokhtari (*ibid.* : 40) écrit : « à l'amour inassouvi d'une féminité sans réalité spatio-temporelle s'oppose le corps-plaisir de *tarumit*, forme frustrée du premier, fait de patience, de sacrifice, de dévouement, d'attente, de sevrage dont la passion d'amour est



dans sa réalité psychoaffective par les appels passionnels que la femme adresse par l'intermédiaire des lettres ou de messagers ailés (les oiseaux). Et dans le contexte de l'amour sublimé, manquant, elle inscrit le corps et sa vision subjective. La femme envoie une lettre au bien-aimé qu'elle attend mais en vain :

<i>Uri\$-as tabôap teççuô</i>	Je lui ai écrit une longue lettre
<i>Keïre\$-as lehduô</i>	J'en ai trop dit
<i>Waqila izad \$ef qeniâô</i>	J'y ai mis cent kilos de paroles
<i>Aqliyi cbi\$ asennuô</i>	Moi qui suis maigre comme un clou
<i>Cabe\$ p-paqrurt</i>	Jeune je suis déjà vieille
<i>Aqcic wukud nemzaceô</i>	A cause de ce garçon que j'ai dans la peau et que j'attends

Point de tabou, point de pudeur, la voix de la femme se dénude dans son langage. La femme envoie un messenger ailé pour rappeler à l'homme qu'elle est éprise de lui et impatiente de le revoir. Elle lui écrit. La femme introduit implicitement son désir de sexe avec l'homme exilé à Paris.

<i>A ïïr ma d-ak arru\$</i>	Oiseau si je lui écrivais
<i>Ad ak-aru\$ abiduê</i>	Je lui écrirais des tonnes
<i>Anida k-uzne\$ tersev</i>	Et tu t'écraseras là où je t'envoie
<i>Ëer lpari \$er lluê</i>	Sur le sol de Paris
<i>Ina-s i Êmed bu leËyun</i>	Dis seulement à Ahmed au beau visage que
<i>Louher sebbed-as acluê</i>	Djouher a envie de faire se dresser ton membre

A trop vouloir dire et faire part de ses désirs, de ses obsessions, elle choisit le mot récipient *abiduê* pour indiquer la qualité des paroles qu'elle pourrait émettre et envoyer à son bien-aimé au beau visage (Ahmed aux beaux sourcils) *bu leËyun* qui est à Paris, pour lui faire part de son émotion et de son désir de sexe. La femme aurait utilisé le mot *acellul* (pénis) pour mieux se faire comprendre mais, pour la rime et pour l'équilibre des vers, elle utilise le mot *acluê* (vieux burnous). Mais c'est surtout un moyen détourné pour se tirer d'embarras et ne pas être trop explicite.

Enfin, l'union sexuelle entre l'homme et la femme se fait beaucoup entendre dans les textes féminins sur l'exil. Sans aucune nuance, les récitantes transmettent leurs sentiments, leurs désirs, comme dans ce texte :

<i>D ôemvan ad nêzzeb anêebber</i>	Le carême approche et nous en faisons les préparatifs
<i>Tilawin \$ellint s wagus s usu</i>	Les femmes se mettent au lit
<i>Ma nedder \$ezzif leËmeô</i>	Si nous vivons longtemps
<i>Yerna ar d anemêer</i>	Nous nous reverrons
<i>A neïtef agerru deg fus</i>	Tu tiendras dans ta main mon cigare allumé

Pendant le carême, on doit se priver, non seulement de nourriture mais de toute réjouissance sexuelle. Mais le soir (après la rupture du jeûne) les rapports sexuels sont permis. Dans le texte, le carême est un heureux événement pour les femmes qui font les préparatifs et se mettent au lit en se délestant de leurs habits. En

---

toujours protégée dans un futur indéterminé. L'image idyllique de la femme natale, idéalisée à l'extrême, exhortée à vaincre l'exil masculin par l'attente, répond en fait à l'imaginaire de tout émigré coupé de sa famille ».

attendant, elles souhaitent le retour des hommes absents lesquels, dès leur retour au pays, les combleront. Elles seront incendiées par leurs « cigares enflammés ». *agu* « ceinture » souligne le corps, en même temps que les pulsions, fantasmes et la patience féminine, et cigare (*agerru deg fus*), l'amour assouvi, le feu et le désir satisfaits. Magnifique métonymie du désir sexuel partagé et de la souffrance sublimée par l'imaginaire et la création esthétique.

Les femmes récitantes font une place même aux personnes agitées, qui ressemblent au Diable, jamais content et que Dieu fait sortir du paradis. Le corps est représenté par les paupières maquillées de Satan :

<i>Cciïan bu yrgel yesbe\$</i>	Une sorte de Satan aux paupières maquillées
<i>Tu\$-it di loennet imette\$</i>	Prospérait au paradis
<i>Ayepêarriv alammi p-iffe\$</i>	Elle y fit tant de remous qu'à la fin elle dut en sortir

Le corps donne lieu ici à une sorte de fantastique par lequel il échappe à la fatalité de l'être jeté au monde pour souffrir. Il incarne aussi le plaisir et la joie, comme dans certains textes où l'homme et la femme se divertissent sexuellement.

La mise en scène du corps s'organise également autour d'un dernier thème : la magie que nous avons déjà évoquée en détail dans la première partie de la première section de notre travail sur le corps (Kherdouci, 2007). Les femmes récitantes envisagent des actions magiques exercées sur le corps de l'homme. Le rapport du corps à ce domaine apparaîtrait dans le désir fougueux de la femme à vouloir s'imposer en ce qui concerne sa vie sexuelle. Appliquer des potions magiques sur son corps, le corps de l'homme, envoûter celui-ci est pour elle une manière de le dominer, mais pour mieux l'attirer vers elle. Peut-être croit-elle aussi qu'elle a besoin d'une action particulière qui puisse lui assurer la libération sexuelle. Dans la totalité des textes à caractère magique la femme joint le geste à la parole. Le geste appuie la parole qui détient à elle seule un pouvoir : « les femmes et les hommes kabyles croient en la magie de la parole, car elle est un moyen de communiquer avec leur environnement humain et avec la nature. La langue formulée relève du pouvoir de l'invisible et donc du domaine religieux » (Makilam, 1999 : 11). La poésie possède un pouvoir d'agir sur le mauvais sort et le geste dans la procédure rituelle, magique, articulée seule ou animée par une parole de pouvoir, qui influe de façon bénéfique ou maléfique. En effet, elles interpellent des forces afin d'intervenir dans leur vie et celle de l'homme.

La femme accomplit des actes afin d'attirer le regard et l'attention de son mari ou des hommes en général. Comme nous le savons (dans les rites) les femmes ont recours à une série de plantes, de drogues ou d'objets pour soigner des maladies et surtout expulser le mal. Dans le cas du corps, la plante a une représentation un peu spéciale chez la femme. Elle peut servir de maquillage. La femme l'applique sur son corps pour se faire belle et attirer le regard.

<i>Ëuke\$ louz i tuëlac</i>	J'ai enduit ma gencive de feuille de noyer
<i>Ad \$uri sekden warrac</i>	Pour que les garçons me regardent
<i>Am lqayed \$eflefrac</i>	Comme un Caïd vautre sur son lit

La femme qui se fait belle sera l'élue du cœur des hommes et ressemble à cet individu prestigieux qu'est le Caïd. Qui ne voudrait pas d'un tel sort ?

La plante peut également servir d'appoint à la parole. Et la femme se contente de se confier à elle, comme dans le texte, où elle récite des paroles magiques en s'adressant au chêne vert qu'elle flatte en le qualifiant de Caïd, pour que son mari la désire. Elle veut être la dominante et l'homme, le dominé. Elle l'imagine dressé comme une cabane *aεcuc* faite de chêne vert et le frapperait sur le visage *axenfuc*. Le paradoxe est que souvent, c'est la femme qui est frappée et non l'homme, ici, la femme inverse les choses puisque c'est elle qui émet le souhait de frapper l'homme. Le contraire se réalise, eu égard à la perception qui se dégage de l'esprit de la femme concernant ses rapports avec l'homme et le pouvoir de la magie. La formulation poétique construit un certain accord entre elle, ses vœux et l'efficacité de la plante.

La magie a sans doute un rapport avec l'attention portée à soi. D'où l'intérêt des différentes applications des plantes sur le corps, réalisées dans le but d'être vues, comme dans la pratique du henné qu'applique la femme pour être désirée.

<i>Sslam εlikum a lēnni lēnnani</i>	Salut ô doux henné
<i>I d-ikren di t\$ezwa n ômali</i>	Qui a poussé sur les terres sablonneuses
<i>Ifkan aéar \$er lqaεa</i>	Ta racine s'enfonce dans les profondeurs de la terre
<i>Dεa\$k s Ôebbi d Nnbi</i>	Je t'implore par Dieu et son Prophète
<i>Medden teggen-k i ibul</i>	Les gens t'appliquent sur les tambours
<i>Nekk ak-gge\$ i leqbul</i>	Moi j'en enduis mes membres pour que l'on me désire

La densité de la formule éclate dans le rapprochement que fait la femme entre la plante qu'elle utilise, le sens qu'elle lui attribue et le but qu'elle veut atteindre. Henné, khôl, savon peuvent avoir des sens ordinaires mais pour la femme, ils sont des moyens permettant la réduction des distances sociales avec l'autre. L'objectif étant de parvenir à exister socialement. La magie et ses applications laissent percevoir la glorification de l'ego. Peu importe les conséquences qui peuvent survenir sur les autres, l'essentiel est le bien-être de soi. Dans ce texte, par exemple, elle se maquille les yeux rien que pour envoûter les hommes, les séduire et porter atteinte à ses semblables dont elle envisage sans vergogne qu'elles puissent être abandonnées par leurs maris :

<i>Keêêel\$ i myat cçfaô</i>	Cent cils maquillés
<i>Rni\$ i myat dkaô</i>	Cent hommes envoûtés
<i>Sfesde\$ i myat môa</i>	Cent femmes abandonnées

*Cçfar* « cils » indiquent métaphoriquement le corps de la femme, *dkaç* « le sexe » masculin et *mçra* la femme. Le maquillage devient l'indicateur de l'affirmation de soi.

Dans d'autres textes, l'homme devient le lieu d'une expérimentation :

<i>Ssew\$-ak aman n tebééiî</i>	Je te fais boire mon urine
---------------------------------	----------------------------

<i>I d-yekkan ger tasa d pmiï</i>	Cette eau qui vient de mon intimité
<i>Ad tepêarabev felli</i>	Tu seras mon ange gardien
<i>Akken ipêarab wergel \$ef tiï</i>	Comme la paupière l'est pour l'œil

En récitant des paroles, la femme prépare une potion que constitue son urine, elle la fait boire à l'homme qu'elle désire. Ce dernier deviendra nécessairement son protecteur. Le corps est très lourdement convoqué dans ce texte : à travers l'évocation de la vessie *tabezziït* (réservoir d'urine), du foie et du « nombril » (passages et voies de l'urine) ainsi que de la paupière pour l'homme protecteur et de l'œil pour la femme protégée.

Dans ce texte encore, elle fait boire à l'homme son propre (à elle) crachat pour mieux le dominer et attirer son amour envers elle et affection vers ses parents.

<i>Seççe\$ i wergaz-iw</i>	A mon époux j'ai fait boire
<i>Imetman n yedmaren-iw</i>	Mon crachat
<i>Leqlam-ines d iles-inu</i>	Ma langue sera sa plume
<i>Tadwap-ines d ul-inu</i>	Mon cœur son encrier
<i>Ad iyi-iêemmel nekkini</i>	C'est moi qu'il m'aimera moi
<i>Ad yernu imawlan-iw</i>	Ainsi que mes parents

L'homme dominé par la femme deviendra une chose facilement manipulable. Grâce au crachat qui l'envoûterait, il fusionnerait avec son corps *leqlam-ines d iles-inu* « ma langue sera sa plume » et *Tadwaï-ines d ul-inu* « mon cœur son encrier ». Ainsi, il ne réagira qu'à ses ordres. Salive *imetman*, poitrine *idmaren*, langue *iles* et cœur *ul* sont les éléments magico-poétiques du texte. L'homme se gagne : il faut non seulement séduire son mari par le maquillage mais le conquérir coûte que coûte, y compris par les pouvoirs maléfiques, tant est vulnérable son statut social.

Dans l'un des textes du corpus, la femme précède son mari dans leur chambre comme un lion, se pare de scorpions et se ceint de serpents venimeux pour qu'au final il soit hanté par son amour et littéralement assiégé par elle :

<i>Kecme\$ fellak s p-paëzim</i>	Je te précède avec fierté dans la chambre d'amour
<i>Ëelse\$d \$urek am yizem</i>	Vaillante comme lion
<i>Begse\$d s yezrem</i>	Ceinte de serpents venimeux
<i>Xelye\$d s i\$idem</i>	Et parée de scorpions
<i>Lemêibba-inu a k-tali</i>	Mon amour te hantera
<i>Akken tuli tmeppant bunadem</i>	Comme la mort assiège le moribond

Ainsi gagné selon ce désir ou ce fantasme, l'homme sera soumis, rendu inoffensif et, selon les lois de la magie, l'emprise de la femme sur lui sera éternelle :

<i>Ssi\$-as I wergaz-iw usu s lmul</i>	A mon mari j'ai fait un lit douillet
<i>Segne\$t taguni bb-wewful</i>	Je l'ai fait dormir comme un loir
<i>Rri\$-as taberda u\$errus</i>	Je suis un cavalier qui domine sa monture
<i>Ad fellas rekbe\$ur prus</i>	Et mon emprise sur lui sera éternelle

Dans le texte féminin, ce qui est observable, c'est la richesse des images et de l'imaginaire féminin. Le corps est caractérisé par un mouvement continu, il est un espace d'imagination. Lui qui a toujours constitué un tabou dans la société kabyle, semble devenir un objet apprivoisé, que la femme récitante se garde de toute nuance péjorative. Elle imagine son corps et celui de l'homme et fait donc appel à

ses rêves, ses fantasmes. Elle ouvre la voie d'une littérature, laquelle n'existe certes que dans son esprit mais dénotant de l'imaginaire de l'érudition. L'évocation du corps, impossible dans la réalité sociale kabyle, est rendue possible dans les textes féminins.

L'image n'est pas immobilisée par la peinture des états d'âme et la poésie et la désignation du corps, comme dirait J. Duvignaud « n'est jamais innocente ». L'image symbolique se transpose et évolue en fonction de l'extase corporelle dont fait part la femme dans le corpus. Ceci se lit dans la thématique qu'elle développe et que l'agencement des thèmes révèle avec toute une série d'interférences entre eux.

La voie de l'imaginaire attribue une valeur fondatrice au corps, conçu comme meilleur partenaire que l'on puisse avoir. Le corps, tabou et nourri par des contradictions, s'impose comme un lieu de prédilection du discours poétique et chanté. La femme découvre à travers son corps une autre issue à sa vie : une forme possible d'affirmation de soi ; « une forme possible de transcendance personnelle et de contact. Le corps n'est plus une machine inerte, mais un alter ego d'où émane sensation et séduction. Il devient le lieu géométrique de la reconquête de soi, un territoire à explorer à l'affût de sensations » (Le Breton, 2003 : 7). Elle a soudain la passion de son corps et favorise une relation toute maternelle, de bienveillance pour faire valoir celui-ci. Son effort à parler de son corps est une preuve du fait qu'elle souhaite l'assumer pleinement. Les différents registres du tableau assimilent le sens du corps à plusieurs couleurs. Séduction, sexualité, érotisme, affection, plaisir, souffrance, angoisse, négligence, vie malheureuse, infidélité, débauche, déshonneur et enfin beauté dévoilent toute la dignité du corps. Ces couleurs montrent l'évolution progressive et graduelle de son image dans le texte. Image négative et positive du corps ainsi opposent et relient : femme/homme, sentiment/désir, vouloir et pouvoir.

La récitante impose un discours social sur le corps à travers le discours poétique. Elle travaille à définir le corps et à vivre l'unité de son existence. Des images symboliques mettent à profit sa souffrance causée par l'amour, l'impuissance de l'homme, l'infidélité, le déshonneur. Elles montrent également sa révolte contre l'homme, idiot, indifférent ou brutal, contre le destin et le bienfaiteur, contre la société (mariage forcé par exemple). Désormais elle refuse le cours des choses, ainsi que les pratiques sexuelles qu'on lui impose. La femme fonde sur une représentation rénovée, une identité plus légitime et acceptable. L'univers de l'image, fondement de la création poétique, tend à donner une signification au désordre apparent, et à révéler les logiques sociales et culturelles.

Nous voulons enfin évoquer les caractéristiques de l'œuvre féminine anonyme chantée. L'apparition du corps dans cette dernière est destinée à l'explorer intimement dans le but de le communiquer par le domaine de l'esprit et de l'intelligence. Les différents textes dérivent d'un esprit féminin où le sujet du corps est une approche de l'être et de l'âme. La femme, s'aventure dangereusement. Elle a décidé de le chanter en dépit des risques qu'elle en court.

Ainsi, toutes les sensations du corps sont reprises dans la création féminine orale. Elles sont nées essentiellement dans un enjeu de l'invention et de la fiction, donc

de l'imaginaire, qui ne se constitue pas contre le réel. Le texte féminin chanté s'honore en premier lieu de dériver de la tradition orale, d'une création groupale. En second lieu, il envisage le corps dans un espace rituel, en tant que lieu de la construction sociale de l'identité et dans ses relations avec l'appareil psychique. La poésie chantée féminine se voit comme une création. Aussi les traces du corps dans cet art féminin montrent-elles les situations érotiques extrêmes dénotant les différentes expériences et aventures amoureuses, rêvées, fantasmées ou mythiques mais ne le rebutent pas. Au contraire, elles le fixent dans la parole chantée pour l'actualiser.

N'ayant jamais fait partie d'une école littéraire ou artistique, les femmes récitantes effectuent un travail spontané. Elles improvisent et inventent ces scènes cosmiques, dans une perspective euphorique et le moment de l'*urar* (de la joie) vient confirmer l'attachement de leur être à la vie.

Les femmes pallient le manque et la frustration qu'elles vivent quotidiennement. Elles s'arrachent à la vie habituelle qui les considère comme non justiciables, qui les exclut. Le corps est rendu visible dans les vers, où l'homme, la femme, l'émotion, le rêve, le sexe et l'amour sont intégrés. Les images, les métaphores, les allusions et les comparaisons, les états d'âme remettent la vie en ordre. Le corps « s'écrit » dans l'imaginaire : les différentes parties du corps (visage, sourcils, cils, mains, jambes, taille, sexe) et tous les motifs d'échanges (regard, rêve, désir...).

Pour le groupe de femmes qui sont à l'origine de la création des textes, dirions-nous en conclusion, le corps parle si fort qu'il ne peut se taire. Sans doute ont-elles besoin de capter quelque chose qui échappe à tout discours logique et qui est un certain état d'harmonie entre elles et le monde. Les femmes ont su élaborer un contact direct avec le corps qu'elles ont retrouvé, évoquant pour elles une suture avec leur être, mais aussi avec l'homme qu'elles ne peuvent envisager séparé d'elles.

Tous les symboles, toutes les images relevées ici sont autant d'aspects de la créativité féminine. Les vers mettent en scène la femme-individu qui veut sortir de sa solitude et fait en même temps sortir l'homme de la sienne. Autour du corps bouleversant bouleversé, elle se restructure publiquement et socialement dans le processus de la création poétique chantée.

Dans toute la chanson kabyle qu'elle soit anonyme ou médiatisée, la femme (anonyme ou artiste) se crée un « Moi » neuf, qui dépasse ses déterminations sociales.

Les poèmes féminins chantés n'ont pas de titres mais sont déterminés par tous les imaginaires que les femmes récitantes nous offrent. La chanson anime les désirs, attire l'écho sur tous les traits inhabituels du corps. Les *urars*, qui ont presque disparu aujourd'hui, étaient des moments d'ivresse. Dans le corpus examiné, le langage du corps circule dans les poèmes chantés par l'évocation des parties du corps qui reviennent le plus fréquemment. Cette évocation allie la beauté à de grandes qualités du cœur, mais aussi elle harmonise les contraires, réunit étroitement par l'imagination l'homme et la femme tout en améliorant leurs rapports. L'idéologie des femmes qui récitent les textes anonymes est à l'encontre de l'idéologie groupale organisatrice. Les femmes font rupture avec l'atavisme

groupal dans leur création esthétique traditionnelle où le soi et le corps sont simultanément réinventés.

## Références bibliographiques

Adel, F. (1998), « La nuit de noces ou la virilité piégée », *Insaniyat*, n° 4, Vol II, 1, Oran, CRASC.

Bourdieu, P. (1990) « La domination masculine », Paris, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, p. 2-31.

Kherdouci, H. (2007), *La poésie féminine anonyme kabyle : approche anthropo-imaginaire de la question du corps*, Thèse de doctorat, Université Grenoble III, 539 p.

Le Breton, D. (2003), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF/Quadrige.

Lacoste-Dujardin, C. (2005), *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La découverte.

Makilam, (1999), *Signe et rituels magiques des femmes kabyles*, Aix-en-Provence , Edisud.

Mokhtari, R. (2001), *La chanson de l'exil, les voix natales (1939-1969)*, Alger, Casbah Editions.

Mahfoufi, M. (2005), *Chants de femmes en Kabylie, fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press.

Oussedik, T. (1992), *Des héroïnes algériennes dans l'histoire*, Alger, Dar El Ijtihad et Epigraphe.





# Comptes rendus



Rachid Agrour (2007), *Léopold Justinard. Quarante ans d'études berbères*, Paris, Editions Bouchène, 326 pages.

Ce livre a pour objet principal la réédition d'un ensemble de travaux réalisés entre 1914 et 1954 par L. Justinard (1878-1959), sur une série de faits et de thèmes relevant respectivement de l'histoire sociale et de la littérature orale du Sud-Ouest marocain, particulièrement le Souss et la région de Tiznit. Une réédition qui peut intéresser les chercheurs œuvrant pour la connaissance, la promotion et le rayonnement de la culture amazighe. Une réédition qui va sans aucun doute contribuer à résoudre un problème pratique : la difficulté d'avoir accès à tel article ou telle œuvre ou note de Justinard que, encore capitaine à l'époque, les Soussis, en raison de son penchant très prononcé pour eux et pour leur langue, ont surnommé *qebtan ech-chelḥ* (capitaine chleuh).

L'ouvrage de R. Agrour – inspiré par Alain Mahé : anthropologue français qui, en vertu des principes élémentaires de l'engagement civique, emploie une portion de son temps à l'exhumation de la masse de documents écrits sur le système sociétal kabyle durant la période coloniale pour échafauder, déclare-t-il dans une interview à la revue *Cultures & Conflits* (n° 47), « une sorte d'histoire de l'anthropologie vue de Kabylie »<sup>1</sup> – se compose de deux parties : *Présentation* et *Choix de textes*.

La première partie, un exposé de 69 pages solidement documenté, contient un texte principal (p. 7-63) et des annexes (p. 65-76) où, curieusement, se trouve intercalée (p. 69-71) la liste des références bibliographiques citées par l'auteur. Le texte principal gravite autour de trois idées majeures : l'itinéraire marocain de Justinard (p. 8-16), son rapport avec les milieux chleuhs (p. 22-42) et sa méthode d'investigation (p. 16-22, 42-63).

Rachid Agrour ressuscite Léopold Justinard. Il en suit de tout près le parcours au Maroc : un parcours de quarante-cinq ans (1911-1956), mouvementé, foisonnant et instructif. A travers ce parcours, l'auteur, armé d'une méthode d'analyse historique féconde, re-plonge le lecteur dans le contexte des événements survenus au niveau national et à l'échelle internationale, notamment ceux qui ont permis au colonel de répondre à son attrait pour la langue et la culture amazighes : la signature du traité de protectorat (1912)<sup>2</sup>, la guerre de 1914-1918 et l'insurrection du Rif (1921-1926).

Le premier événement le met en contact avec des Chleuhs : éléments majoritaires de « la troupe qui lui est confiée (Tabor n° 5) » (p. 10), qui vont l'initier au parler tachelhit (l'arabe qu'il a appris en Algérie s'avère insuffisant en pareille situation). Durant son séjour à Fès (1911-1913), il atteint la cour du sultan Abd el Hafid et lie connaissance avec, entre autres, les plus en vue des courtisans chleuhs : A. Atiggui

---

<sup>1</sup> Cf. « Entretien d'Alain Mahé : Itinéraire d'une recherche », effectué par Daniel Céfaï (<http://conflits.revues.org/index844.html>, p. 7) dans le cadre de l'un de ses principaux axes de recherche : l'histoire et la méthodologie de l'enquête de terrain.

<sup>2</sup> Le traité fut signé le 30 mars à Fès par le sultan Abd el Hafid, « sous la pression de cinq mille soldats français qui campaient sous les murs de son palais » (B. Lugan, *Histoire du Maroc. Des origines à nos jours*, 1992 : 230) ; soldats que ce même sultan, assiégé par les révoltes populaires, a fait venir en mai 1911 pour le libérer.

et les frères Aglaou (El Madani et Thami). En 1914, sur la demande du général Gouraud, Justinard publie un manuel de tachelhit<sup>3</sup> à l'usage des officiers français, avec – en annexe – « une dizaine de contes recueillis auprès de ses soldats » (p. 11). Le deuxième événement, où il retrouve sur la première ligne du front ses soldats de Fès et où il est moult fois blessé, le conduit, pendant une période de convalescence à Paris, à rencontrer le général Lyautey. En vertu de sa maîtrise de l'amazighe et de l'arabe, cette rencontre le ramène au Maroc ; d'abord, « à Marrakech où il est affecté au Service des Renseignements » (p. 12) et, ensuite, à Tiznit où il mène un assez long travail informatif (1916-1921) – avec l'aide du caïd Tayeb Outgountaft, devenu son grand ami. Le troisième événement, où il revient au *renseignement* après une pause de presque quatre ans, l'oblige « à engager un tournant radical dans sa carrière militaire » (p.14). Jugé inapte à diriger une troupe au combat, à cause des séquelles dues au crash de son avion de reconnaissance aux environs de Taza, quinze jours après la reddition de *Si Muhand*<sup>4</sup> : guide de la résistance rifaine, il intègre, à Rabat, la *Section sociologique* de la *Direction des Affaires Indigènes* et en devient directeur en 1930. En 1937, alors et encore à la tête de ladite Section, il part en retraite mais ne quitte définitivement le Maroc qu'en 1956.

Du parcours marocain de Justinard, Rachid Agrour retient le passage à Tiznit. Il y voit le moment le plus enrichissant du rapport du colonel avec les milieux chleuhs, rapport qu'il explique en vingt pages. « Les années vécues à Tiznit, écrit-il, ont été décisives dans sa vie, tant de soldat que d'homme » (p. 33). Elles ont été pour lui un véritable séjour linguistique et une période d'exploration systématique des caractères physiques et sociétaux de la région où il est envoyé à titre d'agent de renseignements. Il approfondit ses connaissances en langue tachelhit, noue des liens avec les personnes influentes au plan local ou régional (caïds, clercs, saints, chefs de tribus...), sillonne les territoires tribaux, recueille les informations et établit des cartes et itinéraires pour la soumission au pouvoir central (colonial) des bastions de la résistance tribale. (On les soumet par le fer et par le feu).

Agrour ne se borne pas uniquement à décrire la mission exploratrice de l'agent de renseignements coloniaux. Son exposé déborde par moments, mais à bon escient, les aspects professionnels et les limites temporelles du séjour de Justinard à Tiznit. Et ce, afin de rétablir la véracité d'une action ou d'une information. A titre d'exemple, il conclut, à partir des recoupements d'un nombre de données, que le sultan Hassan 1<sup>er</sup>, contrairement à l'idée longtemps admise et soutenue, n'a pas fondé la cité de Tiznit : elle préexistait à son règne (1874-1894).

Toujours est-il que, poursuit l'auteur, Léopold Justinard quitte son poste de Tiznit en 1921 mais reste en contact permanent avec les milieux chleuhs tant au Maroc (Tiznit et sa région, Marrakech, Rabat, Salé...) qu'en France (banlieue parisienne). Le capitaine, « résolument berbérophile » (p. 37) à l'instar de nombreux « militaires venus d'Algérie » (*ibid.*), défend ardemment ses soldats et son ami le caïd Outgountaft, plaide sans relâche pour le développement des études amazighes et

---

<sup>3</sup> *Manuel de berbère marocain, dialecte chleuh*, Paris, Guilmoto.

<sup>4</sup> Connu sous le nom (célèbre) d'Abd el-Krim el-Khattabi, *Si Muhand*, figure emblématique de l'histoire du Maroc contemporain, dont Hô Chi Minh dit : « héros national, précurseur de la guerre populaire » (cité par V. Monteil, in *Abd el-Krim et la république du Rif*, 1976 : 149), se rend aux troupes de la fameuse coalition franco-espagnole, le 27 mai 1926.

contribue dans diverses revues à la promotion de la poésie chleuue qu'il considère comme source d'informations principale pour l'écriture de l'histoire du Souss.

C'est également au cours des années écoulées à Tiznit, ressort-il du texte d'Agrou, que Justinard développe sa méthode de travail. En tant qu'agent de renseignements, il s'aligne sur la politique de Lyautey : se garder de traiter les colonisés de sous-hommes et s'employer à « les comprendre et [à] reconnaître leur différence que ce soit pour les combattre ou les administrer » (p. 16). Autrement dit, il suit au pied de la lettre les termes de la devise : (bien) comprendre pour (mieux) agir. Mais il n'en reste pas là. Un double projet : connaître la dynamique des ligues tribales en place et pénétrer les structures mentales des populations dont la langue et la culture le passionnent tellement, l'incite à recourir aux approches historique et ethnologique.

Le recours du capitaine Justinard à l'approche historique paraît dénoncer les limites des techniques d'investigation enseignées à ce moment-là aux officiers chargés de collecter les renseignements nécessaires à la préparation – au plan politique (établir des liens avec les chefs de guerre autochtones) – de la conquête militaire coloniale, euphémiquement appelée « pacification ». Il s'efforce de lire le passé guerrier des tribus afin de pouvoir saisir la nature de leurs stratégies en matière de conflit armé et le style de leurs manœuvres sur les champs de bataille. Aussi se penche-t-il sur les thèmes en étroite relation avec la raison première de sa mission tels que le rapport du Souss au Makhzen (pouvoir central), l'histoire du groupement tribal Aït Ba Amrane et l'histoire sociale du Tazerwalt<sup>5</sup>.

Néanmoins, la rareté extrême des écrits afférents à ces thèmes l'oblige à s'engager davantage sur le terrain de la tradition orale dans ses différentes formes. Il y puise à pleines mains les informations recherchées et ce, à l'aide de l'entretien (individuel et collectif) : outil d'enquête ethnologique par excellence. Un outil dont Justinard use en permanence, partout où il se trouve en (la) présence des Ichelhin. Lui-même « évoque alors son travail comme une quête de tous les jours, qui [...] est aussi une sorte de jeu d'adresse intellectuel » (p. 42). Ce moyen de recherche, l'entretien, lui a permis de récolter une masse de données non seulement pour les services de renseignements, mais aussi pour l'étude des thématiques de son choix et, plus tard, pour la Section sociologique de la Direction des Affaires Indigènes.

En collecteur inlassable de données sur tel aspect ou telle dimension de l'histoire et de la société chleuues, Léopold Justinard recourt à une autre source d'informations ; le manuscrit (المخطوط). Il distingue entre deux sortes de manuscrits : « ceux écrits en berbère [langue amazighe] à l'aide de l'alphabet arabe et ceux écrits exclusivement en langue arabe » (p. 52). Parmi les manuscrits recueillis, déchiffrés et traduits figure celui d'Abderrahman Tamanarti (XVII<sup>e</sup> s.) : الفوائد الجمة في إسناد علوم الأمة (*Recueil de mots utiles, d'après les savants*)<sup>6</sup>, que l'un des plus illustres orientalistes, Evariste Lévi-Provençal, tenait pour perdu à jamais.

---

<sup>5</sup> L'histoire du Tazerwalt a été revisitée par feu P. Pascon. Avec la collaboration du regretté A. Arrif, de D. Schröeter, de M. Tozy et d'H. Van Der Wusten, il publie les résultats d'une recherche qui a duré une bonne dizaine d'années, sous le titre : *La maison d'Illigh et l'histoire sociale du Tazerwalt*, Rabat, SMER, 1984.

<sup>6</sup> La traduction est de Justinard.

Manuscrit et tradition orale, telles sont les mines de renseignements principales de Justinard. Il les exploite au moyen d'une démarche nourrie essentiellement des méthodes de recherche historique et ethnologique. Une démarche qu'il a su rendre fructueuse en s'engageant dans la vie de ses informateurs<sup>7</sup>. Son engagement s'opère d'abord par « la tactique du thé » que lui recommande le colonel Lamothe, c'est-à-dire le thé en tant que boisson qui crée des contacts et délie les langues. Ensuite, il s'effectue par des gestes rituels à très fort impact ; en l'occurrence, l'invocation et le sacrifice. Sur le front, il lui arrive souvent de se mêler à ses soldats dans leurs prières et vœux adressés aux saints de leur région (Sidi Hmed Ou Moussa, Moulay Brahim...). De retour de la guerre ou d'une mission périlleuse, il offre un sacrifice (sanguin) au sanctuaire d'un saint. Ce qui n'est pas sans frapper l'imaginaire de ses informateurs et attendrir leurs sentiments.

Fructueuse à plus d'un titre, résulte-t-il de la *Présentation* de Rachid Agrou, la démarche investigatrice de Léopold Justinard l'a conduit à réaliser d'importants travaux de recherche, lesquels ont été couronnés par des publications sous forme d'article ou de livre. Ces publications, dont les toutes premières étaient destinées aux officiers amenés à remplir leurs fonctions en zones chleuhas, ont servi de cadre de référence ou de source d'informations pour de nombreux chercheurs des périodes coloniale et postcoloniale s'intéressant à la culture amazighe.

La partie principale de ladite *Présentation* débouche sur un exposé fort bienvenu de neuf pages d'annexes. Il comprend la liste des principaux informateurs de L. Justinard (p. 65-67), la bibliographie utilisée par R. Agrou (p. 69-71)<sup>8</sup>, deux figures – une carte de la région de Tiznit et un plan de la cité de Tiznit – (p. 72-73) et une liste chronologique des publications de Justinard (p. 74-76).

Agrou a pu reconstituer la nomenclature des informateurs de Justinard à partir des notes de ce dernier et les classer en quatre groupes (militaires, trouvères, notables et migrants) respectivement constitués de 9, 6, 10 et 4 personnes. Il les présente dans un tableau à 5 colonnes : nom, région, tribu, lieu de la collecte et publications les mentionnant. Deux points évoqués plus haut par l'auteur, au sujet des enquêtés (informateurs) et de l'enquêteur (Justinard), méritent d'être signalés ici. Le premier montre qu'au nombre de ces informateurs se trouvaient des agents doubles tels que Mohamed Ou Mbark Bouzalim (originaire des Aït Ba Amrane) : « le meilleur » au sens de l'officier des renseignements qui, pour le protéger, le surnomme Mohamed Akhsassi (p. 21-22). Le second atteste que Justinard, suivant sa « vocation de témoin [qui] était accompagnée de scrupules qu'on rencontrait rarement, y compris

---

<sup>7</sup> Ce type d'engagement a longtemps manqué dans l'enseignement et dans la pratique de la méthodologie de l'enquête de terrain en ethnologie. Et pour cause, le chercheur devait être étranger au milieu étudié et distant envers l'informateur : la distance, le désengagement et la neutralité étaient définis comme principes de l'approche scientifique. Aujourd'hui, après une importante accumulation d'expériences de terrain, il est avéré que l'informateur, pour fournir un maximum de renseignements, a besoin d'une forte présence du chercheur. Une présence forte mais discrète ; en d'autres termes, un engagement sincère.

<sup>8</sup> Selon les normes de la présentation des références bibliographiques en fin de texte, la liste récapitulative de sa bibliographie devrait être placée juste après le texte principal et non parmi les annexes.

chez ceux qui avaient fait de cette vocation leur métier : les ethnologues [...] » (p. 19), avait « systématiquement livré les noms de ses informateurs » (*ibid.*).

Tout bien considéré, le second point appelle une précision et deux questions. La précision : les ethnologues (et les sociologues) s'abstiennent de donner les noms des enquêtés non pas par manque de scrupules mais en raison des règles éthiques ou déontologiques de l'enquête de terrain<sup>9</sup>. Les questions : pourquoi Justinard ne révèle-t-il pas les noms de ses interlocuteurs français<sup>10</sup> ? Pour quelle(s) raison(s) Si Mokhtar Soussi ne figure-t-il pas sur la liste des informateurs du colonel alors que non seulement il a été côtoyé par celui-ci (Agrour : 7-8), mais encore il lui a remis ou dû lui remettre « deux cents douze proverbes » (*ibid.* : 56)<sup>11</sup> ?

Le livre de R. Agrour se prolonge par un ensemble d'écrits de Justinard (p. 77-325). Il les rassemble sous le titre : *Léopold Justinard. Quarante ans d'études berbères* et le sous-titre : *Choix de textes*. De teneur inégale, ces textes, au contenu desquels Agrour consacre une note liminaire (p. 79-80), représentent le plus clair de l'œuvre du colonel<sup>12</sup>. Ils portent principalement sur trois thématiques : les deux premières à peine effleurées, la troisième jamais abordée. Il s'agit de l'histoire sociale (ancienne et récente<sup>13</sup>) du Souss, la littérature orale chleuhe (contes, légendes, poésie, proverbes, etc.) et le contexte migratoire des Ichelhin du bassin parisien.

Le mérite de ce livre est certain, malgré quelques imperfections tels que l'absence d'un système de translittération et le non-classement des textes choisis suivant les thématiques susdites. Il réside non seulement dans la réédition de ces textes de plus en plus introuvables de nos jours, mais aussi dans la méthode d'investigation de son auteur. Agrour ne s'est pas contenté des données écrites pour ressusciter Justinard et en retracer l'itinéraire au Maroc ; un itinéraire qui se distingue, entre autres, par une abondante production intellectuelle focalisée sur la langue et la culture amazighes. Il a fait appel à la tradition orale, ce gisement intarissable d'informations qui demeure méconnu (ou inconnu) de bon nombre d'historiens marocains. Cinq personnes ont été sollicitées et interrogées : deux femmes (Lalla Fadma, Tlata Lakhsas ; Lalla Aïcha, Nanterre) et trois hommes (Afqir Abd, Tlata Lakhsas ; Afqir Hassan, Id Boufous, Lakhsas ; Pierre Justinard<sup>14</sup>, Paris). Ils lui ont fourni de précieux renseignements qu'il a su utiliser de manière particulièrement féconde au plan scientifique.

<sup>9</sup> Voir les ouvrages de méthodologie de terrain en ethnologie et en sociologie.

<sup>10</sup> C'est par exemple le cas du Père Blanc que Justinard qualifie de « vénérable religieux ». Il le présente ainsi : « Le Père F. » (*cf.* le passage cité par Rachid Agrour : 34, note 3). Cette présentation est typiquement ethnologique et sociologique (!?).

<sup>11</sup> M. Soussi parle de trois cents proverbes environ. Voici son propre témoignage : "حرصت على جمع الأمثال الإلغية من قديم في كراسية استوفت زهاء ثلاثمائة؛ ثم أخذها مني الكولونيل المستشبح (جوستنار) ففرنسها ونشرها في بعض المجلات الفرنسية؛ رجعت كرة أخرى ونحن في معتقل: (أغبالو نكرديس) فأمليتها على الوزير الكبير أخي سي محمد الفاسي، فجمع منها عني ألفاً وخمسين، مابين منثور ومنظوم؛ وقد فسر لها بحكاياتها بالعربية الفصحى فضمها إلى المجموعة الكبرى التي جمعها في الأمثال المغربية" (المعسول، الجزء الأول، ص. 59).

<sup>12</sup> Agrour signale qu'une vingtaine d'articles de Justinard, publiés dans la revue *Aguedal*, (Rabat) entre 1936 et 1944, sont aujourd'hui quasi introuvables (p. 74, note 1).

<sup>13</sup> Le terme d'*histoire récente* renvoie à la « période comprise entre la fin du XIXe et les premières années du XXe siècle » (p. 80).

<sup>14</sup> Fils du colonel Justinard, Pierre était Contrôleur civil au Maroc de 1947 à 1953.

Le recours de Rachid Agrour à la technique de l'entretien nous rappelle l'approche suivie par Marcel Lesne dans ses recherches menées pendant les années cinquante. Ce dernier a pu mettre en lumière une partie non négligeable des faits saillants de l'histoire récente des tribus Zemmour en s'appuyant sur les renseignements oraux de première et de seconde mains<sup>15</sup>. Les chercheurs marocains en matière d'histoire, qui tiennent le document (الوثيقة) pour unique source d'informations fiable, et tout particulièrement les spécialistes de l'histoire contemporaine et actuelle, devraient se pencher sur les richesses de la tradition orale.

Hammou BELGHAZI  
CEAS-IRCAM

---

<sup>15</sup> Voir son étude : *Les Zemmour, essai d'histoire tribale*, présentée, en 1960, comme thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres (Paris) et publiée, en 1966-1967, dans la *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence.



# Résumés de thèses



Wanaim Mbark, (2008), *Goumiers, Spahis et Tirailleurs marocains de l'Armée française. Engagement, parcours et oubli (1908-2006)*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 480 pages.

**Mots clés :** Goumiers marocains – Spahis marocains – Tirailleurs marocains – Armée coloniale – Pensionnés marocains de l'armée française – FAR – Maroc – colonisation – décolonisation – anciens combattants marocains.

Ce travail aborde l'histoire occultée de l'armée « indigène » levée par les autorités du Protectorat dans le Maroc colonial. L'expérience de construction du premier corps marocain fut tentée, pour la première fois, dans la région des Chaouïa. Cette expérience qui a donné naissance, dans le courant du dernier trimestre de 1908, à six goums mixtes marocains distincts. Toutefois, la construction des formations militaires « indigènes » n'allait prendre une grande ampleur au Maroc qu'au lendemain de la conclusion du traité du Protectorat en 1912. A partir de cette année-là, d'autres unités furent constituées puis mises à l'avant-garde de toutes les colonnes engagées sur le front marocain pendant la période dite de « pacification » (1912-1934). De plus, leur important engagement dans les combats sur le sol européen, pendant la Première et la Seconde Guerres mondiales, au service de la France, a été, à chaque fois, déterminant. Deux conflits à l'issue desquels la réputation guerrière des Groupements de Tabors, des Régiments de Tirailleurs et de Spahis marocains s'est définitivement affirmée en tant que corps de choc au sein des forces alliées. Le dernier théâtre d'opérations où ces troupes ont été utilisées fut l'Indochine (1947-1955), voire pour certaines l'Algérie voisine (1956-1960).

Cette contribution militaire des corps marocains a, par ailleurs, amené la question de leur statut juridique au sein de l'armée française.

Lorsque le Maroc fut restauré, en 1956, dans son indépendance, les Groupements de Tabors furent dissous pour permettre à leurs effectifs de former l'ossature des Forces Armées Royales (mai 1956). Perspective de construction qui s'est amplifiée, en 1957, avec l'intégration à l'Armée Royale des officiers marocains issus des rangs des Régiments de Tirailleurs et de Spahis marocains.

En dépit de cette indépendance, les anciens combattants marocains ont continué à percevoir une pension de l'Etat français au titre de leur parcours militaire. Pour des raisons purement économiques, les pensions militaires, versées à tous les anciens combattants originaires des pays, anciennement, administrés ou sous tutelle française, sont « cristallisées » en 1959. Dorénavant ces pensions (au total trois) ne connaîtront plus aucune augmentation pour suivre les fluctuations inflationnistes contrairement à celles versées à leurs frères d'armes français.

Sujet hautement sensible qui a fait, à plusieurs reprises, l'objet de promesses de résolution de la part de différents gouvernements français.

Agrou Rachid, (2009), *Le mouvement hibiste et les tribus berbères de l'Anti-Atlas. Une histoire de la périphérie (sud-ouest marocain) face au pouvoir central (1910-1934)*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 372 pages.

**Mots clés :** Moulay Hmed Hiba, Anti-Atlas, Berbères, Kerdous, hibiste, tachelhit, chelha, hassanya, Ichelhin, Chleuh, Beydan, El Madani Akhsassi, Aït Ba Amran, Sidi Ifni, Tarfaya, Cap Juby.

Cette étude vise à comprendre les événements qui ont permis à Moulay Hmed Hiba, fils d'un marabout beydan, Ma el Aïnin, de se faire proclamer sultan en 1912 ; une première fois à Tiznit, la seconde à Marrakech, et d'avoir ainsi donné naissance à un mouvement qui pendant plus de vingt ans (1912-1934) symbolisera pour ces populations amazighes la résistance à l'avancée inéluctable des troupes coloniales françaises. Ce mouvement *hibiste*, qui embrasa donc un temps tout le Sud marocain, du Haouz de Marrakech aux rives asséchées de la Saguia el Hamra, se réduisit au fil des revers militaires et politiques comme une peau de chagrin pour, très vite, se limiter aux montagnes refuges des tribus amazighes de l'Anti-Atlas.

Avec l'irruption de Moulay Hmed Hiba au sein des tribus, les petits chefs locaux trouvent une nouvelle légitimité de leur pouvoir fragile avec l'obtention de *dahir* octroyé généreusement par le nouveau sultan. Quand Moulay Hmed Hiba se réfugie à Kerdous (Ida Oubaaqil), ces caïds hibistes jouent leur rôle administratif avec plus ou moins de réussite ! Ils détournent systématiquement à leur profit les prélèvements canoniques pour n'en faire parvenir qu'une infime partie au légitime receveur. Il faut souligner ici le rôle central du caïd de Lakhsas (el Madani Akhsassi) dans le soutien à Moulay Hmed Hiba, ainsi qu'à son successeur Merebbi Rebbo, et dans l'organisation des tribus de l'Anti-Atlas face au « Makhzen des Français ».

Cette étude du mouvement hibiste se divise en trois grandes parties. Dans la première, grande partie, nous avons essayé, tout d'abord, d'appréhender la société du Sous où le mouvement hibiste est apparu et d'où il a pris l'essor qui l'a conduit jusqu'à Marrakech et aux portes des riches plaines du Gharb. Ensuite, nous nous sommes attardé sur l'organisation et l'évolution politiques des tribus, ses rapports avec le pouvoir central, le makhzen, la montée des chefferies et la place particulière de Tiznit. Enfin, nous avons tenté de comprendre les dessous du soulèvement populaire du Sous en le comparant aux autres soulèvements et appels au *jihad* qui fleurirent partout dans l'Empire fortuné, au lendemain de la signature du traité de Fès.

Dans la seconde, nous avons retracé, dans un premier temps, les différents aléas qu'a rencontrés l'apprenti sultan dans la mission qu'il s'est attribué. Ensuite, nous avons exposé les conséquences de son retour au Sous, sa déchéance matérielle et ses rapports avec les Montagnards (*Iboudraren*) de l'Anti-Atlas occidentale chez qui il s'établit. Nous sommes revenu enfin sur l'autorité de l'*aguellid* de Kerdous qui apparaît très vite comme un épouvantail sans véritable pouvoir.

Dans la troisième et dernière grande partie, nous avons essayé, en premier lieu, de comprendre la vie des deux côtés de la frontière, entre les territoires des tribus hibistes et ceux du néo-makhzen, en étudiant les rapports entre ces deux mondes.

Ensuite, nous nous sommes tourné vers l'étude de l'évolution du pays hibiste qui se réduit comme une peau de chagrin et où l'autorité de Merebbih Rebbo, successeur de son frère, est mise à mal par son assujettissement aux tribus et aux hommes qui lui ont donné asile, en particulier le caïd de Lakhsas qui tout en le soutenant matériellement, le tient fermement sous sa férule. Pour finir, nous nous sommes intéressé au jeu de l'Espagne et de l'Allemagne dans cette région et aux liens que tisseront ces deux puissances européennes avec Kerdous ainsi qu'aux motivations exactes de la France et les préparations de l'ultime assaut contre l'Anti-Atlas.

El Barkani Bouchra, (2010), *Le choix de la graphie tifinaghe pour enseigner-apprendre l'amazighe au Maroc : conditions, représentations et pratiques*, Thèse de doctorat NR, 3 volumes (vol. 1 : 293 p., vol. 2 : 271 p., vol. 3 : 500 p.), Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

**Mots-clés :** amazighe, graphie tifinaghe, didactique, sociodidactique, langues minorées, pratiques écrites, pratiques de classe, pratiques sociales, représentations.

Ce travail s'articule autour de deux axes. Le premier consiste en une exploration contextuelle et conceptuelle des conditions dans lesquelles la langue amazighe (particulièrement l'écriture tifinaghe) est enseignée au Maroc (Section I) et un cadre théorique consacré à la définition des concepts de la didactique et de la sociolinguistique susceptibles d'éclairer notre réflexion (Section II). L'accent a été essentiellement mis sur les notions de plurilinguisme et de diglossie. Et ce, pour mieux connaître la problématique d'autres langues : le corse, le chinois, le turc, etc. Cette exploration plurielle a permis, entre autres, de mettre en relief les variations situationnelles dans lesquelles s'inscrit le développement des langues minorées, d'en voir ainsi les ressemblances et les différences. On sait qu'au Maroc et en Algérie, pays voisins, la question de la graphie de la langue amazighe se développe différemment, à l'école et dans la société en général. Ces différences s'expliquent par des différences situationnelles. Ce qui inscrit le présent travail dans l'approche sociodidactique, laquelle affirme que le contexte d'émergence d'une didactique et cette même didactique sont indissociables. Le second axe est une enquête sur le tifinaghe pour identifier la place de cette graphie dans la vie sociale et dans les pratiques de classe (Sections III et IV). Enquête qui s'est déroulée sur deux plans distincts mais complémentaires : d'un côté, le plan social qui envisage la vie de l'amazighe et sa visibilité, particulièrement par son écriture, dans la société civile et dans la vie quotidienne ; de l'autre, le plan scolaire qui envisage la façon dont cette langue et sa graphie, en particulier, sont enseignées.

L'analyse des données montre que les conditions du choix de tifinaghe ont été conflictuelles et font encore preuve d'un non compromis entre les différents acteurs sociaux – y compris les acteurs scolaires – et que, malgré ce contexte d'accord/désaccord vis-à-vis de ce choix, les différentes représentations qu'offrent les paysages médiatique et urbain (télévision, presse, écrits urbains...) font preuve d'une coexistence des différentes pratiques scripturales présentes sur le terrain avant l'officialisation de tifinaghe-IRCAM. Les acteurs scolaires interrogés

(enseignants, inspecteurs, universitaires) évoquent cette graphie en la mettant en parallèle avec la graphie latine. Pour les enseignants et les inspecteurs, la graphie latine facilite la diffusion de la langue amazighe mais le tifinaghe conserve à la langue son aspect identitaire. Pour les universitaires, le latin coexiste avec le tifinaghe mais ce dernier prime, vu sa charge identitaire. De cette recherche et, surtout, de l'analyse des pratiques de classe, résulte l'idée suivante : ce n'est pas la graphie tifinaghe qui pose problème à l'école mais plutôt la langue qu'on enseigne avec cette graphie. Ce qui est mis en question à l'heure actuelle et qui nous oriente vers d'autres problématiques, c'est le processus de la « standardisation ».

Textes - iäëiãñ





## Afus war iÄuÄan

iÇÇay vife wagÅa a afus mi bbin iÄuÄan  
ur da tkmmzt idis nnc adda ur llin igudar  
unna ilan iÄuÄan nns ur as vin i umyawaz  
ur da itkkr zikk ad iddu g ugris awin azal  
iga tamÇuËt kuci idda d al tama nns yanni t  
ur da itffv tissi yufa g wansa tizgzawin  
iÇÇay vife wagÅa a afus mi bbin iÄuÄan  
adday d irs wutci ur tufit ca nna ak yakkan  
unna ilan iÄuÄan nns ur ac rin aynn iÇil  
innurz a tgt am ugrrab ar tkkatt nnaqus  
adday t inv fad ivr d ad as t ssiwäm aman  
ad isu, invl, issird, tadawt nns ur tn usin  
iÇÇay vife wagÅa a afus mi bbin iÄuÄan  
yurf imndi nnun issiv uzgu tanila nnun  
a algun grat asn tad i ufus i æn yusin  
ina s bËËm d aman vr idis g drusn waman  
adda igmmem wacal mvin ifsan arun araw  
mk yiwä unbdu lla ittvudu uËaoa g inurar  
iÇÇay vife wagÅa a afus mi bbin iÄuÄan  
unna ilan iÄuÄan nns ur as vin i bËËu nnun  
inna awn ignna : a acal ad ! rix imndi nnun  
mvar tuznt aman ira dix tinna ur yuzzil  
xas yufa ayyur nnta d itran iffv s ucuä  
ur gin ca lpsab ur inni da tn issikl wacal  
iÇÇay vife wagÅa a afus mi bbin iÄuÄan  
unna ilan iÄuÄan nns ig as wul am loafit  
waxxa ssvusn ca ffir n ca ivd rwisn tirrorac  
ur yusi anzgum ukcciä ittwabbayn ku ass  
tasa nns ur tvus iffv waggu ur ssivn turin  
ku yuk da ittini ËËob ay iga uyad iffv ÄaËas

iÇÇay vifc wagÅa a afus mi bbin iÄuÄĬan  
 ku ca d ma ikkusan ur igi uya ca ur nannay  
 unna ilan iÄuÄĬan nns illa s yiÇi g isufar  
 xas ad yarm ca da iÄĚu g wansa yali oari  
 xas ad yakm jaj iskla day taru d ifilan  
 izi yumÇ uÇĬia sar iffiv ar t Çäin igumas  
 iÇÇay vifc wagÅa a afus mi bbin iÄuÄĬan  
 tllit jaj imudar illuz uoban aflla nnun  
 innurz ulvm ad as d yawi ukĬiuf abadir  
 adda ur as d yiwi iddu d a t yali s uoafus  
 a advar g mi tkkr tuga tbÄlawn tukki  
 ca yiwv ign jaj udjjig id ca ca ur t itcin  
 iÇÇay vifc wagÅa a afus mi bbin iÄuÄĬan  
 ur da tkmmzt idis nnc adda ur llin igudar

ImuÄĬafa srpan

# IIK:O

XЖЖ.ОУ Ү.ОС ТТ:ΘΞУ  
 ††††У ΣΧΉ ΕΙ: ††††УУУ  
 ††:††У Γ..  
 ИΞУ .С †† .ЖΛУ†  
 ΘИУ  
 С.С. Σ†††ИΞΘ .†  
 Ɔ:И .ΘXX".Θ  
 .Λ .С †† ΣΙΞУ  
 ʌ:С. . Ү.ОС ʌ .ΠΕУ ††X.СΞУ  
 XΣ †ЖСС.О †ΞƆ:E.EΣИ ƆΘΘΞУ  
 ИС ʌ С:ΛО:Θ  
 .С Ɔ. ʌ .†† ††И.У.И  
 ΘΛИКУ ... ††††ΞУ  
 .XСΞ ††.ʌИУ  
 ҮԷԷИУ ΣƆ.ʌʌИ X ИС:И† ΣИС  
 ††XЖЖ.ОУ XС ЖΣ ††.ΘΞУ  
 ††XЖЖ.ОУ XС П.Θ.  
 :О ††ΞИУ СΣИ ʌ .С Ү. ΣΙΞУ  
 СΣИ ʌ .С Ү. ΣΙΞУ...?  
 СС ИУ ...?!  
 .†ʌ:ʌ С.QQ. ΣΘИ Σ ††  
 СС ИУ  
 ΘИИКУ СС Θ П.П.И .  
 СС :Ж.И† Ү.ОС ††И.  
 СС С. .† †ИИΣʌ ИС С. .† ИИΞУ  
 XЖЖ.ОУ Ү.ОС ††:ΘΞУ... ИИИУ  
 X.QΘУ .Ɔʌ ΣΧΉ ΕΙ:  
 ƆΘΞУ ИΖИС ΕΙ:  
 ΘʌΞУ ††.ОΞУ...  
 СС ʌ :ʌС И .ОΞИ

Λ †ΞΘΞ† ΓΞΖΞ ††ΧΙΉΞΥ  
 ΟΖΖ:Υ Χ.Γ ††ΘΖΘΞΥ  
 ΓΓ ΓΞ† †ΗΙΞΛ?  
 Γ. Λ †ΞΛ†? Γ. Λ .ΓΗΗΞΥ?  
 ††Π.ΗΞΥ ΓΓ ΠΛΛΓ  
 ††ΘΧΙΉΞΛ :Η.ΠΙ  
 ††.ΟΞΛ †ΞΘ.†Ξ† Ξ :ΙΙ.  
 †ΖΖ.Ο Λ .Θ ΘΛΛ.  
 . .ΙΙ. ΘΛΛ.  
 Ζ. .ΖΩΞ Ξ†:  
 :Ο ΞΗΗΞ ΖΧ Υ.ΟΚ Ξ †ΚΘΞΥ  
 ΚΘΞΥ † ΖΧ ΞΛ:Ο.Ο | .ΟΞΉ ΓΞ Χ ΧΓΞΥ  
 ΙΚ:Ο . †.†ΘΞΟ† | :Γ.ΖΞΥ  
 ††ΧΘΥ ΓΓ  
 ΖΞΘ.Η Ξ †ΓΧΘ. Ξ†:  
 ΓΓ †:††Ο:Λ ΙΞΓ ΉΘΘΞΥ

Γ:Λ.ΓΓΛ Θ:ΗΕ.Ι.

## pĒäiä

“smd a ill tandra  
 ma s k issiwd uzmmz ? ”  
 kud ma g nn illa pĒäiä  
 ar k id ittvawal !  
 sfuglan !!  
 Tafugla n pĒäiä  
 Gr waman d umlal  
 g imun waylal  
 D wargan d uslm !  
 Amussu n tumrt  
 Intl av amiïa d waïian  
 Tamvra n tkrkas  
 Urunt av tillas  
 Miäëuã n tidt  
 Gar aäu nns nÆäa as!

Qqnv alln ad wargv  
 Tiwwurga ugint av  
 Nttnti vassad frknt  
 Is rad ur gnt tillawt  
 Zun d adfl sggann  
 Mqqar Ijuïian mlluln!!

Taddagt tga ivd  
 Ijddign asusn  
 Aggu gan tamdlut  
 Is rad sul xlfnt...!!  
 Managu rad dav tihln  
 Waman akal ?  
 Arun av ajddig  
 d imndi ...  
 Nsrut ?!



## Erratum

Michael Peyron qui a contribué au numéro double 4-5 d' *ⵓⴱⵉⴷⵉⴰⵏ-Asinag* par un article intitulé « The Changing Scene of Amazigh Poetry » (p. 79-91) a sollicité la revue pour le rectificatif que voici :

*Contrary to what was stated in note 9 of my article "The changing scene of Amazigh poetry", reports concerning Meghni's death in the spring of 2009 were subsequently (and fortunately) proved to have been erroneous. We wish Meghni continuing good health.*

M. Peyron





## Guide de rédaction de la revue ⵓⵝⵉⵏⵓⵏⵓⵎⵓⵏ Asinag

### *Conditions générales*

- Tout article proposé doit être original, accompagné d'une déclaration de l'auteur certifiant qu'il s'agit d'un texte inédit et non proposé à une autre publication.
- Le compte rendu de lecture doit avoir pour objet la lecture critique d'une publication récente (ouvrage, revue ou autres) en la situant dans l'ensemble des publications portant sur le thème concerné.
- Tout article publié dans la revue devient sa propriété. L'auteur s'engage à ne pas le publier ailleurs sans l'autorisation préalable du Directeur de la revue.
- Les textes non retenus ne sont pas retournés à leurs auteurs. Ceux-ci n'en seront pas avisés.

### *Présentation de l'article*

- Une page de couverture doit fournir le titre de l'article, le nom, le prénom, l'institution, l'adresse, le numéro de téléphone, le numéro de fax et l'adresse électronique de l'auteur. Seuls le titre de l'article, le nom et le prénom de l'auteur et le nom de son institution doivent figurer en tête de la première page du corps de l'article.
- Les articles doivent être envoyés par courrier électronique sous forme de fichier attaché en format Word ou RTF (Rich Text Format) à l'adresse suivante : « *asinag@ircam.ma* ».
- L'article ne doit pas dépasser 15 pages (Bibliographie et moyens d'illustration compris).
- Le texte sera rédigé en police **Times**, taille 12, interligne **1**, sur des pages de format (17\*24). Le texte en tifinaghe doit être saisi en police **Tifinaghe-ircam Unicode**, taille 12, téléchargeable sur le site Web de l'IRCAM « <http://www.ircam.ma/lipolicesu.asp> ». Pour la transcription de l'amazighe en caractères latins, utiliser une police Unicode (**Gentium**, par exemple).
- Le titre doit être d'environ 10 mots et peut être suivi d'un sous-titre explicatif. Il sera rédigé en gras, de police Times et de taille 14.
- Le résumé ne doit pas dépasser 10 lignes.

### *Moyens d'illustration*

- Les tableaux sont appelés dans le texte et numérotés par ordre d'appel (chiffres romains). La légende figurera en haut des tableaux.
- Les figures et les images sont appelées dans le texte et numérotées par l'ordre d'appel en chiffres arabes. La légende sera donnée en dessous des figures.

### Références bibliographiques et webographiques

- Les références bibliographiques ne sont pas citées en entier dans le corps du texte, ni dans les notes. Sont seulement indiqués, dans le corps du texte et entre parenthèses, le nom de/des auteurs suivi de la date de publication du texte auquel on se réfère et, le cas échéant, le(s) numéro(s) de la/des page(s) citée(s). Si les auteurs sont plus de deux, indiquer le nom du premier auteur, suivi de « et al. ».

**Ex. :** (Geertz, 2003) ; (Pommereau et Xavier, 1996) ; (Bertrand et al., 1986) ; (Bouzidi, 2002 : 20).

Dans le cas de plusieurs publications d'un auteur parues la même année, les distinguer à l'aide de lettres de l'alphabet en suivant l'ordre alphabétique (1997a, 1997b, etc.).

**Ex. :** (Khair-Eddine, 2006a) ; (Khair-Eddine, 2006b).

Lorsque plusieurs éditions d'une même référence sont utilisées, on signalera la première édition entre crochets à la fin de la référence dans la liste bibliographique.

- Les références bibliographiques complètes, classées par ordre alphabétique des auteurs, sont fournies à la fin de l'article (sans saut de page).

✓ Les titres des ouvrages sont présentés en italique.

Les références aux **ouvrages** comportent dans l'ordre : le nom de l'auteur et l'initiale de son prénom, l'année de parution, suivie, s'il s'agit de l'éditeur, de la mention (éd.), le titre, le lieu d'édition, le nom de l'éditeur. Toutes ces indications seront séparées par des virgules.

**Ex. :** Cadi, K. (1987), *Système verbal rifain, forme et sens*, Paris, SELAF.

✓ Les titres d'articles de revue, de chapitres d'ouvrages, etc. se placent entre guillemets.

Les références aux **articles de revue** comportent (dans l'ordre) : le nom et l'initiale du prénom de l'auteur, l'année d'édition, le titre de l'article entre guillemets, le titre de la revue en italique, le volume, le numéro et la pagination. Toutes ces indications seront séparées par des virgules.

**Ex. :** Peyrières, C. (2005), « La recette de notre caractère », *Science & Vie Junior*, n° 195, p. 48-51.

✓ Les références aux **articles de presse** comportent seulement le titre entre guillemets, le nom du journal en italique, lieu d'édition, la date et le numéro de page.

**Ex. :** « Les premiers pas du supermarché virtuel », *l'Economiste*, Casablanca, 26 octobre 2007, p. 17.

✓ Les références aux **chapitres d'ouvrages collectifs** indiquent le nom et le prénom de l'auteur, le titre du chapitre, la référence à l'ouvrage entre crochets : [...].

✓ Les références aux **actes de colloque** ou **de séminaire** doivent comporter le nom et la date du colloque ou du séminaire.

*Ex.*: Boukous, A. (1989), « Les études de dialectologie berbère au Maroc », in *Langue et société au Maghreb. Bilan et perspectives*, Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Rabat en octobre et décembre 1986, p. 119-134.

✓ Les références **aux thèses** : elles sont similaires aux références aux ouvrages, on ajoute l'indication qu'il s'agit d'une thèse, en précisant le régime (Doctorat d'Etat, Doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle...) et l'université.

*Ex.* : Hebbaz, B. (1979), *L'aspect en berbère tachelhiyt (Maroc)*, Thèse de Doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle, Université René Descartes, Paris V.

- Les références **webographiques** : il est nécessaire de mentionner l'URL (Uniform Resource Locator) et la date de la dernière consultation de la page web.

*Ex.* : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Langue\\_construite](http://fr.wikipedia.org/wiki/Langue_construite), octobre 2007.

### *Notes, citations et abréviations*

- Dans le cas où des notes sont fournies, celles-ci sont en bas de page et non en fin d'article. Il faut adopter une numérotation suivie.
- Citations : les citations de moins de cinq lignes sont présentées entre guillemets « ... » dans le corps du texte. Pour les citations à l'intérieur des citations, utiliser des guillemets droits « ... "..." ... ». Les citations de plus de quatre lignes sont présentées sans guillemets, après une tabulation et avec un interligne simple.
- Toute modification d'une citation (omission, remplacement de mots ou de lettres, etc.) est signalée par des crochets [...].

*Sous-titres* : le texte peut être subdivisé par l'utilisation de sous-titres en caractères gras.

*Italique* : éviter de souligner les mots, utiliser plutôt des caractères en italique.

- Si l'auteur emploie des abréviations pour se référer à certains titres qui reviennent souvent dans l'article, il devra les expliciter dès leur premier usage.

*Ex.* : Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM).





# REVUE *ⵝⵉⵎⴰⵣⵉ* Asinag

## Bulletin d'abonnement

**Périodicité** : 2 numéros par an

Bulletin à retourner à :

**Institut Royal de la Culture Amazighe**

Avenue Allal El fassi, Madinat al Irfane, Hay Riad. B.P. 2055 Rabat

Tél : (00212) 537 27 84 00 – Fax : (00212) 537 68 05 30 [abonnement@ircam.ma](mailto:abonnement@ircam.ma)

Titre	*Maroc Prix /an	*Etranger Prix /an	Quantité	Total
□□□□□□- <i>Asinag</i>	100 Dh	30 €		

\*Les frais d'expédition sont inclus dans ces tarifs (Maroc et étranger)

Nom, prénom : .....

Etablissement : .....

Adresse : .....

Pays : .....

Code postal : ..... Ville : .....

Tél. : ..... Fax : .....

**Je désire souscrire un abonnement à la Revue *ⵝⵉⵎⴰⵣⵉ* Asinag de :**

- 1 an  
 2 ans

**Mode de paiement :**

Chèque bancaire à l'ordre de .....

Virement bancaire

Préciser les noms et adresse de l'abonné ainsi que le n° de facture.

Banque.....N° de compte : .....

Virement Postal

Préciser les noms et adresse de l'abonné ainsi que le n° de facture.

Mandat administratif à l'ordre de .....

(Merci de joindre la photocopie du mandat)

Date :

Signature



## مجلة أسيناك-٥٤١٥٠٠

### قسمة الاشتراك

تصدر هذه المجلة بمعدل عددين في السنة

ترسل قسمة الاشتراك بالبريد العادي الى العنوان التالي :

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

شارع علال الفاسي، مدينة العرفان، حي الرياض ص.ب. 2055 الرباط

الفاكس: 00 84 27 537 (00212) الهاتف : 00 30 05 68 537 (00212)

البريد الإلكتروني : [abonnement@ircam.ma](mailto:abonnement@ircam.ma)

المجموع	الكمية	*باقي الدول الثلث / سنة	*المغرب الثلث / سنة	العنوان
		30 €	100 Dh	أسيناك - □□□□□□

\* بما فيه مصاريف الإرسال (المغرب وباقي الدول)

الاسم و النسب: .....

المؤسسة : .....

العنوان : .....

البلد : .....

المدينة: .....: الرمز البريدي.....

الهاتف : .....: الفاكس.....

أريد الاشتراك في مجلة أسيناك-٥٤١٥٠٠ لمدة:  سنة  
 سنتين

#### طريقة الأداء:

شيك بنكي لفائدة .....

التحويل البنكي

يجب تحديد اسم وعنوان المشترك ورقم الفاتورة.  
المؤسسة البنكية.....رقم الحساب.....

التحويل البريدي

يجب تحديد اسم وعنوان المشترك ورقم الفاتورة.

أمر رسمي لفائدة.....

(مع إلحاق نسخة من الأمر الرسمي)

التوقيع :

التاريخ :