

Structure de l'*ṣaḡḡūṣ* et l'*ṣaḡta* dans la région de Jbala : métrique et rime

Francisco Moscoso García

Université Autonome de Madrid, Espagne

Résumé : Carlos Pereda Roig arriva au Maroc, en 1920, à l'âge de onze ans. Il travailla comme interprète dans le Nord pour le Protectorat espagnol de 1927 à 1934. Ensuite, il devint commissaire régional jusqu'à la fin de l'occupation et l'Indépendance du Maroc en 1956. Il resta à Tanger, au Maroc, jusqu'à sa mort en 1978. Les fiches qu'il a laissées comportent 651 quatrains qui appartiennent à la poésie populaire chantée. Nous avons pu préparer ces fichiers pour l'édition en les accompagnant d'une introduction sur la vie de Pereda Roig, d'un commentaire littéraire très bref, et d'une étude linguistique. Après avoir analysé ces textes, nous avons fait remarquer qu'une bonne partie des strophes est du genre *ṣaḡḡūṣ* et que l'autre partie, moins importante en pourcentage, du genre *ṣaḡtaḥ ḥablaḡḡa*. Dans le présent article, nous allons revenir sur le commentaire littéraire afin de présenter une analyse plus détaillée, notamment sur les structures, aspect qui n'a pas été abordé dans ladite édition. Nous présenterons les aspects les plus importants concernant la métrique et la rime.

Mots-clés : *ṣaḡḡūṣ*; *ṣaḡtaḥ ḥablaḡḡa*; poésie populaire chantée; Jbala; Maroc

Abstract: Carlos Pereda Roig arrived in Morocco in 1920, when he was eleven years old. He worked as interpreter in the North for the Spanish Protectorate from 1927 to 1934. Then he became regional governor till the end of the Protectorate in 1956. He stayed in Tangier, in Morocco, until his death in 1978. Among the notes he left, there are 651 quatrains, which belong to the sung popular poetry. We were able to edit and publish these files accompanied with an introduction about the life of Pereda Roig, a very brief literary comment, and a linguistic study. Having analysed these texts, we point out that a large part of stanzas are of the genre *ṣaḡḡūṣ* and others, less important in percentage, are of the genre *ṣaḡtaḥ ḥablaḡḡa*. In this article, we will revisit the literary comment in order to present a more detailed analysis, in particular of the structure, an aspect which was not approached in the edited corpus. We will focus on the meter and rhyme.

Keywords: *ṣaḡḡūṣ*; *ṣaḡta ḥablaḡḡa*; Sung popular poetry; Jbala; Morocco.

Introduction¹

Hassan Najmi² est surpris du manque d'études sur l'*ṣayṭa* et nous dit que ce genre est en même temps « poésie, chant, musique et expression ». Selon cet auteur³, au Maroc, il y a neuf types d'*ṣayṭa*, parmi celles-ci l'*ṣayṭa ṣāblayya* (région de Jbala). C'est le petit village connu historiquement comme *ḡahḡūka*, ou *zahḡūka* (Jahjouka), appartenant à l'une des tribus d'Ahl Serif, à 25 km environ de Ksar El Kébir, qui ressort avec ses traditions musicales dans l'*ṣayṭa ṣāblayya*, les exécutants l'entonnant avec le tambour et la *ghaita* (sorte de clarinette, hautbois, ou fifre local produisant des sons pareils à ceux de la cornemuse). Najmi considère que c'est une erreur de nommer l'*ṣayṭa ṣāblayya* « *taqtūqa ṣāblayya* », car ce mot est un emprunt, propagé à la radio marocaine par des chercheurs anciens en raison de leur méconnaissance de cette pratique. Le mot *taqtūqa* est répandu en Égypte pour désigner une sorte de chanson, avec une expression et un rythme plus simples, chantée et accompagnée de danse à la fin des fêtes, elle n'a pas de point commun avec l'*ṣayṭa ṣāblayya*.

Récemment, Gintsburg⁴ a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Tilburg (Pays-Bas) sur les formes de la poésie populaire musicale dans la région de Jbala dans laquelle elle affirme que l'on trouve trois genres principaux :

- *ṣayṭa ṣāblayya* : elle est normalement chantée par les hommes, mais de nos jours, les femmes le font aussi. On commence avec des invocations à Dieu, au prophète Mohammed, ou à un saint local. On la chante pendant les pèlerinages aux saints, lors de mariages et lors d'autres événements

¹ Je remercie les professeurs François Cadoux, Zineb Cadoux, Hassan Boutakka et Moulay Ali Yemlahi pour les corrections de style qu'ils m'ont fait parvenir à la lecture de ce travail.

² Najmi, Hassan, *Ginā' al-ṣayṭa. aš-Šīkr aš-šafawī w al-mūsīqī fi l-Magrib*, ad-Dār al-Bayḍa', *Dār Tubqāl*, vols. I-II, 2007. غناء العيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال.

³ *Ibid.*, p. 105-106.

⁴ Sarali Gintsburg, *Formulaicity in Jbala Poetry*, Tilburg, Tilburg University, 2014. [en ligne], https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf, consulté le 30 avril 2014, p. 47-55.

importants de la société dans la région. Concernant sa structure et son rythme, on renverra à Ahmed Aydoun⁵.

- *ṣaḡḡūṣ* : traditionnellement ce genre est chanté par les femmes, mais aujourd'hui les hommes le font aussi. On l'entend dans les festivités agricoles ou dans les pèlerinages aux saints. Il paraît que les informations sur ce genre sont moins nombreuses que sur le genre précédent, peut-être parce que les chercheurs n'y ont pas prêté attention. On le chante sans instruments, mais parfois on peut entendre une *ḡaḡḡa*, toujours avec la même intonation, sans préludes ni chœurs.
- *uḡnəḡḡa* : les vers de ce genre, entre deux et huit, sont chantés tantôt par les hommes tantôt par les femmes dans diverses circonstances. Sa mise en scène est la suivante : l'orchestre commence avec une *ḡaḡḡa* et il continue sans pause avec une chanson, terminant avec la danse d'un seul homme ou de quelques femmes. Mais on peut chanter la chanson séparément, débutant par un prélude musical.

Par rapport à la structure et à la thématique de cette poésie, Gintsburg⁶ note que :

- Le nombre des syllabes est compris entre quatre et onze pour chaque vers.
- L'*ḡaḡḡa* et l'*uḡnəḡḡa* sont composées de strophes de quatre vers et des refrains, repris par le chœur, après chaque (suivis ou intercalés par) strophe(s).
- Le *ṣaḡḡūṣ* a normalement quatre vers.
- Il est difficile de classer les chansons par genres aujourd'hui, car nous pouvons entendre des séries d'*ḡaḡḡa* suivies ou intégrées avec le *ṣaḡḡūṣ* dans des concerts publics, situation qui n'apparaissait pas autrefois, dans son environnement naturel.
- La thématique sociale, romantique ou politique apparaît dans les trois genres.

⁵ Ahmed Aydoun, *Musiques du Maroc*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2014, 127-131.

⁶ Gintsburg *op. cit.*, p. 60-64.



Carlos Pereda Roig avec les caïds à Chaouen

savoir si ces couplets ont été diffusés d'un pays à l'autre ou si ce sont les thèmes qui restent universels. Gamboa et Gómez⁸ citent les mots du compositeur Manuel de Falla qui, à propos du *flamenco*, dit qu'il est basé sur « la réinterprétation artistique de la tradition musicale andalouse, faite à travers les sédiments que les différentes cultures installées au sud de la Péninsule Ibérique déposèrent au long de l'Histoire », à savoir, Tartesos, al-Andalus, l'arrivée des gitans ou l'apport venu de l'Amérique. Tout cela a fait que le *flamenco* est né à la fin du 18^e siècle et a été consolidé vers la moitié du 19^e siècle.

Il y a une connexion, sans doute, entre ces couplets populaires et d'autres dans le monde, un lien universel qui naît d'une thématique et d'une ambiance communes. Nous avons introduit dans notre texte des comparaisons avec le *flamenco*, mais nous ignorons s'il y a eu une connexion entre ce genre et celui du nord du Maroc. S'il y en a eu, c'est probablement à travers Alandalus, car nous n'avons pas trouvé d'études approfondies sur le sujet, ni littéraire ni musicologique. Dans ce sens, Gutiérrez⁷ souligne que quelques auteurs ont parlé de l'universalité du couplet et nous avons fait des comparaisons et analogies entre les couplets de différents pays. La question est de

⁷ Carbayo Gutiérrez, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols., Madrid, Cinterco, 1990, p. 174.

⁸ José Manuel Gamboa et Faustino Núñez, *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 250.)

1. Les couplets recueillis par Carlos Pereda Roig

Nous avons édité récemment 651 couplets de la région de Jbala, recueillis par Carlos Pereda Roig⁹, appartenant à la poésie populaire musicale, objet de cet exposé. Après l'analyse des figures littéraires et thématiques que nous en avons effectuées (qui sera présentée à la publication ultérieurement), les conclusions nous mènent à dire qu'une bonne partie des couplets sont du genre *ṣayyūs*, mais une autre partie relève de la thématique masculine, ayant été composés pour être chantés par les hommes. Édouard Michaux-Bellaire¹⁰ nous offrait déjà en 1911 des couplets de deux à quatre vers appartenant au genre *ṣayta*. Nous avons pu consulter à ce propos Gintsburg, qui nous signalait qu'il restait à effectuer une étude historique plus exhaustive pour connaître l'origine réelle de ces quatrains composés par des hommes, et comment ceux-ci et ceux appartenant au *ṣayyūs* ont pu être intégrés de nos jours dans l'*ṣayta ṣablāyya*.

Il est certain que les quatrains féminins appartiennent au genre nommé *ṣayyūs*, mais ceux-ci ont pu être chantés historiquement par les hommes et peuvent être chantés aussi par les deux en les intégrant dans l'*ṣayta ṣablāyya* de nos jours. Gintsburg nous disait aussi comment il était difficile aujourd'hui de classer les chansons par genres. C'est là une caractéristique qu'ils ont en commun, par exemple, avec les couplets de quatre ou trois vers du *flamenco* de Jerez, la région d'origine de l'écrivain de ces lignes. Un couplet de la poésie chantée andalouse peut être interprété à travers différents genres : *soledá, tiento, bulería*, etc.¹¹

Nous pouvons affirmer – comme le firent ces auteurs, pour le *flamenco* – que les paroles des couplets que nous présentons sont une forme lyrique de première catégorie. Tous ces mots sont imprégnés de faits de la vie quotidienne des

⁹ Carlos Pereda Roig, *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*, Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García, Barcelona, AlboránBellaterra, 2014.

¹⁰ Édouard Michaux-Bellaire, *Quelques tribus de montagnes de la région du Habt*, Paris, E. Leroux, *Archives Marocaines* XVII, 2011 [1953-1955].

¹¹ Voir José Luis Blanco Garza, Rodríguez Ojeda, José Luis et Robles Rodríguez, Francisco, *Las letras del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004, p. 35.

gens qui les chantent. Pour les couplets du *flamenco*, les auteurs cités plus haut disent que :

La poesía flamenca se contiene en una forma breve, de precisión lírica admirable y de un realismo a la vez descarnado e imaginativo ». [...] *Estas coplas nacieron para ser cantadas* [...] ¹²

[La poésie *flamenco* est contenue dans une forme brève, avec une précision lyrique admirable et un réalisme en même temps cru et imaginaire. [...] Ces couplets sont nés pour être chantés.]

L'origine de ces couplets est campagnarde, les zones rurales de la région de Jbala; preuve en est le glossaire analysé, dans lequel il y a des mots de plantes, fruits, arbres, vêtements traditionnels, animaux domestiques, professions typiques de la vie rurale, produits alimentaires, toponymie, organisation sociale, constructions ou éléments de la Nature¹³. Les gens qui les entonnent ou les composent mènent une vie humble et pauvre. Voilà une autre caractéristique que nous mettons en parallèle avec les chanteurs ou compositeurs du *flamenco*¹⁴. Il est juste de dire que les couplets que nous présentons sont considérés comme une manifestation de la littérature marocaine. Nous sommes d'avis que la littérature n'est pas seulement un apanage du patrimoine écrit mais relève primordialement de la capacité créative de l'homme, soit orale, soit écrite. Nous comptons en espagnol avec la première collection des couplets *flamenco*, composés par le poète populaire, analphabète, Manuel Balmaseda González, et recueillie et éditée en 1881 par quelqu'un qui souhaitait garder l'anonymat¹⁵. Cet ouvrage fut réédité en 2001 par Enrique Baltanás, qui écrit dans la préface ces mots que nous pouvons appliquer aussi aux couplets de la région de Jbala :

[...] *resulta del examen general de las composiciones de nuestro poeta popular, que se advierte en ellas uniformidad de estilo; elevación de pensamientos y sublimidad de conceptos expresados con sencillez; personificación de objetos abstractos e*

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ Pereda Roig, *op. cit.*, p. 313-359.

¹⁴ José Luis Blanco Garza et coll., *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Balmaseda y González, Manuel, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*, édition et prologue de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura, 2001.

*inanimados; imágenes bellísimas, presentadas sin artificio; profunda melancolía filosófica, facilidad en la versificación; y tal abundancia de voces, que parece como que juega con el habla castellana [...]*¹⁶.

Carlos Pereda Roig (1909-1978) fut un amoureux du Maroc : il est arrivé dans ce pays à l'âge de huit ans. Il travailla comme interprète d'arabe marocain et traducteur d'arabe littéraire de 1927 à 1934, occupant ensuite le poste de commissaire régional, en différentes capacités, jusqu'en 1956, année de l'Indépendance. Il travailla aussi en commission de service pour le gouvernement marocain jusqu'en 1963 et dans le Bureau National pour le Tourisme du gouvernement espagnol à Tanger jusqu'à sa mort en 1978. Il fut enterré au cimetière chrétien de cette ville où il mourut. Il avait travaillé aussi quelque temps comme professeur d'arabe marocain dans l'Académie Officielle d'Arabe et Berbère à Tétouan, et à Chaouen comme professeur d'arabe, de français et de sociologie marocaine. Il laissa à sa mort un fichier de 651 couplets, dont il avait noté pour une bonne partie, l'origine tribale. Il avait commencé à recueillir les couplets à l'âge de seize ans, en 1925. Il rapporte que :

Hace muchos años, allá por el 1925, durante la época agraria primaveral en la que las mujeres se dedicaban a la faena de la escarda en la vega del Uad Eyyedid, de Alcazarquivir, me llamaron la atención unos cantares de mujer, porque en nada se parecían a los que ya conocía de aquella ciudad y de la tribu de los Jolot en la que se halla asentada. Acompañaban en el trabajo a la protagonista siete escardadoras más, las cuales, cada vez que aquélla terminaba uno de sus melodiosos cantos, la alababan y festejaban con sus vibrantes "iuius", albórbolas o agudos trinos con los que exteriorizaban su alegría. En los cinco años que llevaba residiendo en aquella localidad, era la primera vez que escuchaba aquellas sonoras y enardecidas canciones, e incitado por la curiosidad que en mí produjeron, logré saber que se denominaban "aaiò" y que la cantante era una linda joven, de unos dieciséis años; que se llamaba Iamina Esserifia, que era oriunda de la vecina tribu montañesa de los Ahl Serif; que había sido "Chetabha" (bailarina) en la tribu de los Beni Issef, y que había logrado evadirse del dueño que la explotaba. Conseguí, también, después de unos días de paciencia, las letras de aquellas argentinas tonadas, cuyas poesías llenaron

¹⁶ *Ibid.*, p. 33-34. Traduction : « [...] d'après l'analyse générale des compositions de notre poète populaire, on y trouve uniformité dans le style; élévation dans la pensée et sublimation dans les concepts exprimés avec simplicité; personnifications des objets abstraits et inanimés; des images très belles, présentées sans artifices; mélancolie philosophique profonde; facilité dans la versification; et tellement de mots qu'il paraît jouer avec le parler castillan [...] ».

de asombro la atención que en tal interés había puesto. Las dejé anotadas, en árabe, en mi inseparable blok de notas, y de vez en cuando me recreaba leyéndolas con sumo agrado, regocijándome en el vehemente deseo de que en otra coyuntura se me presentase nueva oportunidad de proseguir la recolección comenzada aquella primavera¹⁷.

En 2012, sa famille donna sa bibliothèque et ces fichiers à l'Institut Cervantes de Tanger. Au début de l'année 2013, nous nous sommes intéressés à ces fichiers et nous avons commencé leur préparation à l'édition, laquelle parut sous forme de livre en 2014¹⁸. Le livre a été structuré comme suit : Étude sur la vie et l'œuvre de Carlos Pereda Roig¹⁹, un bref commentaire littéraire des couplets²⁰, une étude linguistique²¹, l'édition critique des couplets²², un glossaire divisé en catégories²³ et la bibliographie²⁴.

¹⁷ Francisco Moscoso García, « Apostillas a las *Coplas de la región de Yebala* de Carlos Pereda Roig », *al-Andalus-Magreb*, n° 21, 2014, p. 187-193. Les premiers couplets qu'il avait recueillis après les avoir écoutés et qu'il avait annotés dans quatre feuillets que nous présentons dans cet article sont les numéros 26, 38, 41, 89, 111, 136, 209, 225, 382, 417, 502, 583, 585 y 647, parus dans Pereda 2014. La traduction de ce texte est la suivante : « Cela faisait quelques années, vers 1925, au printemps, alors que les femmes travaillaient au sarclage dans la vallée de l'Oued Jdid, au Ksar El Kbir, les chants d'une femme attira mon attention, car ils ne ressemblaient pas à ceux que je connaissais dans cette ville et chez les Kholot d'où celle-ci était originaire. Avec elle, il y avait aussi sept sarcleuses, qui la louaient et entonnaient d'émouvants you-yous d'allégresse, cris de joie, lorsque son chant se terminait. Au cours des cinq années au cours desquelles j'avais habité cette ville, c'était la première fois que j'entendais ces chansons si sonores et si émotives. Poussé par la curiosité, j'appris qu'on les nommait *ṣayyūs* et que la chanteuse était une belle jeune fille d'environ seize ans appelée Iamina Esseriffa, originaire de la tribu voisine des Ahl Serif de la montagne. Elle avait été *ṣayyāha*, «danseuse», dans la tribu des Beni Issef, et elle avait réussi à se libérer du patron qui l'exploitait. Ayant patienté quelques jours, je suis arrivé à avoir les lettres de ces formidables airs, des poésies qui me laissèrent stupéfait, longtemps après que je les avais notées en arabe sur mon inséparable bloc-notes. De temps en temps je me distrayais en les lisant avec beaucoup de plaisir, me promettant que dès que l'occasion se représentera, je poursuivrai le recueil initié ce printemps-là ».

¹⁸ Carlos Pereda Roig, *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 15-42.

²⁰ *Ibid.*, p. 43-53.

²¹ *Ibid.*, p. 55-72.

²² *Ibid.*, p. 73-312.

²³ *Ibid.*, p. 313-360.

²⁴ *Ibid.*, p. 361-367.



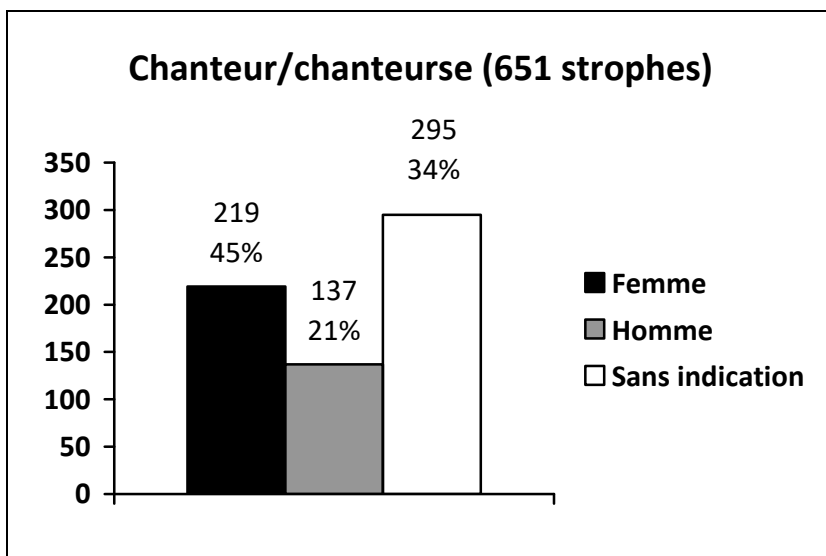
Nous présentons maintenant la structure de ces couplets que nous considérons comme un des aspects intéressants de l'analyse littéraire que nous compléterons prochainement avec la thématique et les figures littéraires.

2. Structure des couplets : métrique et rime

Pereda ne signale jamais si les strophes ont une origine masculine ou féminine. Il note seulement les lieux où il les a recueillies. À travers les indications lexicales et morphologiques que le texte révèle, nous avons pu le déterminer, mais elle reste, pour une bonne partie, non identifiée, car il n'y a pas d'informations pouvant suggérer qu'il s'agit d'un chanteur ou d'une chanteuse. Dans beaucoup de dialectes de la région de Jbala, par exemple, il n'y a pas de distinction de genre dans la deuxième personne du singulier, que ce soit dans le pronom ou dans la conjugaison²⁵. Cela est parfois un handicap pour déterminer si le texte est à

²⁵ Francisco Moscoso García, *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos). Estudio lingüístico y textos*, Zaragoza, Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Cádiz, 2003, p. 63-65.

attribuer à un homme ou à une femme. Nous présentons ci-dessous un graphique qui nous donne les résultats suivants :



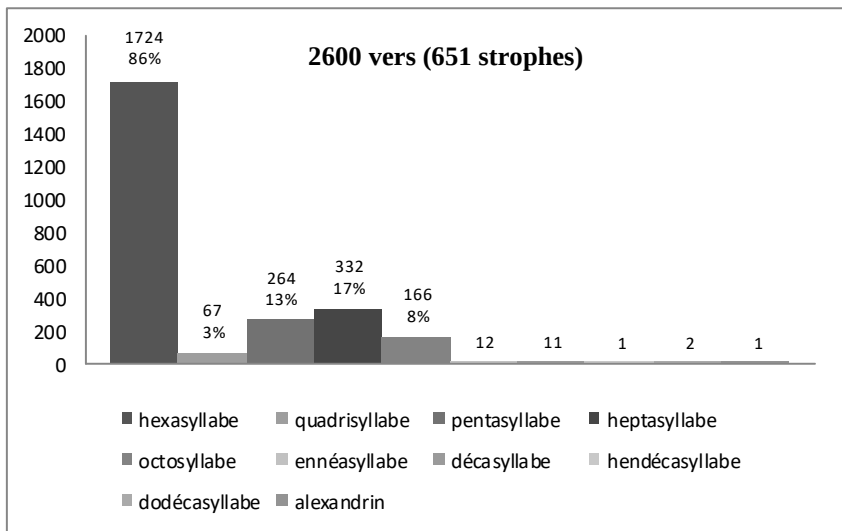
Une bonne partie des couplets est entonnée par les femmes, beaucoup moins par les hommes. Mais il nous reste encore 45% des strophes qui ne contiennent pas d'information sur le genre.

Des 651 strophes ou couplets, 98% sont des quatrains (642). Ceux qui ont moins ou plus de quatre vers sont rares : 3 distiques, 2 tercets, et 4 quintils.

Quant aux vers, la plupart sont des hexasyllabes. En nombre plus restreint, il y en a d'autres appartenant aux types suivants : quadrisyllabe, pentasyllabe, heptasyllabe, octosyllabe et très rarement ennéasyllabe, décasyllabe, hendécasyllabe, dodécasyllabe et alexandrin. Nous avons constaté que pour le *flamenco*, le vers le plus employé est l'octosyllabe²⁶. Il nous a été difficile de fournir un pourcentage exact du mètre des vers car nous avons travaillé seulement avec

²⁶ José Luis Blanco Garza et coll., *op. cit.*, p. 35.

le texte, sans connaître la musique ou le rythme. Néanmoins, nous croyons avoir fait une évaluation approximative et tenu compte de phénomènes comme la synalèphe, la diérèse et la synérèse, et, bien sûr, de la structure syllabique de l'arabe marocain. À propos de cela, il faut tenir compte du fait qu'il n'y a pas de syllabes ouvertes et que nous pouvons trouver ces schèmes de syllabe : V (V= voyelle longue), VC (C= consonne), VCC, vC (v = voyelle brève), CvC, CvCC, CCvC, CCvCC, Cv (en position finale, la voyelle n'est considérée ni comme brève ni comme longue, tout dépend de l'existence d'une liaison syllabique ou non avec le début du mot suivant), CCv, CV, CCV, CVC, CCVC, CVCC, CCVCC, CCCVC, CCCvC, CCCVCC²⁷. Voici dans le graphique les nombres et pourcentages des vers :



Ces vers sont définis par le mètre accentuel, lequel s'appuie sur l'accent tonique et ceci est marqué par la présence des voyelles longues (*ā-ī-ū*). Ces voyelles, en réalité, sont neutralisées au Nord du Maroc²⁸ même si dans les chants,

²⁷Francisco Moscoso García, 2004, p. 69-70.

²⁸ Voir Jeffrey Heath, *Jewish and Muslim Dialects of Moroccan Arabic*, London - New York, Routledge Curzon, 2002, p. 188-192).

le rythme impose la longueur. Les vers hexasyllabes sont isométriques dans une bonne partie, 196 quatrains. Pour le restant des strophes, les vers sont hétérométriques. Cette situation métrique est la même pour le *flamenco*; même si le vers le plus employé est l'octosyllabique, nous pouvons entendre l'heptasyllabe, l'hexasyllabe ou l'hendécasyllabe²⁹ dans certains sous-genres du *flamenco*³⁰.

Quant à la rime, celle-ci est par assonance –ainsi que dans le *flamenco*³¹ – dans la plupart des strophes :

265.

*gərrədyə l-īmāma,
fi a žnāhəl-ğüddāna;
ākəḍbyə l-kəddāba,
w əllāh ma fəlltamənnə.*

Roucoule, tourterelle,
sur les ailes du figuier;
mens tant que tu veux,
je t'assure que tu ne nous échapperas pas!

284. Ajmās

*w əllāh ma nhəbbək,
u la nhəbb a ġəyrək;
u mnāyn a nżīl mən ʿəndək,
əllāh yəlfən qranək*

Je jure par Dieu que je n'aimerai ni toi
ni une autre que toi;
et quand de toi je me sois sauvé,
puisse Dieu maudire tes semblables.

Néanmoins, la rime consonantique est présente :

551. Beni Arós

*ən-nār fi l-xərrūba,
ən-nār fi l-xərrūba;
əl-mhəlla q a l-kāfər,
küllha a mšāt məḍrūba.*

Feu au caroubier.
feu au caroubier;
le détachement de l'infidèle,
tout entier est parti battu.

284. Ajmās

*w əllāh ma nhəbbək,
u la nhəbb a ġəyrək;
u mnāyn a nżīl mən ʿəndək,
əllāh yəlfən qranək*

Je t'assure, je ne t'aime pas,
non plus une autre;
et quand de toi je me suis sauvé,
puisse Dieu maudire tes semblables.

²⁹ José Luis Blanco Garza et al., *op. cit.*, p. 41.

³⁰ Francisco Gutiérrez Carbayo, *op. cit.*, p. 912-919.

³¹ José Luis Blanco Garza et al., *op. cit.*, p. 41.

On trouve également des vers avec une rime consonantique combinée avec une rime par assonance :

169. Beni Said

ya l-ma fi z-zlāfa,

ya l-ma fi z-zlāfa;

ʔa škūn tǝbgi ya l-ʔāyla,

fi hādūm b tlatā?

L'eau dans le bol,

l'eau dans le bol;

lequel, fille, élis-tu,

parmi ces trois-ci?

Finalement, on relèvera certains recours morphologiques employés pour que la rime soit équilibrée. Et ainsi, nous avons :

- L'allongement des voyelles : *a ḥbibi a yāmma* « mon amour, ma mère » (n° 132), *fi d-dwālimʔallāq* « dans les vignes suspendu » (n° 254).
- La perte de l'allongement des voyelles : *əl-mrīd šāfāh əllāh* « Puisse Dieu guérir le malade » (n° 402), *ʔibha li riḥyya* « Amène-moi la Rifaine » (n° 571).
- L'épenthèse : *əl-bhīma d əl-qāyd, / w lžāma s-sātəḥ* « Le mulet du caïd, à la bride qui scintille » (n° 103), *b əl-kisān d a l-məʔdən* « Avec ses verres en argent » (n° 189), *ya l-ʔālām d a l-ḥūḡḡāž* « Ô étendard des pèlerins » (n° 273).
- L'apocope : *b əl-xəyʔ³² w əz-zəʔbūl(a)* « avec un turban de laine et une gibecière en cuir » (n° 246), *šūf əl-ʔbīd w əl-xəddām(a)* « Regarde les esclaves et les travailleurs » (n° 285).
- La syncope : *a t(ū)lūt fi r-ržāl mǝwwəž* « Un tiers de ses hommes mariés » (n° 547), *ḡa n-nəḍra fi ūžā(h)kūm* « Il suffirait de vous voir » (n° 589).
- Changement d'une consonne par une autre : *a šība n-nəʔnāʔ, / a šība n-nəʔnāʔ; / a nḥəḍs-šūḡrān, / u lā-ybīʔna nəbtāʔ (<nəbtāt)* « Tige de menthe!, / tige de menthe!; / s'est épuisée la jeunesse, / et lui, il nous vend des plantes » (n° 330), *əl-xwītma d ən-nōḡra, dəq q li z-zlāyši (z-zlāyži); / ntīna ʔāyla ḥrāyməyya, / ma nəqdər lək a ʔla ši* « Petit anneau en argent, / façonné pour moi par l'artisan; / tu es malhonnête, / avec toi je ne peux rien »

³² « Fil de laine » (DAF 4/194). Il s'agit d'une synecdoque, car le turban est fait de fil de laine.

(n° 286); *as-sīnāyya a dyāli, / ʿallāqtha fəl-ḥītān; / a ḥbībi a dyāli kān, / aḷlāh yaṇʿan (yaṇʿal) aš-šītān* « Mon plateau, / sur les mur je l’ai suspendu; / mon amour fut, / et le diable Dieu maudisse » (n° 124).

- Changement d’une voyelle longue par une autre : *a zərzīr (<zərziūr) marmi, / a ʿlīh ʔš xaytʔ;* « Etourneau abandonné à son propre sort!, / quel fil il y a sur lui? » (n° 342).
- Changement de genre : *dāk la-ḡdīra az-zərqa, ma tḥḥqa šī šannāra; / al-waḥš yaṃma w bāba, nāmši mʿa al-ḥammāra (<ḥammār)* « Cette eau-là dormante et bleue, l’hameçon ne l’atteindra pas; / la nostalgie de ma mère et mon père, je pars avec le muletier » (n° 24. Chaouen et Beni Ahmed).

Conclusions

Nous avons procédé à l’étude littéraire des 651 couplets recueillis par Carlos Pereda Roig, tenant compte principalement de la structure. Les genres auxquels ces couplets appartiennent sont l’*ʿṣayyūf*, ils sont chantés par les femmes, et l’*ʿṣayta*, par les hommes.

Pour ce qui est de la structure, nous avons relevé que pour 34% il s’agit de couplets féminins, 21% sont masculins, et le reste, soit 45%, sont indéterminés. D’autre part, 98% des strophes sont de quatrains, et 2% seulement sont des quintils, des tercets et des distiques. Le vers employé dans 86% des couplets est le hexasyllabe et 196 d’entre eux sont isométriques avec ce mètre. La rime par excellence est l’assonance, mais des fois nous trouvons une rime consonantique. Il y a finalement des recours morphologiques pour que la rime soit équilibrée, tels que l’allongement, ou sa perte, des voyelles ou l’apocope.

Nous croyons avoir contribué, par cette étude, à la connaissance de ces deux genres de la région de Yebala. Il reste beaucoup à faire, mais ce travail, avec l’analyse effectuée par Gintsburg³³ sur les formules dans ces genres, ouvre la voie à un approfondissement analytique et à une meilleure appréciation de la poésie traditionnelle chantée dans cette contrée du Maroc.

³³ Gintsburg, *op. cit.*

Références

- Aydoun, Ahmed, *Musiques du Maroc*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2014.
- Balmaseda y González, Manuel, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*, edición y prólogo de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura, 2001.
- Blanco Garza, José Luis, Rodríguez Ojeda, José Luis et Robles Rodríguez, Francisco, *Las letras del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004.
- Gamboa, José Manuel et Núñez, Faustino, *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- García Figueras, Tomás, *Marruecos*, Barcelona, Ediciones Fe, 1939.
- Gintsburg, Sarali, *Formulaicity in Jbala Poetry*, Tilburg, Tilburg University, 2014. [en ligne] https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf, consulté le 30 avril 2014.
- Gutiérrez Carbayo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols., Madrid, Cinterco, 1990.
- Michaux-Bellaire, Édouard, *Quelques tribus de montagnes de la région du Habt*, Paris, E. Leroux, *Archives Marocaines* XVII, 2011 [1953-1955].
- Moscoso García, Francisco, *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos). Estudio lingüístico y textos*, Zaragoza, Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Cádiz, 2003.
- Moscoso García, Francisco, *Esbozo gramatical del árabe marroquí*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, *Escuela de Traductores de Toledo*, vol. 12, 2004.
- Moscoso García, Francisco, « Apostillas a las Coplas de la región de Yebala de Carlos Pereda Roig », *al-Andalus-Magreb*, n° 21, 2014, p. 187-193.
- Najmi, Hassan, *Ginā' al-ṣayṭa. aš-Šīr aš-šafawī w al-mūsīqī fī l-Magrib*, ad-Dār al-Bayḍa', *Dār Tubqāl*, vols. I-II, 2007. غناء العيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب الدار البيضاء، دار توبقال.
- Pereda Roig, Carlos, *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*, Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García, Barcelona, Alborán Bellaterra, 2014.
- Prémare, Alfred Louis de, et coll., *Dictionnaire arabe-français, établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs*, Paris, L'Harmattan, vols. I-XII. 1993-1999.