

2016

Précisions à propos de la poésie orale du RIF

Abdelmottaleb ZIZAOU

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc,
zizaoui1979@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Recommended Citation

ZIZAOU, Abdelmottaleb (2016) "Précisions à propos de la poésie orale du RIF," *Dirassat*. Vol. 19 : No. 19 , Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol19/iss19/6>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Précisions à propos de la poésie orale du RIF

Cover Page Footnote

1 Jean Cohen, structure du langage poétique, Paris: Flammarion, 1966. p13

PRÉCISIONS À PROPOS DE LA POÉSIE ORALE DU RIF

Abdelmottaleb ZIZAOUI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Université Ibn Zohr - Agadir

D Rebbi dayi yewcin awar-inu isegged,
Mux ya iniy tajemmaht tenniden iri tewjed.
*C'est Dieu qui m'a légué la parole poétique,
Avant de ne proférer un mot, l'autre est déjà prêt.*
Mahjouba Adehri, (1914-1998)

Dans cette étude, il sera question d'une réflexion autour de la poésie orale rifaine, précisément autour des différents éléments définitoires du poème ancien. Notre analyse va porter sur *ralla buya*, patrimoine typiquement local. Nous nous baserons sur les définitions de Jean Cohen et de Roman Jakobson pour évoquer le concept de la poéticité,¹ quant à celui de l'oralité, il sera présenté par le recours aux thèses de Paul Zumthor. Nous allons voir les formes poétiques, aspect épineux, si diverses sur le plan de la dénomination.

I.- QU'EST-CE QUE LE POÈME RIFAIN ?

Avant d'entamer ce sujet, nous allons voir quelques idées générales autour de la poétique. Selon Jean Cohen :

« La poétique a traditionnellement considéré le langage poétique sous deux aspects opposés. Relativement à la prose – (prose = langage naturel ou non marqué) – il apparaît tantôt

¹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966.

« Nous considérons le langage poétique comme un fait de style pris dans son sens général. Le fait initial sur lequel sera fondée cette analyse, c'est que le poète ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormal, et cette anormalité lui confère un style. La poéticité est alors la science du style poétique. » (p. 13)

comme un sur-code, tantôt comme un sous-code.»²

La poésie est vue comme une codification particulière des mots propres à une culture, déterminant amplement la réception. En général, qu'est ce que la poésie ? « Si nous voulons définir cette notion, nous devons lui opposer ce qui n'est pas poésie. Mais dire ce que la poésie n'est pas, ce n'est pas aujourd'hui si facile. »³ De nombreux lecteurs de l'anthologie « orale » pensent que les distiques chantés ou récités ne relèvent pas de la poésie. Ils sont de la prose, ou bien des productions sans intérêt littéraire, où l'imagination et la recherche esthétique n'ont pas de place.

Tout d'abord, la poésie rifaine peut-elle représenter la culture du Nord du Maroc ? Il s'agit fondamentalement de poèmes écrits par des auteurs rifains, et dans le cas de la poésie orale, il s'agit de distiques et de poèmes produits par des poètes anonymes (collectifs). Parfois, l'on pense même à une origine divine des vers :

D Rebbi dayi iwcin awar-inu icennee,
 Ittraḥ deg wurawen am watay s nneenee.
*C'est Dieu qui m'a légué cette parole si fameuse,
 Que les cœurs dégustent comme le thé à la menthe.*

En plus de posséder la parole, le poète se voit un « élu » de Dieu bien qu'il se plaît à utiliser un imaginaire qui recherche le plaisir.

La dimension formelle de ces distiques est d'une nature et d'une portée tout à fait particulière, que seule la réception rifaine, et dans ce cas précis les aïeux et les adultes (non scolarisés), peuvent déguster et découvrir dans la langue d'origine. Le lexique, les images, les constructions métaphoriques, les symboles et les autres éléments sont positivement reçus par ce genre de lecteurs.

² Jean Cohén, « La comparaison poétique : essai de systématique. », *Langage*, n°12, 1968 p. 43.

³ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris : Seuil, coll. « poétique », 1973, p. 113.

Le poète (anonyme ou collectif) ne fait que reproduire les formes et les idées reçues de la tradition. Nous avons parfois des vers difficiles à déconstruire par les jeunes :

Ralla tasrit-nney, mermi d urar-nnem?

Tiwecca am rexxu tiyreč deg uđar-nnem.

Notre chère mariée, c'est pour quand ta noce ?

Demain comme aujourd'hui le voilé² dans ton pied.

Ici, les mots et les expressions chargés de culture rendent difficile la lecture d'un distique. En plus du rituel du mariage propre à la région, un récepteur étranger ne pourra pas déchiffrer les significations de cette poésie sans savoir toute la charge culturelle qu'elle englobe. En outre, nous avons la subjectivité du poète qui rend encore plus difficile les vers chargés par la culture. Autrement dit, dans cette production poétique orale, la voix qui tisse les distiques et les poèmes est non seulement propre aux temps anciens, mais aussi identique car elle émane d'un imaginaire ethnique bien défini.

Il y a également la pluralité des sujets traités par ces vers, où le style se fait conséquemment variable dans cette tradition orale : « Le poète d'une société orale apprend ses chants *oralement*, les compose *oralement* et les transmet *oralement*. »³ Pour devenir poète, il faut apprendre par cœur toute la tradition orale, ensuite laisser ces vers s'immiscer à la sensibilité et à l'imaginaire du poète, enfin produire des vers qui tiennent du personnel et du collectif. Le poème rifain serait alors le patrimoine derrière lequel se

² Voile, rideau qui cache la mariée durant les sept jours de la cérémonie de mariage ; fête du voile. Mohamed Serhoual, *Dictionnaire tarifit-français*, Thèse pour l'obtention de doctorat ès lettres option : linguistique, T. 1, Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan, Année universitaire, 2001-2002, p. 391.

³ A. B. Lord, (1960), *The singer of Tales*, Cambridge, Mass, p. 5/ cité dans Jack Goody, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, trad par Jean Bazin & Alban Bensa, Minuit, 1979, p. 72.

tiennent la sensibilité et l'imaginaire collectifs. S'agissant de vers qui témoignent d'un mode de vie, ils sont la mémoire du groupe ethnique⁴.

Les poètes témoignent de tout ce qui se passe au niveau de la tribu. La poésie orale est alors une historisation de l'être collectif, bien qu'il y ait des imprécisions sur le plan de la transmission d'une génération à une autre, d'une tribu à une autre et d'une performance à une autre.⁵

Cette poésie est transmise à travers les générations où création individuelle fond dans le collectif. Par ailleurs, on retrouve dans cette poésie toute une peinture de la vie rifaine. Elle traduit le vécu du groupe et les différents moments de la vie sociale. Voix du groupe qui la produit, cette poésie est un reflet de la société dont elle est issue. L'oralité fait non seulement multiplier le poème sur le plan esthétique, mais surtout crée chez le récepteur une certaine hésitation au niveau de l'analyse. A quel moment, dans quelles circonstances, dans quelles régions et par qui ces distiques ont été créés ?

Enfin, cette poésie orale sert à transmettre un mode d'appréhension du monde, exprimé au moyen d'un système d'exhibitions constantes qui construit les valeurs symboliques et idéologiques du groupe. Il sert de référence à la pensée, et aux lecteurs de s'en inspirer, notamment sur le plan éthique.

1.- À PROPOS DE LA POÉTIQUE RIFAINÉ

Nous pensons que l'ensemble des textes poétiques oraux ont des points communs autant sur le plan formel que sur le plan thématique. A partir de là, il est possible d'apporter des éclairages sur la poésie orale rifaine.

⁴ Dominique Casajus, *Gens de parole, langage, poésie et politique en pays touareg*, Paris : La découverte, 2000,

« Les paroles ordinaires sont d'un temps et d'un lieu, elles passent et s'oublient. Les mots des poètes s'inscrivent dans la mémoire et sont pieusement transmis, d'un lieu à l'autre et d'une génération à l'autre. » (p. 65)

⁵ Paul Zumthor, « Le discours de la poésie orale », *Poétique*, 1983, n° 52.

« C'est la performance qui, d'une communication orale, fait un objet « littéraire », lui conférant l'identité sociale en vertu de quoi on le perçoit et le déclare tel. Dans la succession des quatre phases constituant l'existence d'une œuvre orale (sa composition, sa transmission, sa réception, sa conservation) » (p. 388)

Tout d'abord, nous esquisserons ce qui a trait à la terminologie poétique dans d'autres régions du Maroc et de l'Algérie. Les outils de l'analyse poétique diffèrent d'une région à une autre, mais le chant et la poésie sont inséparables : « Le nom générique de la poésie reste très flou. Selon les régions, on dispose de vocables multiples d'autant plus que la poésie est indissociable de la musique, du chant et de la danse. »⁶

En ce qui concerne la terminologie utilisée par les chercheurs en vue de parler de la poétique rifaine, elle est d'une grande hétérogénéité due à deux raisons :

*Absence d'une tradition critique institutionnalisée qui traite de la poétique rifaine ;

*Insuffisance d'études universitaires poussées à propos de la poétique rifaine.

Néanmoins, nous avons plusieurs termes qui définissent la poésie à partir du thème et de la forme : llàa, tazrart, tamawayt, tamewwact, tameddaît, tamedyazt, tamelkazt, tamelyazt, tayeffart, tazÿayt, taàyult, taneccadt, takezzumt, urar,izlan, arasal, lemsaq, asalaw, tasukant, ledkar, leíwal et ahellil⁷.

Si, dans le tachelhit, nous avons avec plus de fréquence le terme *amarg*, le tamazight « connaît deux termes ; tameddyazt, désigne la poésie mais aussi un genre de poèmes alors que *awal amazigh* désignerait la poésie en général. »⁸ En Kabylie, le terme le plus fréquent est *asefru*, qui désigne un type poétique distinctif et la poésie en général :

« L'asefru est un poème à forme fixe, qui, ainsi que Mouloud Feraoun l'a justement noté, rappelle le sonnet. Il est formé de trois strophes (taseddart) semblables de trois vers

⁶ Abdellah Bounfour, *Introduction à la littérature berbère : 1. La poésie*, Paris-Louvain : Peeters, 1999, p. 11.

⁷ El Hossain Moujahid, *Amarg*, Mémorial du Maroc, T. 2, 1989, p. 667-673.

⁸ Abdellah Bounfour, *op. cit.*, p. 17.

(tafirt) chacune. Le 1^{er} et le 3^e vers de chaque tercet ont sept syllabes, le second en a cinq.

L'asefrou est bâti sur deux rimes (amsada):
une pour le dernier vers de chaque strophe,
et une pour tous les autres. »⁹

En ce qui concerne la terminologie poétique, Bounfour arrive que : « ... certains termes désignent à la fois la poésie en général et un genre poétique spécifique (*asefru* en kabyle, *tamdyazt* en tamazight et *amarg* en chleuh). »¹⁰ Nous constatons que l'auteur ne parle pas de la terminologie rifaine en la matière où le terme générique de la poésie est *izri*.

2.- UNE POÉSIE FONDAMENTALEMENT FÉMININE

Au Rif, ce sont surtout les femmes qui sont à l'origine de la création poétique en tant que sujet tout comme elles le sont en tant qu'objet de la poésie. La féminité organise les vers et les strophes dans la recherche du beau. Le point de vue est souvent redoublé d'une sensibilité forte. La voix féminine décrira ainsi l'*izri* qui émerge de l'« inconscient » :

Çhar yari zeg yezran wdan-ayi deg wanu !
Xmi xaf-sen ya beddey, a ten-jebdey s ufiru.
Combien de mes chants sont tombés dans le puits !
Quand j'en aurai besoin, par le fil je vais les puiser.

La femme est alors la mémoire poétique, c'est elle la fidèle gardienne de cet héritage collectif plus que les hommes.

A.- LES AUTEURS SONT DES FEMMES

Ce sont souvent les femmes qui produisent ces chants, étant donné que la femme ne peut pas s'exprimer dans le monde de l'homme, elle crée son

⁹ Mouloud Mammeri, *Les isefra, poèmes de si Mohand-ou-Mhand*, Paris : François Maspero, 2^{ème} éd, 1972, p.79.

¹⁰ Abdellah Bounfour, *op. cit.*, p. 18.

propre espace d'expression, et sa propre manière de dire en vers ses pensées et sentiments au milieu de la fête de noce « *urar* » ou ailleurs :

« Exclues du discours public qui est le monopole des hommes, vouées, en quelque sorte par fonction à la fois biologique et culturelle, à l'accomplissement des exigences profondes que le discours masculin fait mine et profession d'ignorer, les femmes ont investi ce mode d'expression, elles en ont fait leur domaine, où elles ont, ou se donnent, licence d'enfin user d'une liberté que le déroulement quotidien d'une pratique codifiée le plus souvent leur interdit. »¹¹

En plus, vu leur souci d'organiser les festivités et les travaux quotidiens, les femmes font de la poésie à des moments de détente et de liberté au niveau de l'expression de la sensibilité « interdite ».

Comme leurs journées sont remplies par de multiples activités domestiques, répétitives et souvent pénibles, elles trouvent dans la poésie un moment de défoulement. Leurs différentes occupations sont, en fait, des moments chantés et célébrés, et il revient à chaque poétesse sa manière de marquer l'action et de l'investir de significations. *Izran* accompagnant les travaux de la femme sont nombreux.

Les fêtes de mariage sont l'occasion idéale pour la composition poétique. Les études distinguent entre la poésie féminine et la masculine :

« Le nom d'*izran* est donné à des morceaux de compositions diverses qui sont chantés ordinairement en public aux fêtes de nuit données à l'occasion des mariages. On

¹¹ Tassadit Yacine, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris : Edition de la maison des sciences de l'homme, 1988, p. 41-42.

distingue ceux qui sont chantés par les hommes et ceux qui sont chantés par les femmes ou les jeunes filles. Tous, d'ailleurs peuvent être répétés en dehors de ces manifestations publiques. »¹²

L'importance de cette production féminine est indéniable pour comprendre les différents côtés de la vie sociale du groupe produisant cet art de bien dire. Cette création poétique reste intimement liée aux circonstances qui président à la naissance du poème - lui conférant sens et signification.¹³

Pendant ces cérémonies joyeuses, surtout les fêtes de noces, il y a le duel poétique entre les femmes, ce duel peut même causer des rivalités entre les filles de deux lignages:

« An old woman of one lineage takes a mouthful of salt and olive oil which she then spits out the into the fire i the courtyard where the tambourines are warmed up. This act makes the women of the other lineage quarrel amongst themselves and leaves the festivities. »¹⁴

Ainsi, la production poétique devient signe de pouvoir chez les Rifaines, et cela se fait par la bouche. C'est pendant les différentes

¹² Samuel Biarnay, « Notes sur les chants populaires du Rif », Les archives berbères, (1915-1916), Fasc I, 2^{ème} édition, Rabat : Al Kalam, 198, p. 30.

¹³ Nous pouvons nous référer à propos de ce sujet :

Albert Ouedraogo, « La chanson traditionnelle ou lorsque la circonstance est source de poésie », in *Acte du colloque international sur l'oralité africaine*, Alger : Centre national d'études historiques, 1984, p. 361.

¹⁴ David Hart, *The Aith Waryaghar of the Moroccan Rif*, Arizona: Viking Fund Publications In Anthropology, 1976, p. 154

cérémonies joviales qui représentent l'occasion idéale du duel poétique entre les filles issues du même village ou des villages et tribus avoisinantes.¹⁵

B.- RALLA BUYA

Dans ces occasions festives, ces compositions poétiques portent souvent le nom *izran n buya*, et ce pour les distinguer des autres distiques qui ne respectent pas la mesure musicale:

Aya ralla yaral // // // aya ralla buya

Pour la signification de *buya*, les dictionnaires du Rif n'y font aucune allusion. Mais ce mot est attesté aussi à Ouargla, il signifie « amie, compagne, demoiselle d'honneur dans une noce. »¹⁶, alors *ralla buya* signifie : « chère compagne ». Les thèmes de *ralla buya* sont récurrents dans la vie rifaine : ils forment une sorte de commentaire sur les histoires, les espoirs, les aspirations, les frustrations et les triomphes de la vie. C'est un miroir qui reflète le vécu de la communauté:

«*Ay-aralla-buya* is a highly symbolic if equally highly fragmented, theme running through most of Rifian life, and in its way it is a commentary on Rifian history, hopes, and aspirations. In their emphasis on both the frustrations and the triumphs of day-to-day life and love, the *izran* couplets, if systematically collected year by year (for

¹⁵ Par exemple une fille chante:

Araḥ ssiwḍ-as ssram i m tfaṇza n tyaḍt

Ina-s : Nnaḍur d rallam mux d tmuydat.

Va porter le salut pour celle aux pattes de chèvre,

Dis lui : « Regarde ta maîtresse comme elle est svelte. »

L'autre fille lui riposte:

I ma cem d ameqraj tizin-am ddexxan,

Rallam d abarrad n nnḥas ḍewwaren-as lkisan.

Toi, tu es une bouilloire sur la fumée

Ta maîtresse est une théière de cuivre, les verres l'ont enjolivée.

Cf. Abdelmottaleb Zizaoui & Alyamani Qessouh, « Acciâr al amazighi bi rrif: moqaraba tarikhiya », *Tawḥa*, n° 111, 2006

¹⁶ Jean Delheure, *Dictionnaire ouargli-français*, Paris, Selaf, 1987, p. 37.

they change constantly, and new ones are rapidly invented), would provide the raw anecdotal material for such a commentary.»¹⁷

Ce n'est pas un simple trait culturel, mais une tradition sociale avec un trait institutionnel. La tribu qui ne chante pas *ralla buya* n'est pas considérée comme rifaine :

« Ay-aralla-buya is much more than a mere culture trait, it is an institution: and i can safely be said that any tribe in wich it not chanted or sung is not Rifian. In the west, the Bni Bufrah and the Aith Yittuft, for example, both have it, but the Targuist and the Sinhaja Srirt ribs do not. In the east the Iqar'ayen and the Ixibdanen have it, and the transhumants of the Ibdarsen and the Aith Bu Yihyi habe a modified version of it, but the Arabs of Ulad Stut do not. And to the south it is not chanted in either of the Jbalan tribes of the Branis and the Marnisa.
»¹⁸

Ralla buya représente une sorte de communication entre les danseuses et les spectateurs, entre les filles et les jeunes auxquels les chants sont adressés. Dans plusieurs cas, il y a un compromis antérieur entre les filles sur le choix des vers qu'elles vont présenter, et d'autres vont naître au fur et à mesure que la fête avance. Cela montre la capacité de la création spontanée chez elles. Et si le sujet du vers poétique est l'amour -comme c'est le cas pour la plupart des vers- la chanteuse s'adresse à un jeune parmi les présents, ce dernier réagit en dévoilant sa joie par un feu d'artifice ou par un coup de feu tiré de son fusil. Ces conditions contribuent à enthousiasmer les spectateurs et les participantes aussi, et laissant la fille intégrée plus dans

¹⁷ David Hart, *op. cit.*, p. 169

¹⁸ *Ibidem*

la danse et le chant, mais en restant toujours dans le cadre des limites imposées par les coutumes de *ralla buya*.¹⁹

Ce qui caractérise toute la séquence du chant et de la danse, c'est l'alternation. Le refrain de *ralla buya* alterne avec les vers d'*izran* qui l'accompagnent, mais aussi avec la danse:

« The whole sequence is characterized by alternation : as the *ay-aralla-buya* refrain alternates with the *izran* couplets, so does the whole *ay-aralla-buya* phase alternate with the *shdih* ; and if there are *imdhyažen* present, as there usually are, their singing, playing, and dancing alternatives with that of the girls. There may even be different groups of girls alternating, for at a marriage ceremony, for instance, the bride's unmarried sisters and other young female relatives dance and sing, and then those of the groom. The audience quickly judges which group is the best, as each competes with the other. And the whole sequence is repeated all night long.»²⁰

Ainsi, cette coutume, propre aux tribus rifaines et à la tradition millénaire, est très productrice. Elle constitue toute une institution et un symbole de chants, la femme qui ne sait pas réciter des vers de *ralla buya* est mal vue par les autres comme le mentionnent quelques *izran* de la région.

¹⁹ « *Ay-arallabuya* represents a perfect and intimate communication between the dancers and the spectators, between the unmarried girls and the young men. At whom the couplets are very often directed. Certain couplets have been agreed upon by the girls only minutes before: and when a couplets deals with love (as in fact the majority of them do), and the girl singing it directs it at a particular young man in the audience, the latter gleefully replies by tossing a lighted fire cracker into the air (during the Ripublik he would have fired off his rifle). Under such circumstances the whole group, participants and spectators alike, become more excited, and the girl herself more abandoned in the dance, although always within the rigid limits imposed by convention. » (p. 170)

²⁰ *Idem.*, p. 171

II.- LES FORMES POÉTIQUES

Les formes poétiques de la poésie orale rifaine sont difficiles à définir puisqu'il n'y a pas d'institution pour préserver cette tradition. Notre étude des 2382 vers de la collecte²¹ nous amène à dire qu'il y a plusieurs formes poétiques qui se diffèrent selon leur contenu et leur forme. La longueur des textes oraux est intéressante : nous trouvons dans la plupart des cas des distiques, comme le montre notre corpus. Nous avons également des tercets, des quatrains, et parfois des textes de plusieurs vers. Les poèmes longs sont de quantité inférieure en comparaison avec les distiques, cela est dû qu'innombrables textes sont tombé dans l'oubli.

D'après notre enquête nous avons pu distinguer quatre formes poétiques au Rif : *izri*, *tanna*, *taqessist* et *jemmaḍ-jemmaḍ*.

1.- *Izri*

C'est le nom le plus utilisé pour désigner la poésie au Rif, c'est *izri* au singulier, *izran* au pluriel. Il s'agit de poèmes courts, chantés en général. Cette dénomination n'est pas utilisée seulement au Rif, mais il est présent dans d'autres régions amazighophones sous le nom d'*izli*²². Selon l'étymologie du mot, les avis divergent, mais ce terme est lié principalement à la poésie et au chant: « A l'origine la racine *z/l* a probablement servi à

²¹ Abdelmottaleb Zizaoui, *La poésie rifaine de l'oral à l'écrit : continuité et rupture*, Thèse de doctorat ès lettres, université Mohamed Premier, Oujda, année universitaire 2011/2012, T-II corpus. 334 pages.

²² Paulette Galand-Pernet, *Littérature berbère des voix des lettres*, Paris : PUF, coll. « Islamiques », 1998

« On en reste encore au stade de l'incertitude quand on veut proposer une étymologie pour les différents termes dont le radical présente une séquence *zl* et qui ont un rapport avec la poésie. Pour cette recherche qui reste à poursuivre, on ne peut que renvoyer au seul point de départ fiable, le travail de K. G. Prasse. Quel est le rapport entre *ēhēk* « attarder, divertir, entretenir, retenir », *ahāl* « réunion galante » de jeunes gens « libres » des deux sexes, où se récitent des poèmes (Hoggar), et *āzlu* « distraire, divertir », verbe auquel le lexique de Ghubāyd et Prasse rattache *exzāle* « chant, chant de danse » (Niger ; Aïr, Iwellemmeden), ce dernier terme étant une variante du *izli* des parlers du Nord et n'étant pas attesté au Hoggar ? » (p. 52)

désigner le chant. Cette acception n'est guère demeurée qu'en nefousi où zli veut dire chanter et en mozabite izli (pl. izlan) signifie poème. »²³

Cette forme poétique est alors panamazighe. Elle est propre à sauvegarder la mémoire de tout un peuple :

« Aujourd'hui, l'étendue de l'aire de diffusion, la comparaison des sens attestés et des usages (...) peut être aussi la forme du pluriel permettent de penser qu'on a à faire à un type ancien ; et c'est probablement un des éléments les plus importants de la poésie berbère. »²⁴

D'une manière générale, l'*izri* au Rif est une composition poétique souvent de deux vers enfermant une rime interne ou en fin d'hémistiche et disposant d'un sens complet. L'*izri* qui est souvent un distique de deux heptasyllabes de quatre hémistiches signifie par extension toute la poésie, chanté souvent par les femmes.

2.- Taqessist

Quant au terme *taqessist*²⁵, il relève d'une imprécision conceptuelle. Nous pensons que c'est un emprunt arabe, de *qasida* « poème ». Ce terme est proche de *taqsit* en kabyle²⁶. Il y a ceux qui pensent que cette

²³ Tassadit Yacine-Titouh, *op. cit.*, p. 15

Calassanti-Motylnski, Adolphe de, *Le dialecte berbère de R'édamès*, Paris : Ernest Leroux, 1904
« Dans le parler de Ghadames et Nefousa de Lybie on trouve le terme azali/izli qui signifie chant, le verbe ezli, izli pour chanter. » (p. 140)

« *ədyəz*, cf. *ədiyiz*, n. v. *adiəz*, Sokna ; diz à Ghadamès signifie « danser », et *əzli* « chanter » comme à Nefousa. »

Emile Laoust, Siwa, Paris : Ernest Leroux, 1931, p. 211

²⁴ Paulette Galand-Pernet, *op. cit.*, p. 52

²⁵ Le pluriel est *tigessisin*: récit (en prose ou versifié); histoire. Mohamed Serhoual, *op. cit.*, p. 435

²⁶ Abdelhak Lahlou, « Réflexion sur le neuvain de Si Mohand U Mhand », *Awal*, n° 40-41, Paris, 2009-2010

« La poésie kabyle privilégie deux formes poétiques : la forme longue du genre *taqsit*, et la forme courte, principalement le sizain à l'exemple de l'*izli* ou du *dikr*. La première, qui peut aller jusqu'à cent vers (...) Réservée habituellement aux récits légendaires, épiques et

dénomination n'est apparu qu'aux années soixante-dix du siècle dernier avec le mouvement associatif²⁷ lorsque les jeunes poètes essayent d'ouvrir de nouveaux horizons pour la poésie rifaine, ils choisissent ce terme pour signifier un poème plus long qu'*izri*.

Mais lors de ma discussion menée avec des personnes âgées de mon village et avec d'autres chercheurs²⁸, j'ai constaté que cette dénomination existe dans quelques régions et peut avoir le sens de poème. Mais des fois même si le poème est long elle porte le nom d'*izran*, cela dépend des tribus et même des villages de la même tribu.

Actuellement, ce terme est employé par les poètes pour signifier la production poétique écrite. Ainsi, *tagessist* se veut une réflexion sur les thèmes « modernes ». Les poètes de nos jours préfèrent utiliser ce concept pour désigner poème.

Le poète Karim Kannouf écrit un poème intitulé *sadu tira... tira* :

Uyac maṛṛa nessen min din sadu diha!
 Maca, ixess wi ya yessnen min din sadu tira.
 Sadu tira... tira, awal iḥeff timira
 Yettadf, yetteffey war yar-s tirira.
 Awal yezdey atlae, atlae yezdey tira.
 Atay yezdey di qae, yezdey ura d waqira.
 Sadu tira ayenni, yettmuda tiqnufra,
 War yessyed war yenni, yir yettyard isefra.²⁹

hagiographiques, le genre *taqsit* raconte la vie des saints et des prophètes : Abraham, Moïse et Joseph, ou encore sert à narrer les exploits du Prophète et de ses compagnons (essentiellement les prouesses de son gendre Ali) ; il est le fait des poètes professionnels à la mémoire exercée. » (p. 75-76).

²⁷ Selon le chercheur Hassan Tiydrin, le terme *tagessist* n'est pas attesté chez les monolingues qu'il a rencontrés lors de sa collecte de la poésie orale des tribus d'Ibeqqouyen et d'Aït Ouriaghel. La première fois qu'il entend ce terme été lors de sa participation à Nador au premier festival de la chanson populaire organisé par l'association Alintilaqa Attaqafiya en 1979.

²⁸ Les chercheurs Mohamed Serhoual et Abdessalam Khalafi m'ont confirmé que ce terme est attesté chez les gens de la tribu Aït Saïd.

²⁹ Karim Kannouf, *Sadu tira... tira*, Oujda : Al Anouar Al Magharibiya, 2009, p. 44

Dans ce texte, nous avons une réflexion sur l'écriture comme acte: le poète pense à l'écriture, il se pose la question : « Qu'est-ce qu'il y a au dessous de l'écriture ? » La réponse : « Au-dessous de l'écriture, il y a de l'écriture ». L'écriture est habitée par l'errance, cette dernière habite tout ce qu'il y a. Puis, le poème évoque la parole qui habite l'errance. L'écriture est habitée par « ayenni » qui ne veut rien dire, il s'est habillé en poésie.

Ainsi, *tagessist* se veut une réflexion sur des thèmes nouveaux, notamment dans la poésie écrite. Actuellement, les poètes préfèrent utiliser ce concept pour nommer leur production écrite et de les distinguer d'*izran* qui font partie de l'héritage poétique oral.

3.- Tanna

Il y a d'autres termes en relation avec la création poétique, mais qui sont tombés en désuétude, à savoir : *tanna*, pluriel : *tanniwin*, qui signifie poème. *Tanna* est un poème sans accompagnement musical, il peut parler d'un événement historique ou simplement d'un autre sujet lié à la société. *Tanna* est plus longue qu'*izri*, il évoque un thème précis, par exemple une histoire qui se répète de génération en génération comme le rappel d'un fait historique lointain³⁰:

Aya Muray Muḥend, yeyra uca yiyis
A yesyim rebraqi, x tɛurar igelles
Yesyim Awaryiɣer, yessen-as ad ineɣyec
Yewta fargata, yeyɣer zg-s neṣṣ
Yejja iɣumiyen, ḥaca neṭṭwen zg-s
Fargata n Uliman, iyaben ɣar neṣṣ
Izerm-itt Ubeqquy, yewta xef-s leyɣeṣ

³⁰ Selon le chercheur Hassan Tiydrin, ce terme est attesté dans le village d'Itsouliyen dans la tribu d'Ibeqqouyen.

Nous trouvons un terme qui ressemble à « tanna » dans la Kabylie.

Cf. Mehenna Mahfoufi, *Chants de femmes en Kabylie*, Alger : CNRPAH, 2006.

« En kabyle, les dits poétiques, en vers ou en prose, sont des inan. Mais en milieu kabyle, ce dernier mot s'applique de préférence à la poésie sérieuse. » (p. 134)

Mayen d-yeksi zi rebraqi, d uqartas-ines
 Min yemmuten zeg urumiy d aruyas-ines.
Ô maître Mohend, comme il est intelligent !
Il posa les canons sur les collines,
Il désigne un Ouriaghli qui sait bien cibler,
Il bombardra le vaisseau, il détruisit sa moitié
Il laissa les chrétiens en train de sauter,
Le vaisseau de l'Allemagne naufragea à midi,
Le Beqqioui l'aperçut et il plongea
Il prit tant de bombe et de balles,
Tant de chrétiens et de chefs sont morts.

Ce poème chante la bravoure des résistants rifains face au Espagnols. Le poète prodigue des louanges à Abdelkrim et décrit la grande victoire qui a eu lieu près des côtes d'Alhoceima. Ce poème cite aussi le courage des Aït Ouriaghel et d'Ibeqqouyen.

Nous n'avons pas pu collecter un grand nombre de *tanniwin* par rapport avec *izran*. En plus, cette dénomination est absente dans les ouvrages dont nous trouvons quelques corpus de la poésie au Rif. Même s'il y a des poèmes longs ils sont nommés *izran*³¹.

4.- JEMMAD-JEMMAD

Jemmad-jemmad est dérivé de *ajemmaḍ* « rive », c'est une poésie satirique *ameaqeb* spécialement entre tribus limitrophes. Deux membres de tribus rivales se mettent debout au sommet de la montagne frontalière, de deux tribus, ou bien sur les deux rives de la même rivière (qui les sépare), et les poètes commencent alors à improviser des vers l'un à l'encontre de l'autre.³²

-Arah-d a Uteemart! A c-gey d aḍekkwar.
 A k-wcey caraba, uḥmas n uneyzar.

³¹ Précisément : Samuel Biarnay, *Étude sur les dialectes berbère du Rif*, p. 325-369, Léopold Justinard, *Manuel de Berbère Marocain (Dialecte Rifain)*, p. 54-64. Amédé Renisio, *Étude sur les dialectes berbère des Beni Iznassen du Rif et de Senhaja de Sraïr*, p. 199-213, 234-235, 242-246, 248-249,

³² C'est grâce au chercheur Hassan Tiydrin que j'ai eu ces informations.

-Awi-d, ay ačeffan, ara-d ura ɛecra,
 A s-gey aḥemmar, a s-sfugey anexxar,
 A k-ttejj ayyawen, a k-dḥan zi rexwar.
*-Viens ô homme d'Aït Ammart, je te prendrai pour gendre,
 Je te donnerai la chienne, sœur de l'amoureux,
 -J'en veux, ô maudit, j'en veux même dix,
 Je vais être son portefaix, je vais l'assouvir
 Elle t'accouchera des neveux qui seront tes oncles.*

Il s'agit d'un poème propre à la tribu d'Aït Ouriaghel contre Aït Ammart. Les tribus du Rif connaissent ce sous-genre poétique comme un patrimoine de rivalité. Le critère thématique et pragmatique est primordial pour distinguer *Jemmaḍ-jemmaḍ*. Malheureusement nous n'avons pas pu trouver beaucoup de poème de ce genre.

En guise de conclusion, la poésie orale rifaine présente une histoire à part autant sur le plan thématique que sur le plan esthétique. Nous constatons que ce sujet n'est pas encore achevé et nécessite plus d'étude. La tâche n'est pas facile à cause des mutations qui ont touché la structure socioculturelle de la région, en plus du décès des personnes âgées, gardiennes de cette littérature orale. D'où la nécessité de mener d'autres recherches surtout de la collecte à travers les villages afin de pouvoir sauvegarder ce qui reste de cette poésie en voie de disparition.

Bibliographie :

- Biarnay Samuel, *Etude sur les dialectes berbères du Rif*, Paris : Ernest Leroux, 1917.
- Biarnay Samuel, « Notes sur les chants populaires du Rif », Les Archives berbères (1915-1916), Fasc I, 2^{ème} édition, Rabat, Al Kalam, 1987.
- Bounfour Abdellah, *Introduction à la littérature berbère : 1. La poésie*, Paris-Louvain : Peeters, 1999.
- Casajus Dominique, *Gens de parole, langage, poésie et politique en pays touaregs*, Paris : La découverte, 2000.
- Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966.
- Cohen Jean, « La comparaison poétique : essai de systématique. », *Langage*, 3^{ème} année, n°12, 1968.
- Cohen Jean, *Le haut langage*, Paris : Flammarion, 1979.
- Delheure Jean, *Dictionnaire Ouargli-français*, Paris : Selaf, 1987.
- Galand-Pernet Paulette, *La littérature berbère : des voix des lettres*, Paris : Puf, coll « Islamiques », 1998.
- Goody Jack, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, trad par Jean Bazin & Alban Bensa, Minuit, 1979.
- Hart David-Montgomery, *The Aith Wariaghar of the Moroccan Rif: an ethnography and History*, Arizona: Vicking Fund Publication In Anthropology, 1976.
- Jakobson Roman, *Questions de poétique*, Paris : Seuil, coll « poétique », 1973.
- Justinard Léopold, *Manuel de Berbère Marocain (Dialecte Rifain)*, Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926.
- Lacoste-Dujardin Camille, *La vaillance des femmes : les relations entre femmes et hommes berbères de la Kabylie*, Paris : La découverte, 2008.
- Mahfoufi Mehenna, *Chants de femmes en Kabylie*, Alger : CNRPAH, 2006.

Mammeri Mouloud, *Les isefra, poèmes de Si Mohand-ou-Mband*, Paris : François Maspero, 2^{ème} éd, 1972.

Michaux-Bellaire Edouard, *Le Rif*, Conférence faite au cours des Affaires indigènes, 1925.

Moujahid El Hossain, « Amarg », In *Mémorial du Maroc*, T.2, Salé, 1989.

Ouedraogo Albert, « La chanson traditionnelle ou lorsque la circonstance est source de poésie », In *actes du colloque international sur l'oralité Africaine*, Alger : Centre national d'études historiques, 1984.

Renisio Amédée, *Étude sur les dialectes berbères des Bni Iznassen du Rif et de Sanhaja de Sraïr: grammaire, textes et lexique*, Paris : Ernest Leroux, 1932.

Serhoual Mohamed, *Dictionnaire tarifit-français*, Thèse pour l'obtention de doctorat d'état es lettres, option : linguistique, T.1, Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan, Année universitaire 2011-2012.

Yacine Tassadit, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris : Edition de la maison des sciences de l'homme, 1988.

Zumthor Paul, « Le discours de la poésie orale », *Poétique*, n°52, 1983.

Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, coll « Poétique », 1983.

Zizaoui Abdelmottaleb & Qessouh Alyamani, « Acciâr al amazighi bi rrif: moqaraba tarikhiya », *Tawizâ*, n° 111, 2006.