



Langues, Cultures, Communication L2C
Volume 2 – N° 1

De la littérature orale :
regards croisés

**Constance et variation dans les chants
traditionnels du Rif**

Souad Moudian

Édition électronique

URL : <http://l2c.e-ump.ma/>

ISSN : 2550-6501

Édition imprimée

Date de publication : Novembre 2017

Pagination : 133- 155

ISSN : 2550-6471

Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Et du Centre Universitaire de Langues et Communication
Université Mohammed Premier
Oujda, Maroc

Constance et variation dans les chants traditionnels du Rif

Souad MOUDIAN
 Université Chouaïb Doukkali.
 FLSH, LERIC. (URAC 57)
 El Jadida-Maroc

Cette intervention est une réflexion sur les chants rifains de tradition orale. Nous ciblons essentiellement les *izran* (les chants traditionnels) ; notre but est d'enrichir les travaux, la documentation ainsi que notre connaissance de la littérature orale et de la culture amazighes d'une manière générale. Ainsi, les questions que nous nous sommes posées et auxquelles nous essayons de trouver des réponses, sont les suivantes :

- qu'est-ce qui fait la spécificité des chants traditionnels du Rif ?
- Comment les Rifaines sont-elles représentées et comment se sont-elles représentées elles-mêmes à travers leurs chants ? S'agit-il d'un portrait fidèle reflétant l'identité de la femme rifaine ? De quoi se sont-elles préoccupées dans leurs productions orales ?
- Après les changements que la société a connus, les chants véhiculent-ils cette même identité culturelle ?
- La forme des chants traditionnels a-t-elle changé ? Et qu'en est-il des thèmes traités ?

Commençons par signaler que plusieurs appellations ont été attribuées à ce genre comme littérature orale, chants traditionnels, folkloriques ou populaires. L'appellation *chants traditionnels* peut être discutée, mais cela ne pourrait se faire dans le cadre de cette communication. Nous préférons parler de chants traditionnels tout en gardant l'appellation rifaine *izran*.

Nous avons collecté un ensemble de chants, essentiellement auprès de catégories sociales rurales. Il s'agit de *pièces* assez courtes qui peuvent être exploitées pour mieux connaître la langue et la culture en dégagant quelques spécificités. L'enjeu sera d'analyser la manière avec laquelle ces chants traditionnels peuvent être

e « un reflet » d'une époque et d'un milieu donnés. Il s'agit de déterminer en quoi ce genre littéraire oral et populaire amazigh permet une approche de la culture de cette société en mettant l'accent sur la comparaison entre ces sources orales anciennes et d'autres plus récentes.

1. Repères historiques

La pratique des chants traditionnels varie en fonction du temps et de l'espace. En effet, si les *izran*, appelés également *ralla buya*, ont constitué le type de chants le plus répandu dans la région du Rif, ils ont commencé, à partir des années 1990, à céder la place à un autre type de chants : *le3rubj*, genre de nouveaux chants en arabe, accompagnés d'une danse, appelée *lhayt*, pratiquée par les jeunes filles en deux rangées. Les Rifaines ont ainsi commencé à chanter en arabe, langue qu'elles maîtrisent à peine dans certains cas.

En outre, la jeune mariée participait à ces chants : elle sortait, pour la dernière fois dans sa vie de célibataire, avec les voisines et les jeunes filles qui faisaient partie de sa famille ; c'était l'un des rituels avant de devenir femme mariée soumise à de nouvelles règles sociales. Durant cette cérémonie, la jeune mariée "vidait son cœur" à travers des chants que les femmes âgées lui ont légués et d'autres qu'elle improvisait elle-même, aidée par ses accompagnatrices.

Ce sont, en somme, les jeunes filles qui s'occupaient de l'animation de la fête, opération obligatoire pour elles et interdite aux femmes mariées. Les causes d'une telle obligation peuvent être résumées comme suit :

- le seul moyen d'animer les fêtes était les chants des jeunes filles, la plupart des tribus du Rif ne disposait pas de troupes professionnelles pour assurer cette tâche,

- la réputation négative des *imedyazn*,

- il était important d'accompagner la jeune mariée au domicile conjugal et de vanter ses qualités ainsi que celles de sa famille et de sa tribu d'une manière générale,

- enfin, chanter, danser, aller au souk hebdomadaire et puiser l'eau, étaient les seules occupations qui permettaient aux jeunes filles de « rencontrer » discrètement les hommes pour pouvoir se marier...

Les *imedyazn* se faisaient rares dans la région du Rif occidental, contrairement au Rif oriental connu par ce genre de poètes-chanteurs qui, d'ailleurs, résistent de plus en plus difficilement à la concurrence des troupes professionnelles amazighes et arabes. Signalons au passage que les *imedyazn* n'avaient pas une « bonne réputation » dans cette région à tel point que ce nom a formé et forme toujours une insulte : dire à quelqu'un *ay (t)amedyaz(t)-a*, est une façon de l'insulter et de lui dire qu'il (elle) est sans scrupule.

Concernant l'espace, nous soulignons une différence importante entre les tribus du Rif occidental. Dans toutes les tribus de cette région, les jeunes femmes avaient le droit de chanter dans des fêtes et ce, même en présence des hommes faisant partie de la famille ou issus de la même tribu, à l'exception de la tribu des *ayt ouaryagher* qui a été la première à interdire aux jeunes filles le chant et la danse devant les hommes. Par la suite, cette interdiction s'est propagée aux autres tribus et concernait aussi bien les femmes mariées que célibataires.

Dans les villes, on ne fait presque plus appel à des jeunes filles pour animer les fêtes, cette tâche étant accordée à des troupes arabophones ou à des troupes rifaines bilingues qui chantent en arabe et en rifain.

Cependant, la soirée du *henné* fait exception : c'est toujours une soirée traditionnelle, on n'y chante que des chants traditionnels et essentiellement *rHenni n Gar-y d amimun* (Le henné que j'ai est béni) chez les *Ayt Ouaryagher* et les *Ibeqqouyen*, et *rHanina d tamimunt* chez les *Ayt Amart*.

1. Présentation du corpus

Les chants soumis à l'analyse ont été collectés dans la région du Rif occidental ; trois tribus sont concernées par la collecte : *Ayt amart*, *Ayt ouaryagher* et *Ibeqqouyen*. Nous avons ciblé des informateurs dont l'âge se situe entre 18 et 80 ans. Tout en étant consciente que ces chants ne sont pas

très anciens, la différence d'âge n'étant pas très grande, nous estimons, cependant, que cet écart, aussi limité soit-il, permettra de relever quelques différences entre les deux générations vu les différents changements que la société a connus. Ainsi, nous avons réparti le corpus en deux catégories, à savoir des chants traditionnels anciens et d'autres plus modernes dans le but de relever les éventuels changements qui auront affecté ces différents chants. Notre analyse se fera en ciblant deux points importants, à notre avis, à savoir la forme et le sens.

Le corpus est constitué de 456 chants répartis de la manière suivante : 256 chants (plus ou moins) anciens, l'âge des informatrices se situant entre 60 et 80 ans et 200 chants relativement plus récents, la tranche d'âge ciblée étant entre 18 et 40 ans.

2. Forme et sens dans les chants du Rif

Commençons par les différents thèmes abordés dans les chants rifains :

a. Chants anciens

L'amour constitue le thème le plus fréquent dans les chants traditionnels. En effet, nous avons relevé 66 chants traitant de ce thème, suivi du mariage (et des jeunes mariés) avec 37 chants et la famille avec 14 chants ; les médisants viennent en dernière position. Les thèmes les plus fréquents entretiennent des relations sémantiques puisqu'ils font partie du même champ sémantique. L'amour comme inclination de caractère passionnel entre la femme et l'homme, est illustré par les chants suivants :

(1) *tazitunt wwebrid, afar ur iweTTi*

L'olivier de la route, les feuilles ne tombent pas

muk Ga geG i wur inu, mami ur t i3eddi

Comment faire pour mon cœur ? Mon amour, il ne le trahit pas.

(2) *taqmijjat n llaylun, ur d as yari reqfur*

Chemise en nylon, il ne l'a pas boutonnée

araqqux i HeqqeG, lHubb yuca-s i wur.

C'est maintenant que je sais, il est vraiment amoureux.

Le mariage, quant à lui, suppose une union officielle et solennelle. Dans leurs chants, les Rifains(e)s évoquent plusieurs obstacles et contraintes liés à ce thème. Ils (elles) peuvent parler d'une expérience personnelle qui n'a pas abouti, comme ils (elles) peuvent présenter l'amour et le mariage comme un but à atteindre ou comme un rêve dont la réalisation dépend de plusieurs facteurs. Mais ce qui a particulièrement retenu notre attention est le fait qu'une femme puisse adresser une demande en mariage à un homme ; le terme réservé à cet acte est *abarḥ*. On dit d'une femme qui a demandé un homme en mariage *tbarḥ zg-s* (lit. : elle a crié de lui (elle l'a demandé publiquement en mariage))... Dans ce cas, l'homme se trouvait dans l'obligation de l'épouser même s'il est déjà marié ; les chants ci-dessous illustrent ce cas. Dans (3), la jeune fille formule sa demande d'une manière indirecte à travers le lien de parenté qui existe entre elle et son beau-frère et en choisissant la modalité interrogative suivie d'une phrase impérative ; le lien entre les deux s'apparente à un lien logique d'hypothèse (*mara tarDid a tawid... si tu acceptes...*). Toutefois, elle impose, d'une manière directe, une somme d'argent en guise de dote. Dans (4), (5) et (6), par contre, la demande est formulée d'une manière directe, le chant présente même des solutions pour fêter le mariage, en l'occurrence, mettre en gage la terre (Cf. 4) et s'entraider pour payer la dote (Cf. 5).

(3) *Oma tarDid a tawid, a tasrift uqiyyam*
 Acceptes-tu d'épouser la belle-sœur de l'élégant ?
a tn3ac armiyya, Hesb-it deg^w xxam.
 Douze cents (600 dirhams), compte-les dans la chambre.

(4) *a tamzita tudes, r3ader Gar twwurt,*
 La mosquée est proche, l²del à côté de la porte
arhen tamurt inek, arnu ra d tayennurt
 Mets en gage ta terre ainsi que ton four traditionnel.

(5) *a mutur gi mutur, mutur senj i waman ;*
 « Une moto dans une moto », la moto est sur l'eau
arwaH a neg tameGra, ssdaq a nem3awan.
 Marions-nous, la dote, on s'entraide.

(6) *gguren qqarenn-as, aqa tawid-ayi*
 Ils disent : « tu m'as épousée »
d3iG-c Gar Rebbi, mara tedjid-ayi
 Je te plains à Dieu, si tu m'abandonnes.

Le mariage est présenté parfois comme un rêve, un but à atteindre. Il est également lié au ciel au sens propre et au sens figuré du terme puisque l'organisation de la fête du mariage dépendait de la pluie, mais aussi de *Imijar* ou *Imektaš* à savoir le destin.

(7) *a beddeG gi tewwurt, yuZa Gar-y ubeddi*
 Je suis debout près de la porte, je suis fatiguée d'être debout
ta3cirt inu temrek, ma nec 3ad aweddi.
 Mon amie s'est mariée, quant à moi, pas encore.

(8) *wwet ay anZar wwet, wi d ak innan ysi*
 Tombe, ô pluie, tombe, qui t'a dit de cesser
a temGar farina, mmuH a d yawi amekri.
 Le blé poussera, Mouh me demandera en mariage

(9) *yak a d yar unebdu men3ac inca3llah*
 Que la récolte soit bonne l'année prochaine
Huma ad gen tameGra yin izzujjen wellah
 Pour que se marient ceux qui ont juré par Allah.

Par ailleurs, on profite des chants pour adresser des conseils et des recommandations concernant les hommes qu'une femme doit refuser d'épouser. Sur ce point, les chants se rapprochent des proverbes avec lesquels ils partagent la propriété d'exprimer une vérité générale. Signalons au passage que si on a tendance à recourir aux proverbes pour appuyer un point de vue et pour donner plus de force à un raisonnement, il en va de même pour certains chants dont la structure se confond d'ailleurs avec celle du proverbe, surtout dans le cas de la relative sujet sans antécédent. Le proverbe est introduit par les formules *nnan yin yyij nnhar* (les anciens ont dit), *ur jjin imezzgura min Ga ynin ineggura* (les premiers n'ont laissé rien à dire aux derniers), etc., et les chants par des phrases comme : *nnan-t gg zran* (On l'a dit dans les chants), *qqaren-t gg zran* (On le dit dans les chants), *tenna-s ten*

zik (La femme d'autrefois l'a dit), etc. Donc, le proverbe et le chant, malgré les différences qui les séparent, permettent la sauvegarde et la transmission de la culture, ils constituent un argument qui permet de justifier un comportement ou une idée et de résumer une situation ou un état de choses.

Les hommes à éviter, selon les chants rifains, sont les suivants : *axemmas* (quintonnier), *akiyyaf* (fumeur), *ahebbuj* (campagnard au sens péjoratif), le commerçant et l'homme marié. Les chants ci-dessous déconseillent à la femme ces quatre catégories :

(10) *ur tiwiG axemmas a3effan bu tidi*

Je n'épouserai pas le quinquetier, le mauvais qui pue la sueur

itawy-ay ar ufras it3ana-y nnexas.

Il m'emmène au champ et me fait travailler.

(11) *Gar-kent a tawint akiyyaf n ssebsi*

N'épousez pas le fumeur de la pipe

aqā taddart ines ur g-s Gir amensi.

Sa maison ne contient que le dîner.

(12) *aya ralla yemma ur tiwiG asebbab*

Ô ma mère je n'épouserai pas un commerçant

a reqjar n ruqid a xa-fi t itHesab

Une boîte d'allumettes, il la comptabilisera

(13) *ur zmirG i wadjun wara i wGraf ines*

Je ne suis pas capable de jouer au tambour ni de le fabriquer

ur zmirG i tecrikt wara d awar ines.

Je ne supporte pas la première femme ni ses propos.

(14) *txatent n nnuqart tedqer uca tefsus*

La bague en argent lourde (mais) devenue légère

i mara d ci whebbuj wellah ma ay tas g^wfus.

Si c'est un campagnard, je ne l'accepterai pas.

(15) *Gar-kent a tawint akiyyaf n ddexxan*

N'épousez pas le fumeur de cigarettes

aqā taddaræ ines ur g-s Gir tiHanya wexxam.

Sa maison ne contient que les poutres du plafond

Les verbes dans les chants (10), (12) et (14) sont à la première personne du singulier. L'emploi de l'aspect inaccompli renforce le refus de l'homme issu de la campagne, de celui qui exerce le métier de quintonnier, etc. Dans (11) et

(15), il s'agit d'une mise en garde directe par l'emploi de la préposition *Gar* suivie du pronom personnel affixe de la deuxième personne du singulier. Le rejet de ces catégories est accompagné d'une justification qui exprime une représentation négative. Ainsi, l'image du fumeur de la cigarette ou de la pipe est associée au manque d'argent et aux dépenses inutiles, celle du quintenier au travail dur dans les champs. Donc, chaque chant apporte des arguments objectifs qui justifient ce refus. Quel est l'homme qui mérite d'être épousé selon les chants ?

L'homme instruit qui a fait des études semble être le profil du mari idéal selon les chants du Rif. Cet homme doit être charmant, l'emploi du terme *ssus* est très significatif à ce niveau. On préfère également les hommes adultes aux plus jeunes. En effet, le chant (16) commence par la phrase verbale *ad awiG d TTalb* (J'épouserai l'étudiant) ; il s'agit d'un étudiant qui est parti apprendre le Coran par cœur et qui, une fois rentré chez lui, exerce le métier de tailleur ou de couturier. Il en va de même pour le chant (17) où la femme souhaite épouser un homme qui a fait des études, en témoigne l'emploi du terme *ssi* :

(16) *ad awiG TTaleb n itGiman gi tiri*
 J'épouserai l'étudiant qui s'assoit à l'ombre
itxiyyaD bu recman iqqar TTef akid-i
 Il coud des vêtements et me demande de l'aider.

(17) *a nec d te3cirt inu addud d tiGanimin*
 Mon amie et moi, la taille du roseau
ma anwi ci n ssi ya Rebbi l3alamin
 Épouserons-nous un homme cultivé, ô mon Dieu ?

Les deux autres caractéristiques sont signalées dans les chants (18) et (19) qui mettent en évidence la beauté physique, l'élégance et l'âge du mari :

(18) *a yemma mecDa-yi mmud-ay ijeTTuyn*
 Ma mère coiffe-moi et fais-moi des nattes
a yra nniG at awiG ssus ibeqquyn.
 Je voulais épouser le plus élégant des lbeqqouyen.

(19) *awi abrid areqqaG iHeyyd-ay i ykarnucen*
 Emprunte un chemin doux, éloigne-toi des rochers
awi argaz d amuqran Heyyd-ay i Harmucen.
 Épouse un homme grand, éloigne-toi des enfants

En passant en revue les chants collectés, nous avons pu constater que les différents genres de la littérature orale peuvent refléter la culture et les idées répandues au sein d'une société donnée à une époque donnée. En fait, les chants (20) et (21) décrivent un phénomène sociétal important à savoir l'immigration vers les villes ; la ville de Biya (Al Hoceima) est présentée comme un lieu où la femme préfère vivre.

(20) *a Sarf-ay a yemma arnu-yay gi tedri*
 Achète-moi beaucoup de bijoux
at awiG apulis a wen n tizi-yfri.
 J'épouserai le policier de Tizi-Ifri.

(21) *a ralla yemma uc-ay Gar Biya*
 Ô ma mère, marie-moi à Biya
at SebbneG s SSabun at 3awdeG s lixiyya.
 Je laverai mes vêtements avec du savon et de l'eau de Javel.

Par ailleurs, les chants accompagnent généralement tous les rites de passage comme la naissance, la circoncision, le mariage voire la mort ; ils traitent également des fiançailles, étape importante avant le mariage. Les chants montrent que c'est la mère du jeune homme qui s'occupe du choix de la mariée en fonction de certains critères connus comme la beauté, la famille et la maîtrise de certaines tâches ménagères ou même champêtres :

(22) *aHenjir ameZyan a taseTTa n cciH*
 Jeune garçon, ô branche d'armoise !
ssekk yemma-ak a texDeb ad ak texDar lemlIH.
 Envoie ta mère te chercher une épouse, elle te choisira une belle.

Toutefois, il existe des exceptions à cette recommandation puisque cette première étape peut avoir lieu dans l'intimité comme le souligne le chant suivant :

(23) *a yuc-ay txatent d tazdat am ufiru ;*
 Il m'a offert une bague fine comme un fil
a yenna-ay n lXuTuba ur yumin wur inu.
 Il m'a dit des fiançailles, je ne l'ai pas cru.

En plus, à travers les chants, la femme pouvait exprimer une certaine rancune vis-à-vis de ses parents et leur en vouloir pour le mauvais choix du mari. Les chants permettaient à la femme d'extérioriser ses sentiments, mais aussi de blâmer publiquement ses parents. La femme ne choisissait pas son futur mari, ce sont ses parents qui le faisaient à sa place. Quand elle est obligée d'épouser un homme qu'elle n'apprécie pas, elle profite du chant pour se plaindre et montrer à ses parents qu'elle leur en veut, qu'elle ne leur pardonnerait jamais et qu'ils sont la cause de ses malheurs ; ces chants sont d'une jeune mariée lors de son mariage, elle profite de la fête pour en parler :

(24) *ur tsimiHG i yemma n d ay igin tinuGin*
 Je ne pardonnerai pas à ma mère
tamurt mmiden din Gir tinuDin.
 La terre des autres, il n'y a que des belles-femmes.

(25) *ur tsimiHG i baba wara i yemma kid-s*
 Je ne pardonnerai ni à mon père ni à ma mère
a yin n d ay inDarn a deg^w anu yGDes
 Ceux qui m'ont jetée dans un puits profond.

Elle peut même exprimer son refus vis-à-vis d'un prétendant, comme on peut le constater à partir du chant (26). Donc, le chant constitue un moyen d'expression qui permet à la femme de manifester son point de vue, en l'occurrence son opposition à la décision de son père, chose qu'elle ne peut pas faire d'une manière directe :

(26) *taziyyat n rbinu swiG-t ur y tari ci*
 Une bouteille de vin, je l'ai bue, elle n'a pas eu d'effet sur moi
raH ina-s i baba wenni ur t qbireG ci.
 Va dire à mon père, cet homme, je n'accepte pas (de l'épouser).

Le mariage est une institution complexe qui concerne un homme et une femme en plus de leurs familles. Ainsi, nous avons vu plus haut que les chants

véhiculent une certaine image qui peut être négative ou positive de l'homme/mari/prétendant, nous verrons à partir des chants (27), (28) et (29) qu'ils traitent également des qualités de la femme à épouser :

(27) *wen iwwin ta3effant a rejwad d abehder*

Celui qui a épousé une femme laide, ô bonnes gens, est une humiliation

ur teDiHi d tafunast a t yawi a t ibedder.

Elle n'est pas une vache pour la changer par une autre.

(28) *a yenna-s at awiG a m uharaz ines*

Il a dit : J'épouserai celle qui porte un ruban sur le front

ammiwen mdeHHasn iceyyu3n ar nneS.

Les sourcils attachés, les étoiles à la taille.

(29) *a yelli-s n raSer tes3 snin n reHDa*

La fille de bonne souche, neuf ans de protection

teHDaya-k i cek a mmi-s n parsuna.

On l'a protégée pour toi, ô fils de bonne souche !

Le chant (27) exprime le désarroi et la souffrance de quiconque épouse une femme laide. Quant à (28) et (29), ils mettent en exergue l'importance du jeune âge (*tes3 snin / 9 ans*), de la beauté (*ammiwen mDeHHasn / les sourcils attachés*), de l'aspect vestimentaire (*m uharaz ines / ruban sur le front*) de la protection familiale de l'éducation (*reHDa / protection*).

Le mariage est une fête qui marque le passage des jeunes mariés du célibat au statut de personne mariés. La conséquence en est l'existence de chants, dont la fréquence est moindre, dédiés à ces deux personnes le jour de leur union ; on y fait l'éloge de leurs qualités et de leurs mérites comme on peut le constater à partir des chants suivants¹ :

1. Les chants dans ce cas ressemblent à des joutes oratoires entre les filles qui accompagnent la mariée et celles qui représentent le jeune marié, chaque partie essaye de surpasser l'autre considérée comme un adversaire. Cette étape du mariage peut être comparée à une guerre où les chants deviennent des armes. Le plus éloquent, le plus créatif sera le vainqueur. Les jeunes filles peuvent aller jusqu'à préparer leurs chants d'avance. L'expression utilisée dans ce cas est *tawint-id re3mni* dont la traduction littérale en français est : elles apportent des sens, c'est-à-dire elles parlent au sens figuré utilisant des métaphores et des expressions

(30) *aya mulay nneG aya rHebb n aRemman*
 Ô notre jeune marié, ô les graines de grenade !
tewwid tasekkurt ur t yarzim arendan.
 Tu as épousé une perdrix qui ne jeûne même pas.

(31) *ralla tsarist nneG bandu tikarmin-am*
 Notre jeune mariée, le drapeau derrière toi
qa a tGeDred ci wmetta at iruba wuma-m.
 Ne fais tomber aucune larme qui attristera ton frère.

Les jeunes filles essaient de consoler la jeune mariée en lui rappelant qu'elles partagent le même sort, celui de quitter le foyer familial (Cf. 32), d'être l'objet des calomnies² (33, 34 et 35) et dans certains cas de ne pas avoir de chance (35) :

(32) *a tsarist nneG llah ya weddi*
 Ô notre jeune mariée ! Sois raisonnable
necnin d tiwedjiyyin amya i Gn iga Rebbi.
 Nous sommes des femmes, c'est notre destin.

(33) *a rebHar ameqran ameTTurf iGezran*
 Ô la grande mer ! La dernière des rivières
awy-ay Hma ad henniG zi tmenna ywtan.
 Emporte-moi pour être délivrée des calomnies des gens.

(34) *aya sarbaxiyya mecHar tessaward*
 Ô poubelle ! Combien tu parles !
maGar tennid r3ib amen ur d ay tessined
 Pourquoi tu médis de moi sans me connaître ?

(35) *ss3ed ur Gar-i ci ma ad raHeG a d id sGeG*
 Je n'ai pas de chance, vais-je l'acheter ?
ixellaDen qwan ma d ij a t nGeG
 Les détracteurs sont nombreux, est-ce un seul pour le tuer ?

codées. La tâche de chaque groupe est de déchiffrer le message et de se défendre pour sauver leur réputation et celle de leur tribu.

²- Les calomnieurs qui portent atteinte à la réputation de l'un des deux amoureux les empêchant ainsi de se marier.

À partir de ce qui précède, les chants rifains s'articulent autour de la relation d'amour entre un homme et une femme et autour des liens du mariage. Les médisants que nous avons cités plus haut sont étroitement liés aux deux thèmes (le mariage et l'amour) puisque leur rôle est de détruire cette relation. Toutefois, certains chants se rapportent à la famille. Ainsi, le membre de la famille le plus cité dans les chants traditionnels du Rif est la belle-mère (la mère de l'homme ou du mari) vu la relation négative qu'elle entretient avec sa (future) bru. Celle-ci profite des chants pour exprimer ses sentiments envers cette personne³.

(36) *araH qqen yemma-ak ar tesriGwa n DDhar*
 Va attacher ta mère au caroubier de la montagne
may-ma ykk-d re3win a g-s iHiyar.
 Par où le vent souffle, il la remuera.

(37) *yemma-s n llif inu tkarh-ay ya laTif*
 La mère de mon amour me déteste ô mon Dieu !
haya Rebbi ma ad mteG ma ad hajareG arif.
 Ô mon Dieu ! Soit je vais mourir, soit je quitterai le Rif.

Par ailleurs, les thèmes qui n'entretiennent aucune relation avec les premiers sont l'amitié, l'immigration, les villes du Maroc et la beauté. Mais on peut se demander si vraiment il n'y a aucun rapport entre ces différents thèmes. Nous pouvons déjà commencer par signaler qu'à l'instar de l'amour, l'amitié est une relation humaine qui n'est autre qu'un sentiment d'affection ou de sympathie qu'une personne témoigne envers une autre. Dans les chants, les Rifaines adressent des louanges à leurs amies.

(38) *a nic d te3cirt inu d tiqeDbin n ddeffaH*
 Moi et ma copine, nous sommes des branches de pommes
mani ur nehdir mara ur itwasemmi d rfarh.
 Là où on n'assiste pas ensemble, ce n'est pas une fête.

³ On reste toujours dans le thème des sentiments, l'amour (de l'amant) et la haine (envers la belle-mère) faisant partie du même thème.

(39) *nic d te3cirt inu d lemftaH n ssenDuq,*
 Ma copine et moi sommes la clé du coffre
ira nHaRem rmark, nHaRem ra d ssuq.
 On s'était interdit le mariage et le souk.

Quand elles parlent des villes du Maroc, c'est pour évoquer le voyage, les promenades, mais aussi l'amour de sa ville natale. Les villes les plus citées dans les chants sont essentiellement Al Hoceima et d'autres villes du nord comme Tétouan et Tanger :

(40) *inna-y qarb a tenyed ha TTaksi ha re3win*
 Il m'a dit approche et monte, voici le taxi, voici le vent
inna-y a tessarid tandint n tiTawin.
 Il m'a dit tu te promèneras dans la ville de Tétouan.

(41) *a nec mara mmuteG a rekfen inu d tasebnit*
 Moi, si je meurs, mon linceul est un Foulard
anDer inu yGza jar n sebta d arif.
 Ma tombe est creusée entre Ceuta et le Rif.

(42) *biya uca biya ralla yemma a din raHeG*
 Biya et Biya, ma chère maman, j'irai là-bas
Rebbi i d Ga yawin rmukt a din mteG.
 Que Dieu fasse que j'y meure

L'immigration est représentée de deux façons : un moyen de parler du mari ou de l'amant absents, et un moyen de parler d'une région dont on rêve. Deux pays de l'Europe sont cités dans les chants ; il s'agit de l'Allemagne et de l'Espagne, en plus de l'orient marocain ; les chants (43) et (44) illustrent ce cas de figure :

(43) *a tamGatt uliman nnawa x nnawa*
 La femme qui vit en Allemagne, nuisette sur nuisette,
nettat be3da teTTef kama d musejjala.
 Elle reste au lit et écoute de la musique.

(44) *inna-ay ma ad am ggeG min ur m iggi baba-m*
 Il m'a dit je te ferai ce que ton papa ne t'a pas fait
ad am ggeG ttesriH a traHd ar uliman.

Je te ferai un passeport pour aller en Allemagne.

Nous citons enfin les chants suivants qui traitent de la beauté ; nous y avons regroupé tout ce qui se rapporte à la beauté comme les vêtements, les coiffures, la taille, etc.

(45) *dfin inu acemrar Hsen zeg cemraren*
 Mon caftan blanc est plus beau que les blancs
addud inu asebHi mechHar t itsawamen.
 Ma belle taille, combien la convoitent !

(46) *a tibriGin nneG kur tict mig t3edda*
 Ô nous les filles, chacune a des points forts
tict gi zzin ines tict gi TTab3a.
 Certaines sont belles, d'autres ont un bon caractère.

Nous pouvons conclure de ce qui précède que la femme rifaine chantait pour exprimer ses sentiments avant tout, elle le faisait pour extérioriser ses aspirations, ses problèmes. En effet, comme nous l'avons déjà vu, le thème le plus récurrent est l'amour, sentiment humain, suivi du mariage soit comme but à atteindre ou comme expérience positive ou négative. La belle-mère et les médisants/calomniateurs partagent en commun le fait d'entraver et de bloquer la réussite de cette relation avant ou après le mariage. Les thèmes les moins fréquents sont étroitement liés aux premiers comme nous l'avons signalé plus haut. En fait, lorsque la femme chante l'amitié, elle exprime toujours ses sentiments envers des femmes.

Qu'en est-il des chants que nous avons considérés comme étant plus récents par rapport aux premiers ?

b) Chants récents

Les chants traditionnels ou *izran* ont tendance à se faire de plus en plus rares. En fait, nous n'avons collecté que 200 chants auprès d'informateurs dont l'âge varie entre 18 et 40 ans. Les thématiques traitées dans ces derniers chants sont-elles différentes de celles traitées dans les premiers ?

Les thèmes les plus fréquents dans ces chants sont l'amour, le mariage, les médisants et la famille. Donc, on constate qu'il n'y a pas de rupture avec

les anciens thèmes puisqu'on continue d'extérioriser ses sentiments pour son amant(e) et de se plaindre des calomniateurs qui empêchent leur union dans le cadre du mariage.

Toutefois, les chants modernes sont caractérisés par un côté comique, une tendance à faire rire, on relève même des insultes dans certains chants... Ainsi, l'effet comique naît de l'emploi de certains termes comme *Imufettic/iznuza ,uma,ic* (inspecteur/vend des tomates) dans le chant (49) et de certaines images appartenant à des stéréotypes, c'est le cas de (50).

(47) *tegg^war teqqar-asen iwyiG Imufettic*

Elle dit avoir épousé un inspecteur

arumi nesseqsa nufa iznuza TumaTic

Lorsqu'on s'est renseigné, il s'est avéré qu'il vend des tomates.

48 *hwantid ar biyya wa sewwarnt s ubeddi*

Elles sont descendues à Biyya et elles ont pris une photo debout

wa ge3dend a yemzurn ad Hetcent imendi.

Retournez à Imzouren pour enlever les herbes.

(49) *itesra ariDa iweTTa x igedman*

Il entend parler de l'amour, il tombe des falaises

arida s tiTawin aya ttar3 iwetman.

L'amour, c'est avec les yeux ô le moins désiré des hommes !

(50) *immi x-i d i3edda s uxarDiD uzedjab*

Pourquoi passe-t-il à côté de moi habillé d'une djellaba usée ?

ma yGir as iniG away-ay mux ma yktab ?

Croit-il que je lui dirai épouse-moi n'importe comment ?

(51) *cem tennid nec nniG, rHar war x iteqqes*

Toi, tu as dit, moi j'ai dit ; nous ne devons pas nous sentir blessés

A3eddis n teGyuc gi tsawent innefques

Le ventre de l'ânesse souffre dans la pente.

(52) *dfira d rHarez x rmud n injan*

Des nattes et un ruban sur des boisseaux de saleté

ma n dfira n Ga tegged ay aGembub unexdam.

Quelles nattes tu feras ô visage d'une poêle ?

(53) *a cem a æahebbujæ ma tmenzan wurawen*
 Toi, ô la campagnarde ! Les cœurs se vendent-ils ?
dwat nnem ô rkampu ô æem''iqæ iṣawn.
 Ton remède est la campagne et la soupe des petits pois.

(54) *aqɑ ôin calala æeqn-d iharkusen*
 Voici la folle qui a mis des chaussures
wellah íama æeqqim a tarwes ifunasn.
 Tu resteras pour garder les vaches.

Donc, cet aspect révèle une différence fondamentale entre les chants anciens et ceux qui sont plus modernes. Avant, les paroles étaient prises au sérieux, comme dit le chant :

(55) *a nic ô æe²ciræ inu ô æiqeTMṣin n cciki*
 Moi et ma copine, nous sommes des branches de l'élégance,
Huma newzen awar 3ad i t Ga nini.
 C'est après avoir pesé les mots que nous parlons.

De nos jours, les chants constituent un moyen de divertissement, ce qui n'était pas le cas avant. En effet, le conte rifain *æimezre×æ n seb²a n ayæ-mas* (le porte-malheur de ses sept frères) démontre l'importance des chants dans la société rifaine. Il s'agit d'une femme qui avait 7 garçons et qui n'avait aucune fille. Elle tomba enceinte. Ses fils décidèrent de quitter la tribu si le bébé n'était pas de sexe féminin. La raison de cette décision n'était autre que la souffrance des jeunes hommes qui se plaignaient du fait que leurs camarades avaient tous des sœurs qui chantaient pour eux et qui les citaient dans leurs chants, faisant leurs louanges et leur adressant des éloges. *izran* des jeunes filles constituaient donc une façon de graver leurs qualités dans la mémoire des autres membres de la tribu et de vanter ainsi leur valeur et leurs mérites.

En plus, le chant est un symbole de délivrance. Ainsi, dans le même conte, c'est en chantant que la jeune fille, qui était l'esclave de ses frères, a pu redevenir une femme libre :

(56) *adar adar aya adar-in adar a x-k waneG*

Penche-toi, penche-toi ô cette montagne pour que je monte sur toi.

ura ura a tazzut-a a ZreG yemma leHbiba

Élève-toi, élève-toi pour que je puisse voir ma mère chérie

aaq 3zizi Hemmu issus-ay ag yinyan iticc-ay ag yiTan.

Mon oncle Hemmou me laisse dormir à côté des pierres du foyer, me donne à manger avec des chiens

Pour la deuxième fois, la sœur des sept garçons a utilisé le chant pour sortir du pétrin. Les chants ont ainsi été le seul moyen qui leur a permis la délivrance de leur sœur, car c'est en l'écoutant chanter que ses frères ont pu la sauver de l'ogresse :

(57) *a yes amezgaru raja wen aneggaru*

Ô premier cheval attend le dernier

aya 3zizi Hemmou, wtcma-k ,eccit ,argu

Oncle Hemmou, ta sœur est dévorée par l'ogresse.

D'une manière générale, ces deux genres de la littérature orale à savoir les contes et les chants sont intimement liés. La majorité des contes rifains comprennent des chants. Cela souligne l'importance de ces derniers et de la poésie orale d'une manière générale. Cependant, chez les plus jeunes, les paroles n'ont plus le même poids. On chante pour faire rire l'auditoire et pour se moquer de certaines catégories sociales non pas en lui adressant des critiques tacites, mais plutôt en l'insultant d'une manière directe.

Après avoir étudié les différents thèmes des chants traditionnels rifains, nous allons maintenant traiter leur côté formel.

A- Forme⁴

Les chants traditionnels se présentent comme des phrases complexes, ceci est une conséquence du fait qu'ils sont constitués de deux ou de trois

⁴ La forme des chants est un aspect qui mérite à lui seul une analyse détaillée. Nous nous contenterons ici du nombre de vers dans chaque chant et de quelques aspects formels relatifs aux constituants de la phrase.

vers formant une unité de sens dans chaque cas. Donc, sur le plan formel, trois cas de figure se présentent :

a- Deux vers

C'est le cas le plus répandu dans les deux types de chants. Il constitue une unité de sens à lui seul :

(58) *at suleG takembuct a g-s geG tiGemmart*

Je broderai un foulard, j'y mettrai un angle

(59) *a t neDreG x uzedjif at ibbuhli wa3maRt.*

Je la jetterai sur ma tête, l'homme originaire d'Ayt Amart
deviendra fou.

b- Deux vers avec un refrain

Dans le dernier cas de figure, le chant est constitué d'un ensemble de vers se succédant, le premier constituant le refrain puisque sa première partie est identique dans les quatre vers : ce cas de figure est présent dans les deux types de chants :

(60) *fGeG at yareG ssarseG timqiyysin*

Je suis sortie chanter, j'ai posé mes bracelets

llif t u3cir ines mani kan ur d usin.

Mon amour et son ami, où sont-ils, ils ne sont pas venus ?

fGeG at 3yareG ur Gar-i u reGDα

Je suis sortie chanter, je n'ai pas de vêtements

llif 3ad d ameZyan ur issin tiHuna.

Mon amour est encore jeune, il ne sait pas où se trouvent les magasins.

fGeG at 3yareG ur Gar-i lbas mliH

Je suis sortie chanter, je n'ai pas de beaux vêtements

llif 3ad ur d yarewwii ur s d iffiG ttesriH.

Mon amour n'est pas encore revenu, il n'a pas eu son autorisation.

fGeG at 3yareG a taziri tegr-d

Je suis sortie chanter, sous la lumière de la lune

ina-s i llif inu a ruxa nnaDur-d.

Dis à mon amour : maintenant, regarde (moi).

c- Trois vers

Ce type est plutôt rare dans les chants anciens, mais absents des chants modernes :

(60) *txatent n nnuqrat d g^wfus tawa,anit*
 La bague en argent dans ma main est nationale
a Rebbi l3almin min iqerben llif
 Ô mon Dieu ! Qu'est-ce qui a changé mon amour ?
hima qerbent-t tira hima inneqreb nnit.
 Soit à cause des amulettes soit il a changé tout seul.

(61) *ssiG-ay d adjun-nni as uceG titi ines*
 Donne-moi ce tambourin, je lui donnerai son coup
ad ijjawen yemma-s tten3acin ines.
 Il restera avec sa mère et son argent

(62) *aya ybrixen nnex mimmi œéessim nnôa*
 Ô jeunes garçons ! Pourquoi vous vous exposez au froid ?
rqubbet ô tazegza ag rienni yuGa.
 Capuchon vert et henné bien teint.

(63) *newwi-t-id newwi-t-id udji 3ad a nendem*
 Nous l'avons ramenée, nous l'avons ramenée, nous ne le
 regretterons pas
aya mulay nneG Gar-ak a t tejjed a tagem
 Ô notre jeune marié, ne la laisse pas aller puiser de l'eau.
a g-s isuD usemmiD as iGiyyar udem.
 Quand le vent soufflera, il détériorera son visage.

Les chants sont généralement caractérisés par la rime ; les chants rifs ne font pas exception à cette règle. Ainsi, dans le chant (59), la rime se présente comme suit : *sin / sin, a / a, ii / ii et rTM / rTM*. Il s'agit d'une propriété que les chants partagent avec les proverbes comme le montre le proverbe suivant :

(64) *ssufG-itn arsin ur ssinen mix nsin*
 Sors-les bien vêtus, ils (les gens) ne savent pas de quoi ils ont
 dîné.

Une autre propriété qui permet de rapprocher le chant et le proverbe en rifain est la fréquence du vocatif. Il s'agit, en effet, d'un constituant de la phrase qui est très utilisé dans les deux. On interpelle un interlocuteur à qui le message est adressé, celui-ci pouvant être une chose inanimée, mais les termes les plus utilisés dans cette position sont les suivants : *llif*, *mami*, *líubb* (amour), *yemma* (ma mère), *æa²ciræ* (amie), *æasriæ* (jeune mariée), *mulay* (jeune marié), etc.

Par ailleurs, sur le plan lexical, nous soulignons une différence fondamentale entre les deux types de chants : les chants relativement anciens comprennent plus d'emprunts à l'espagnol ; voici quelques exemples : *nušiyya* (novia), *mu,ur* (moto), *hippi* (hippy), *saršaxiyya* (salvaje), *sulu* (solo). Cela peut être expliqué par le contact des deux langues pendant cette période. Contrairement aux chants modernes caractérisés par la présence de termes empruntés à l'arabe comme : *rieqq* (vérité, part), *l-íaqiqa* (vérité), *t-taš*i*²a* (caractère), *reqyas* (mesure), *resbab* (prétexte), *ssabab* (cause), *Haram* (illégitime), *Halal* (légitime), etc.

Les chants constituent un domaine très riche qui peut être exploité pour des études lexicologiques et lexicographiques, car ils contiennent des termes archaïques relatifs à des champs lexicaux variés comme l'agriculture, les vêtements et les bijoux ; nous citons à titre d'exemple les mots suivants : *afras* (champ), *áliyyan awaíaí* (interjection), *manya*, *ñarf* (transformer un grand bijou en plusieurs petits bijoux), *ije,,uyen* (nattes), *æasešniæ / æaceliæ /hina* (foulard) *aqarf,an uôm n ssiniyyeæ / ddfin n jjawi / ddfin lkas ílu / añiôawi / remce²ce²* (caftan), *sida* (type de tissu), *azePaš n kilu* (djellaba à base de laine),etc.

Conclusion

Le rifain, à l'instar de toutes les langues naturelles, véhicule une culture traditionnelle à travers une littérature orale riche et diversifiée. Les chants traditionnels, communément appelés *izran*, constituent un genre important dans cette littérature, c'est un composant essentiel du patrimoine culturel immatériel rifain. C'est pour cette raison qu'ils continuent de susciter l'intérêt

de plusieurs chercheurs puisqu'ils sont révélateurs des différents aspects de la culture rifaine et amazighe. L'analyse, la compréhension et le déchiffrement des sociétés à tradition orale ne passent pas par l'étude de documents écrits, ceux-ci n'existant pas et n'ayant jamais existé peut-être, mais plutôt à travers les différents genres de la littérature orale qui constituent des corpus oraux qui doivent être soigneusement enregistrés et sauvegardés. Donc, en étudiant ce matériel oral, les chercheurs contribuent à la sauvegarde de toute une culture, surtout que la génération des jeunes manifeste un désintérêt clair vis-à-vis de tout ce qui est ancien.

C'est dans ce cadre que nous avons choisi d'étudier quelques aspects sémantiques, formels et culturels relatifs aux chants traditionnels du Rif. Ainsi, nous avons constaté que les chants anciens abordent des thèmes plus diversifiés que les chants récents, qui quant à eux, traitent des champs thématiques plus réduits se rapportant généralement à l'amour et au mariage.

Nous avons aussi constaté une certaine unité quant à la forme. Soulignons également la présence de termes archaïques et de termes empruntés à l'espagnol et à l'arabe, phénomène qui peut être expliqué par le contact de ces langues

D'une manière générale, cette étude nous pousse à poser la question suivante : y a-t-il vraiment une différence importante entre les chants des sociétés à tradition orale et ceux des sociétés à tradition écrite ? Cette question trouve sa légitimité dans le fait que, comme nous avons pu le constater, les chants traditionnels du Rif abordent les mêmes thèmes que n'importe quelle poésie écrite. Disons enfin qu'un corpus de chants traditionnels / *izran* est une base de données riche qui doit être exploitée afin d'appréhender les spécificités culturelles de la région du Rif.

Références bibliographiques

Boukous, A., *Société, langue et culture au Maroc, en jeux symboliques*.
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 1995.

Boukous, A., « L'emprunt linguistique en berbère : dépendance et créativité », Paris, *Études et Documents Berbères*, n° 6, 1989.

Calvet, L-J., *La tradition orale*, PUF, Paris, 1984.

Hall E. H., *Au-delà de la culture*, Seuil, 1987.

Wagner, R., *L'invention de la culture*, Zones Sensibles Éditions, 2014,
(Traduction Ph. Blanchard), 2014.