PUDEUR ET AUDACE FÉMININES DANS L'IZLI RIFAIN

par

Mustapha El Adak

INTRODUCTION

Mieux que tout autre genre de poésie hérité de la tradition orale, *Ralla Buya*¹ tient une place de premier rang dans la création littéraire rifaine. Elle régit, pour une très large part, la production poétique populaire en ce qu'elle est un moyen de l'expression exaltée des sentiments personnels. Il s'agit donc d'une poésie lyrique dont l'expression des sentiments se manifeste à travers les différentes figures de style. Quand on évoque cet art ancestral consubstantiel au chant et à la musique, c'est immédiatement l'*izli* d'amour qui nous vient à l'esprit. Rappelons que le terme *izli* signifie en tarifit – et largement en amazigh – vers poétique ou chant. Dire *izli* d'amour, c'est parler de la femme qui est bien entendu associée à sa production et à sa diffusion. Conçu sous forme d'exhibition de sentiments intimes, l'*izli* est alors révélateur d'une expression de sensations et de passion d'amour, laquelle expression peut être décrite en termes de degrés : lorsqu'elle n'est pas implicite et raffinée, elle bascule du côté du direct et de l'obscène. Se dégage ainsi l'idée qu'à chaque contexte de production ou d'interprétation – sans ou avec accompagnement musical – correspond un niveau d'expression. Le convenant et l'inconvenant s'expriment en fonction d'une norme linguistique et socioculturelle veillant sur la signification de ce qui est chanté et présenté au public.

Sur la base d'analyse d'un corpus constitué d'*izlan* à la fois anonymes et relevant des répertoires de chanteuses² reconnues, cette étude propose de

1. Plusieurs hypothèses ont été émises pour expliquer l'origine de l'appellation *Buya* donnée à la poésie lyrique rifaine, comme celle évoquant le nom de la reine amazighe – qui serait la grand-mère de Massinissa – connue pour sa témérité, son sens pour la justice et sa lutte pour unir les tribus amazighes. Nous retenons pour notre part, celle évoquée par Zizaoui, A. (2014 : 86) qui rappelle que le terme *Buya* est attesté en ouarglais et il signifie, selon le Dictionnaire de J. Delheure (1987 : 37), « amie, compagne, demoiselle d'honneur dans une noce ». Dans ce sens, *Ralla Buya* signifie, selon lui, « chère compagne ».

2. Nos exemples sont empruntés essentiellement à Mimount n Serwan (en abrégé MS), cf. <http://www.agraw.com/amazigh-music/rif-music/et> à Milouda (en abrégé MLD.), cf. <http://www.newzik.org/Milouda-Al-Hoceima-mp3-7475.html>. Consultés le 20 juin 2016.

donner quelques pistes possibles de recherche sur un thème jusque-là peu exploré dans le champ poétique rifain et largement amazigh. L'essentiel étant de comprendre comment, dans la poésie féminine, l'expression liée à l'amour lorsqu'elle ne relève pas d'une maîtrise sereine du corps et de l'esprit, elle étale l'excès du plaisir, la lubricité et la transgression, d'où, toute une série de questions s'impose : Qu'entend-t-on au juste par « amour » lorsqu'on aborde la poésie orale féminine ? Jusqu'où peut aller la description de l'intimité érotique ou sensuelle ? Quelle est la place de l'*izli* audacieux dans le paysage poétique rifain ? Quelle stratégie rhétorique la femme emploie-t-elle pour chanter l'amour sous ses formes diverses ? Enfin, l'*izli* sensuel féminin ne voudrait-il pas être un cri sous forme de dévoilement du corps à la censure ? Ce sont là quelques-unes des questions principales auxquelles nous tenterons de répondre tout au long de cet article.

I. RALLA BUYA : DÉVOILEMENT D'UNE INTIMITÉ PROSCRITE

Comme il a été souligné plus haut, on désigne généralement par *Ralla Buya* une production poétique populaire où l'amour avec tout ce que cela implique (joie, plaisir, souffrance, nostalgie, etc.) constitue le thème dominant. Le poète, en traduisant ses sentiments et ses sensations dans l'architecture sonore de l'*izli*, s'affirme le plus souvent en tant que sujet à travers les différentes marques de sa présence dans le temps et dans l'espace. Outre cette présence subjective indiquant le rapport quasi constant à ce qui est dit, l'énonciation poétique dans l'*izli* rend également explicite la référence à l'énonciataire et vise à émouvoir le récepteur, d'où le recours aux figures de style (métaphore, comparaison, hyperbole...) et à la musicalité des mots à partir des procédés de versification (rimes, assonances, allitération, effets d'écho, etc.).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, saisissons d'abord l'ambiguïté liée à la notion de « poésie féminine ». Il est généralement connu que lorsqu'on utilise cette nomination, on se trouve placé devant l'alternative suivante : ou bien il s'agit d'établir une discrimination entre la poésie produite par les femmes et celle produite par les hommes, ce qui sous-tend les préjugés dont elle est la cible ; ou bien on inscrit la création féminine dans le cadre d'un combat contre toutes les formes d'injustices à l'égard de la femme. Cette dernière conception, on le sait, est portée par le mouvement féministe qui revendique les droits et le rôle de la femme dans la société au même titre que l'homme. Tel que nous l'abordons ici, l'*izli* féminin rifain s'inscrirait plutôt dans cette dernière perspective.

Malgré les représentations négatives et stigmatisantes du chant et du chanteur, la femme amazighe au Rif a de tout temps joué un rôle essentiel autant

dans la production que dans l'interprétation de la chanson lyrique. Mimount n Serwan, Yamina El Khammari, Malika Tafarkhant, Farida n l-Houcima, Milouda, sont autant d'illustres figures de *Ralla Buya* qui se sont distinguées par leur talent artistique. Pour elles, comme pour toutes les femmes, le chant est ainsi le meilleur moyen pour parler de l'amour sous toutes ses formes en usant de la rhétorique qui est la leur. Elles y expriment leur plaisir mais aussi leur souffrance sans souci des conventions.

Force nous est de rappeler néanmoins que l'*izli* féminin n'est pas uniquement une expression poétique à flatter les sens. En dehors de son langage à dominante sentimentale, il est aussi un espace de création où les difficultés de la vie quotidienne s'exposent sous toutes leurs facettes. C'est dire que l'*izli* est souvent pensé et énoncé dans des contextes particuliers où règne l'effusion spontanée. En conséquence, il peut faire l'objet d'une expression d'amour, d'éloge, de désespoir, d'offense, d'ironie, de résistance, de repentance, etc.

De même, n'oublions pas que *Ralla Buya* n'est pas l'apanage exclusif des femmes. Les hommes sont également des maîtres de l'*izli*. À en juger par les répertoires de plusieurs artistes ayant marqué l'histoire musicale du Rif: Moudrus, Mohammed Chaâtouf, Abdel Hamid Tamsamani, Bensalem El Jilali, Sellam Arifi, Mimoun Useid, etc.

Ce qui est dit plus haut de *Ralla Buya* en tant que production poétique ouverte prioritairement au lyrisme sentimental nous amène à préciser ce qu'est l'amour dans l'*izli* féminin qui le chante. Sans le réduire à une définition unidimensionnelle, nous l'entendons ici comme expression du corps et des sens qui émane de l'intérieur de l'être féminin et qui se révèle dans l'harmonie vibrante de l'*izli*. Une harmonie où s'entrecroisent la musique, la voix et le sens des mots tantôt aiguïté, tantôt emporté et excessif. Vu sous cet angle, l'*izli* d'amour consiste à exprimer des états d'âme et à impressionner à travers le cœur et le corps qui s'abandonnent, ce qui est bien entendu une transcendance de soi et de l'autre. Et dans cet état d'être, l'imaginaire se libère dans le plaisir et l'affliction de la poésie. La poésie qui délivre la femme de son intimité et lui permet d'exprimer son féminin profond qu'elle incarne pleinement. En s'ouvrant à sa féminité et en amplifiant le contact avec elle-même, elle ose dire ce qu'elle ressent, et donc ce qu'elle est.

Il est à propos ici de voir dans l'*izli* l'expression artistique qui assume et renforce l'identité de la femme. En voilà assez pour confirmer l'héritage rebelle de ses chants et le rejet des valeurs et des normes sociales qui s'imposent à la conscience individuelle et collective. On le sait, partout en terre d'Islam, la musique est jugée subversive et les personnes qui la pratiquent sont souvent considérées comme étant des écarts de conduite. Et le Rif n'échappe pas à la règle. En Afrique du Nord, il compte sans doute parmi les régions les plus sévères et rigoristes envers la pratique musicale. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'en tarifit, *amedyaz* « poète troubadour, musicien, chanteur » et *ccixa* « chanteuse-danseuse » soient des termes d'insulte pour désigner des personnes qui se

livrent à des actes impudiques. De même, il n'est pas étonnant que *Ralla Buya* soit synonyme d'insouciance, de débauche et de futilité comme le montrent ces expressions :

Iwc it i Ralla Buya (il s'adonne à Ralla Buya)

Qui mène une vie insouciant, qui vit dans la débauche.

Mat yennaĵy ac Ralla Buya? (Suis-je en train de te chanter Ralla Buya?)

Pour dire que je ne parle pas de futilités, que je suis sérieux.

Faudra-t-il encore rappeler le fameux *izli* critiquant le héros de la guerre du Rif Mouhand Abdelkarim El Khattabi (1882-1963) lorsqu'il a pris l'initiative d'interdire à la population de chanter *Ralla Bouya*. Aux yeux de l'Émir qui a combattu les puissances coloniales (l'Espagne et la France) et instauré sa République sous la bannière de l'Islam, ce qui pervertit les mœurs comme le chant et la musique ne saurait se répandre dans l'enceinte du sacré et en période de guerre. Bien entendu, ce sont les femmes qui ont été le plus défavorablement affectées par cette décision, et donc ont réfuté l'idée qu'elle soit appliquée en lui répondant comme par déception envers l'idéal qu'il incarnait :

(1) *A Muray Muħend ma ğ wa ğ reħkam nnec?*

Umi teġwer Ralla Buya war teġi di tmurt nnec.

Ô Moulay Mohand, est-ce cela ton règne?

Pour que *Ralla Buya* soit bannie de ton pays.

Ces quelques exemples suffisent pour montrer quel sens attribue-t-on à l'art de *Ralla Buya* et quel regard la société rifaine porte-t-elle sur les personnes qui ont choisi de faire de la musique un métier ou une passion. Lorsque cela concerne la femme, la situation est évidemment beaucoup plus complexe. En plus d'être jugée pour son intrusion dans le monde des hommes, elle est stigmatisée et maudite pour l'expression de sa sensualité jubilatoire et scandaleuse. En d'autres termes, il est difficile d'être une femme artiste dans une société rurale et traditionnelle comme le Rif. La tradition veut que les femmes chantent entre elles et que la séparation des sexes soit respectée. C'est pourquoi nombreuses sont les chanteuses rifaines des dernières décennies, comme celles que nous avons citées précédemment, qui ont été rejetées par leurs proches et condamnées à quitter les villages qui les ont vus naître. En témoigne cet *izli* de Mimount n Serwan³ :

(2) *A ya ralla yemma, mana yemma yari!*

Elik yari yemma, iri turzu xafi.

3. Dans les années 60, Mimount n Serwan s'est imposée comme l'une des grandes figures de *Ralla Bouya*.

Ô ma chère mère, quelle mère es-tu !

Si j'avais ma mère, elle serait venue me chercher.

La même chanteuse, dans une interview accordée à la radio Almanar, le 16 février 2014⁴, déplore que la société ait condamné l'art de chanter et évoque avec une grande émotion le conflit qui l'opposait à ses proches, et en particulier à sa mère, au début de sa carrière : *yemma t̄isi kiđi tamara, nc isiy t akids* « J'ai fait souffrir ma mère qui, à son tour, m'a fait souffrir ». Il va de soi que dans le milieu rural et conservateur qui est le sien, il n'y a pas de place pour la femme qui ose chanter en public. Exhiber son talent artistique, c'est être affranchi de l'éthique morale. Si étrange que cela soit, ce sont ces femmes (*chikhât*) parées de lourds attributs qui animent de leur gracieuse présence, de leurs chants et de leurs danses les fêtes de mariage ou autres auxquelles sont invités tous les villageois : hommes, femmes et enfants.

On comprend dès lors que l'*izli* d'amour est au fond une expression de ténacité. Bien avant l'émergence de l'écriture féminine engagée (El Ouariachi 1998, Bousnina 1998), la poésie traditionnelle à sujet sentimental est depuis toujours une forme d'engagement, un rejet des concepts moraux qui étouffent la langue du corps et le désir d'aimer. Ainsi est-on ramené à l'idée de la résistance poétique contre la censure. Face au dogme religieux qui tend à museler l'expression artistique, la femme rifaine n'a pu se retenir d'exprimer ses tourments sentimentaux et libidineux. De son être cloîtré et nié, l'*izli* voudrait être un cri, un dévoilement à la société répressive. Dans ce sens, la dimension libératrice de la littérature érotique est incontestable. On ne saurait mieux montrer que ne le fait Emmanuelle Arsan⁵, avec cette illustration, la visée de la littérisation de l'érotisme : « L'érotisme, ce triomphe du rêve sur la nature, est le haut refuge de l'esprit de poésie, puisqu'il nie l'impossible » ou encore Boris Vian : « Lire des livres érotiques, les faire connaître, les écrire, c'est préparer le monde de demain et frayer la voie à la vraie révolution » (*Écrits pornographiques précédés de l'Utilité d'une littérature érotique* : 35).

Disons donc que comme toute interdiction arbitraire suscite la transgression, l'*izli* féminin a pu se pérenniser comme dévoilement du corps et des sentiments à la censure. Dans son langage, une exigence de l'ordre du biologique et de l'inconscient se révèle constante et à laquelle la musique, l'éloquence des mots et l'émotion qui émane de la voix donnent satisfaction. Ainsi, l'étudier, c'est être d'abord confronté à un épineux problème de sens : le décodage. En dehors des tropes et du jeu sur les objets et les espaces culturels dont les difficultés de compréhension peuvent être surpassées, il est des cas où les deux hémistiches formant le distique ne semblent pas refléter une cohérence ou une unité sémantique. De fait, une question se pose : quel lien existe-t-il entre eux et

4. Mimount n Serwan (radioalmanar.be 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=xsGoaJRC8BY>. Consulté le 20 juin 2016.

5. Cf. <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-121721.php>. Consulté le 20 juin 2016.

quel sens se cache derrière cette incohérence aux yeux du récepteur ? En voici un exemple :

(3) *Mami leeziz inu, taḥebbuct n reeḍes*

Xmi dayk ya fekkary, itnejra ayi yiḍs.

Mon bien aimé, graine de lentille

Quand je pense à toi, le sommeil m'échappe.

Comme on peut le constater dans le premier hémistiche de ce distique, le bien-aimé est comparé à une graine de lentille (*taḥebbuct n reeḍes*). Or, vu le sens du second hémistiche, ce qui devrait fonder cette comparaison demeure immotivé, d'où les deux hypothèses suivantes pour l'explication du choix de ce comparant qui semble égarer l'esprit du récepteur. D'abord, celle du besoin rythmique, ensuite celle relevant de l'expérience personnelle et non-conventionnelle de l'émettrice. On sait bien que dans ce dernier cas, il n'est pas évident de faire ressortir la visée sémantique que les termes concernés recouvrent.

En effet, ce qui est à comprendre ici, c'est que derrière l'apparente incohérence des deux composantes de l'*izli*, se cache un langage allusif échappant parfois au décodage réel. Et ce n'est que dans ce langage fondé sur le sous-entendu qu'il est permis à l'essence féminine de s'exprimer sans contrainte et sans censure. « Que les contenus implicites (ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes) pèsent lourd dans les énoncés, et qu'ils jouent un rôle crucial dans le fonctionnement de la machine interactionnelle, c'est certain ». (Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite* : 6). Saisir l'intention du sujet qui produit ou chante l'*izli* est donc souvent une affaire d'interprétation, ce qui suppose non seulement une maîtrise parfaite de la langue et de la culture partagée, mais aussi des attitudes du sujet parlant et de l'ensemble des circonstances énonciatives. C'est en effet au niveau non verbal, hors langue, que se situe le message de l'*izli*. Le calcul sémantique ou la somme des signifiés de l'ensemble de ses constituants lexicaux composant son énonciation ne constitue pas son vrai sens.

Observons encore cet *izli* datant des années 1960 et recueilli à *Izarruen*, un village de la tribu des *Ayt Bouyafar*, situé à 30 kilomètres de Nador :

(4) *Ad raḥy cekwila nhar a d tiwecca*

Ad din ccey yayiṭa, ad din ccey ḥalawa.

J'irai à l'école aujourd'hui et demain

J'y mangerai des gâteaux, j'y mangerai des bonbons.

Outre son sens littéral correspondant à la signification des mots qui le composent, cet *izli* ne peut se comprendre que s'il est considéré du point de vue contextuel. Son énonciatrice qui est une jeune fille connue pour ses conquêtes amoureuses, répond à la critique des villageois au sujet de sa relation avec un enseignant habitant à proximité de l'école et qu'elle a l'habitude de fréquenter. Voilà qui montre clairement que ce n'est qu'après avoir déterminé

cette situation dans laquelle l'*izli* en question est émis que nous découvrons le message et l'intention de l'énonciatrice de lancer un défi directement aux villageois et aux valeurs qu'ils défendent. Aller à l'école « aujourd'hui et demain » laisse entendre sa fermeté et son mépris des conventions morales. Il en ressort une provocation osée, laquelle se poursuit dans la deuxième partie du distique à travers « les gâteaux et les bonbons » qui évoquent subtilement de véritables moments de plaisir et de réjouissance.

Ce n'est là qu'un exemple parmi tant d'autres qui illustre la non-coïncidence entre l'*izli* comme forme signifiante déroutante et l'*izli* comme message saisi en fonction de la relation entre l'émetteur, le récepteur et l'objet. Mais contrairement à ce type d'opacité poétique, l'*izli* d'amour en tarifit n'est pas toujours un langage dont on ne peut entièrement saisir le sens. Il peut s'agir d'un cas où la transparence est totale, comme il peut s'agir d'un cas où il ne perd sa référence que par jeu des métaphores et des comparaisons subtiles. Ce qu'il est à propos de comprendre à partir d'une analyse sémantique de son contenu qui s'offre à l'écoute subtilement ou avec spontanéité et naturel, c'est qu'il y a lieu de distinguer trois niveaux de construction de sens : l'*izli* discret, l'*izli* prêt au soupçon et l'*izli* obscène. Les deux premiers types d'*izlan* sont chantés en public et interprétés par des chanteuses célèbres comme celles auxquelles nous avons fait allusion précédemment, tandis que le troisième représente la production anonyme circulant clandestinement dans des milieux féminins très restreints. Récemment, un enregistrement audio d'une jeune fille chantant des *izlan* référant explicitement aux organes sexuels a été largement diffusé sur whatsapp. Elle est accompagnée de ses amies qui s'éclatent de rire à la fin de chaque *izli*.

II. L'IZLI DISCRET

Moins fréquent, l'*izli* discret ne fait aucune référence ni au contact des corps, ni à une de ses parties censées être une source d'excitation libidinale. De même, l'énonciatrice s'engage discrètement dans son discours et l'énonciataire-amant, au lieu d'être interpellé par l'usage des termes qui le signifient comme *mami*, *llif*, *reemar*, etc., il est désigné par un pronom indéfini ou de façon métaphorique :

(5) *Ay itran ujenna sennej i tadda(r)t trun !*

Ruḥ siwḍ as ssram i wn ḍayi yettun (MS).

Étoiles du ciel pleurant au-dessus de la maison !

Porte mon salut à celui qui m'a oubliée.

(6) *Ay aḍbir acemrar ḍg yeḗran n waman*

Ruḥ siwḍ as ssram i nnwa(r) n benneeman (MS).

Ô pigeon blanc vivant au bord des rivières

Porte mon salut aux fleurs du coquelicot.

(7) *Kksey reyben i wur war jjiy bu mezri*

Rmewt mara tus dd war dayi tecqi (MLD).

J'ai soulagé mon cœur et assouvi toutes mes envies

Que la mort vienne ! Elle ne me surprendra plus.

On voit bien que le pronom personnel indépendant (*nc*) qui réfère à la source de l'énoncé ne figure dans aucun distique. C'est plutôt sous d'autres formes qu'il se manifeste : complément du verbe en (5) : *dayi yettun* et en (7) : *dayi tecqi*, désinence verbale en (7) : *kksey, jjiy*. En (6), bien qu'il soit totalement absent, rien n'empêche de considérer qu'il puisse y être présent implicitement. Lorsqu'on s'adresse à quelqu'un (*ruh* : va), c'est bien qu'un « je » s'approprie le discours. Il s'agit ici d'un usage parcimonieux des marques de subjectivité renvoyant à la première personne.

Tel est aussi le cas des marques qui devraient référer au bien-aimé. Comme on peut le constater en (5), c'est l'emploi du pronom à valeur indéfinie « *wn* : celui » qui lui réfère. Ce détour pronominal dissimulant sa mention explicite laisse entendre qu'il s'agit d'un renvoi à une personne indéterminée. Par là, s'affirme la possibilité pour l'énonciatrice de prendre de la distance vis-à-vis de ce qu'elle énonce. Encore une fois, c'est l'idée de garder de la mesure dans l'expression de ses sentiments qui est recherchée. En réalité, *wn* réfère au partenaire amoureux même si *izli* ne le dit pas de façon explicite.

Observons encore comment se manifeste la mesure dont il est question ici en (7). *izli* parle d'assouvissement des envies comme s'il s'agissait d'une délivrance, mais sans précision. Sans doute, ce qui serait sous-entendu dans cet assouvissement, ce serait la satisfaction du désir sensuel, mais dans la lutte contre l'entrave à la liberté d'action. De là à dire que l'attitude passive devant la mort n'est autre que le résultat d'une jouissance accomplie dans la douleur.

À la différence du jeu sur les marques pronominales et le sous-entendu, on est invité en (6) à une lecture métaphorique du bien-aimé par l'emploi d'un archétype de la beauté emprunté au règne végétal : *nnwa(r) n benneeman* (fleurs du coquelicot). Ici, en détournant la désignation de l'aimé, la métaphore sublime sa beauté et souligne son élévation au monde de la nature. C'est qu'en effet *izli* constitue un ensemble symbolique où la beauté est rendue par d'autres éléments isotopes : *adbir acemrar* (pigeon blanc) et *iyezran n waman* (rivières d'eau) ; l'un est associé à « l'amour », l'autre est entendu au sens de « source de vie ». C'est justement dans ce genre de détours que se meut la figuration. Les règnes végétal, animal et minéral s'avèrent comme des univers propices à l'expression libre de la pensée féminine.

On ne peut s'étonner de telles images dans la construction du sens de l'*izli* discret. De quelque façon qu'on l'aborde, l'évocation de l'aimé et de la souffrance en amour est souvent une rêverie poussée à l'extrême. Sur le plan esthétique, cette évocation est évidemment indissociable du registre pathétique dont le but est de susciter la compassion de l'auditoire. Interjection, métaphore, comparaison et hyperbole sont autant de figures visant une expression émouvante et retenue :

(8) *Anza(r) yeccaṭ, tayyuṭ x idemrawn*

Mri ḍayi teẓriḍ a trud ḍ imettawn (M.S).

La pluie est incessante et le brouillard couvre les pentes des collines

Si tu m'avais vue, tu aurais fondu en larmes.

(9) *Elik ḍayi teẓriḍ, a trud ḍ imettawn*

Dewrey am usiwan yetṭaw x idemrawn (M.S).

Si tu m'avais vue, tu aurais fondu en larmes

Je suis devenu comme un busard survolant les collines.

Dans les deux exemples précédents, faisons remarquer que l'énonciatrice s'affiche en endossant son discours à la première personne. L'aimé n'est pas directement cité, mais il est évoqué par la désinence verbale : *teẓriḍ*, *trud* (dont le genre n'est pas marqué). Son évocation va de pair avec celle de son état de femme transposé sur la nature. Un état lamentable associé, en (8), aux images d'angoisse et d'obscurité liées à la pluie incessante et au brouillard couvrant les collines. De même, en (9), la comparaison au « busard » est synonyme de la quête d'un idéal perdu. L'idée que la nature est envisagée comme une image de la réalité féminine ne peut passer inaperçue. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'ampleur de la souffrance amoureuse qui est mise en évidence.

Il suffit de ces exemples pour montrer comment l'*izli* d'amour peut être d'une extrême réserve dans l'expression des sentiments féminins. Cela dit, chanter l'amour ne signifie pas forcément être dans la nudité du corps et des sensations. On est ainsi conduit à considérer les jeux de langage soulignés plus haut comme l'expression d'un amour pudique. Les mots obscènes et la réalité qui leur est associé sont bannis par leur transposition sur un plan de langage décent. En conséquence, la diffusion publique de ce genre d'*izlan* ne fait pas réellement l'objet de condamnations morales.

III. L'IZLI PRÊT AU SOUPÇON

Venons-en au second type de l'*izli* qui, en usant de présuppositions ou de sous-entendus, a tendance à afficher un langage éveillant les soupçons. Certes,

les procédés de figuration utilisés rendent son contenu implicite, mais cela n'empêche pas de saisir les valeurs ou les nuances qui le structurent moyennant des connotations socialement normées. Dans ce cas, il va sans dire que les attitudes et les processus mentaux intervenant dans le rapport des locuteurs avec la langue permettent de déchiffrer sans difficultés réelles le sens visé.

Prenons cet *izli* à titre d'exemple :

(10) *Ar ġirt n yid a i ssensey muæddeb*

Min ck d yari yiwyen di remnam a reejeb ? (M.S).

Ce n'est qu'au cours de cette nuit que j'ai souffert !

Pourquoi as-tu envahi mon rêve, ô merveille ?

En passant par le rêve, l'expression sensuelle s'avère d'une grande subtilité allégorique. Il est naturel de supposer que la nuit est la temporalité du rêve sensuel et que ce rêve libère les tensions et les désirs refoulés dans le subconscient. La question adressée à l'aimé pour lui reprocher son intrusion dans le rêve n'est apparemment qu'une manière de signifier comment l'extrême jouissance que procure le moment onirique se transforme en sensation étrange et en passion désespérée. Ici, et le rêve et le sens aiguisé des mots évoquent l'accomplissement du désir charnel avec prudence sous peine de heurter la morale du public.

C'est aussi par évitement référentiel que l'envie sexuelle peut être exprimée :

(11) *Taqebbi(d)t n nneenæ teymi d sadu wartu*

Meskin llif inu yeffud yarezzu aq̄ isu (M.S).

La gerbe de menthe a poussé sous le figuier.

Mon pauvre amour a soif, il veut se désaltérer.

Outre l'allusion au figuier dont les branches tombantes forment un refuge pour les rencontres amoureuses en milieu rural, il y a lieu de souligner la métaphore de l'envie sexuelle qui s'empare du partenaire masculin : *yeffud* « avoir soif », comme le dit le deuxième hémistiche, en parlant de l'amant, représente une sensation de l'organisme correspondant au désir d'avoir un rapport sexuel. Tel est aussi le cas dans l'exemple suivant où la chevelure féminine séduit et s'apparente à l'évocation du même rapport :

(12) *Yenna ayi yarm acewwaf d azirar war yeqwi*

Leeziz min tersed̄ ini yi t̄ haqqa yi (M.S).

Il m'a dit : ta chevelure est longue et légère

Je suis à toi, dis-moi ce que tu désires chéri.

À y regarder de plus près, cet *izli* se présente sous forme de dialogue. L'accent mis sur la dimension érotique de la chevelure, fait paraître le premier

hémistiche comme une invitation à l'amour dans son versant physique et le second comme une réponse prompte et favorable à cette réponse.

Encore un autre exemple de ce qu'il est possible de lire dans la pensée féminine :

(13) *Temsar ayi kiḍc am reqrem ḍi tedwat*

Aqqa c tenḡid ayi s ṡimmi nnec tazerma(d)t

Je suis pour toi ce qu'est la plume pour l'encrier

Tu me tues par ton sourcil gauche.

Observons que l'union charnelle entre l'homme et la femme est suggérée par une comparaison osée de leurs organes génitaux à deux objets dont l'un ne va pas sans l'autre : *reqrem* « plume » / *tadwat* « encrier ». Ce rapprochement fondé sur l'analogie de forme peut être interprété comme une relation sans rupture, et par là même un désir insatiable et démesuré. Dans le même esprit de détour, notons la symbolique de l'œil gauche qui renvoie à la force du désir, « l'œil qui tue » comme il est dit dans le deuxième hémistiche. Là aussi, l'effet significatif de cette partie du corps connue pour sa richesse sémantique est indissociable de l'ensemble des images formant l'esthétique érotique de l'*izli*.

Il y a donc un détour remarquable de sens dans les *izlan* présentés ci-dessus. Néanmoins, eu égard à leur manque de mesure dans l'expression, les faits qui y sont décrits pourraient être jugés moralement indécents. L'implication directe du je, l'usage des termes désignant le bien-aimé (*llif* en [11], *leeziz* en [12]) et les allusions plus ou moins directes à la sexualité sont considérés comme les principaux indices qui suscitent leur suspicion. C'est pourquoi, leur énonciation ne peut être tolérée en toutes circonstances. Cela dépend en effet de qui écoute les *izlan* en question et en compagnie de quelles personnes ils sont reçus.

IV. L'IZLI OBSCÈNE

À la différence des deux types précédents, l'*izli* obscène fait partie du répertoire poétique connu pour son abus des plaisirs charnels. Loin d'une réelle esthétique, il est produit dans une expression explicite de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. On ne s'étonnera donc pas que la liberté excessive dans le langage l'empêche d'être diffusé par les moyens phonographiques ou radiophoniques. C'est un fait que sa transmission reste secrète et partagée essentiellement dans des milieux féminins restreints. C'est un fait encore qu'il n'est pas toujours facile d'y avoir accès. L'on est, dans ce cas, inévitablement dans la sphère de la clandestinité et de l'intempérance amoureuse. Là, où les mots sont crus et où il n'y a plus de place pour la pudeur et la figuration.

Ainsi, dans l'*izli* grossier, l'on peut parler des parties les plus érogènes du corps comme les seins :

(14) *Yesqaḍ ayi d ssram ḍi ṭnayn (n) ikembac*

Nc arriy as ssram ḍg sustimn n yebbac.

Il m'a envoyé des salutations par deux voiles de mariée

Moi, je lui ai répondu au moyen de soutiens-gorges.

Sans tabou, l'organe génital de la femme est cité dans un moment d'excitation et d'attente de l'amant pour un rapport sexuel. L'appétit du corps est donc évoqué crûment :

(15) *Ay abeccun inu ! Ay abeccun n remḥayn !*

Aqqa c mami yeggur d aḍ ac yekkes reyben.

Ô mon vagin ! Ô vagin en souffrance !

Mon bien-aimé est en route pour assouvir tes envies.

Cet autre exemple révèle plutôt une intention amusante et ludique :

(16) *Araḥ d aḍ am iniy min ḍayi yenna wemcum*

Yenna ayi aḍ am ariy x ṭirest ubeccun.

Viens, je te dirai ce qu'a dit le maudit

Il m'a dit : je t'écrirai sur la petite lèvre du vagin.

L'incontinence verbale peut en effet aller jusqu'à parler du coït anal qui est l'un des interdits islamiques de la sexualité :

(17) *Samḥ ayi, a llif inu, ḍi ṭcikli i ḍac cciiy*

Aḍ ac samḥey ura ḍ nc ḍi ṭexna i ḍac wciy.

Pardonne-moi, ô mon bien-aimé, d'avoir mangé ton chewing-gum

Je te pardonne moi aussi pour les fesses que je t'ai offertes.

Dans tous ces exemples, on comprend que ce qui distingue l'*izli* grossier, c'est qu'il est exprimé dans un langage où le corps libidinal est explicitement présent. Étant des sources d'excitation, les zones érogènes et en particulier les organes génitaux qui y figurent en font une parole grossièrement énoncée. Ne se reconnaissant ni dans l'autorité morale ni dans les codes standards de l'expression poétique stylisée, la femme libère ses sentiments refoulés et dévoile son corps dans l'intempérance charnelle. Et à travers ce dévoilement, elle cherche sans doute un espace de liberté censé être le meilleur exutoire à ses fantasmes et à ses pulsions réprimées. Cette représentation du corps et de l'érotisme ne pouvant être qu'extrême, elle est l'expression clandestine, mais aussi correctrice d'une réalité non satisfaisante. C'est pourquoi l'*izli* transcendant sur le plan charnel relève de l'interdit verbal et reste difficilement accessible.

CONCLUSION

Disons pour conclure que la représentation de l'amour dans l'*izli* féminin rifain se situe à plusieurs niveaux de sens. D'abord, l'*izli* discret où ni les mots ni les allusions ne sont jugés comme étant une transgression des règles de la bienséance. Ensuite, l'*izli* dont les manœuvres stylistiques éveillent les soupçons du récepteur, mais reste disponible sur plusieurs supports (cassette audio, CD-Rom, internet, etc.). La réalité qui y est décrite est en effet suggérée ou déviée avec plus ou moins de décence. Enfin, l'*izli* obscène où les désirs et les goûts des plaisirs sont exprimés avec intempérance. Contrairement à ce dernier cas où le sens est souvent réduit à la littéralité des mots composant l'*izli*, dans les deux premiers types, seule une analyse minutieuse pourrait révéler le sens masqué par une rhétorique fondée sur l'implicite et les subtilités sémantiques. En somme, dans un cas comme dans l'autre, l'*izli* est pour la femme ce moyen d'intensifier son rapport au monde et de faire de l'amour et de l'amant des éléments constants du langage poétique.

Mustapha EL ADAK
Université d'Oujda

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BANHAKEIA, H. et ZIZAOUI, A., 2009, « Approche formelle de l'érotisme à travers la poésie rifaine », *Chants de femmes : De la production à la réception*, Actes des publications de la Faculté des Lettres, Oujda, Librairie Cheikh Hassan.
- BASSET, H., 1920, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, J. Carbonel.
- BOUNFOUR, A., 1995, *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*, Paris-Louvain, Peeters.
- BOUSNINA, A., 1998, *Ēaḍ a xafi tarzuḍ*, Nador, Imprimerie Benazzouz.
- DELHEURE, J., 1987, *Dictionnaire ouargli-français*, Paris, Selif.
- EL ADAK, M., 2009, « Parcours de femmes : De l'*izli* sensuel à la poésie de protestation », *Chants de femmes : De la production à la réception*, Actes des publications de la Faculté des Lettres, Oujda, Librairie Cheikh Hassan.
- EL WALID, M., 1994, *Zi raḡay n tmurt yar ruera n ujenna*, Utrecht, LED.
- EL OUARIACHI, F., 1998, *Yesremḍ ayi wawar*, Rabat, Imprimerie Arrisala.
- GALAND-PERNET, P., 1998, *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PUF.
- GLASENAPP, H. von, 1966, *Croyances et rites des grandes religions*, Paris, Payot.
- GREIMAS, A.-J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- JAMOUS, R., 1981, *Honneur et Baraka. Les structures sociales traditionnelles dans le Rif*, Paris/Cambridge, MSH/Cambridge University Press.
- JUSTINARD, L.-V., 1926, *Manuel de berbère marocain (Dialecte rifain)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, Coll. Linguistique.
- MAMMERI, M., 1980, *Poèmes kabyles anciens, textes berbères et français*, Paris, Maspero.
- ROUX, A., 2002, *Poésies berbères de l'époque héroïque. Maroc Central (1908-1932)*, Aix-en-Provence, Édisud.
- VIAN, B., 1980, *Écrits pornographiques précédés de l'Utilité d'une littérature érotique*, Paris, éd. Le livre de Poche.
- YACINE-TITOUH, T., 1988, *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*, Paris, Éd. MSH.
- ZIZAOU, A., 2014, « La poésie orale au Rif : les spécificités esthétiques pour une définition du sous-genre poétique », Actes du colloque *La problématique des genres littéraires amazighes : définitions, dénominations et classifications*, Faculté des Lettres et des Langues, Université de Bouira.