

Pour une géographie linguistique et littéraire des Achtouken : le cas de l'*ajmak*

Rachid Baalla

Université Ibn Zohr (Agadir, Maroc)

Résumé: Cet article s'articule autour d'une tradition orale spécifique à la tribu d'Achtouken située dans le Grand Souss (Sud-ouest du Maroc). L'*ajmak* est une variante d'*ahwach* où se mêle poésie, musique et danse. Garante de la transmission coutumière entre les générations, son étude nécessite que l'on s'arrête d'abord sur quelques spécificités linguistiques relevant du parler local et appartenant au dialecte *tachelhit* qui s'étend dans le Souss, puis d'interroger les aspects culturels marquant cette société conformiste. Pour mener à bien cette double perspective, nous avons opté pour une approche ethnolinguistique privilégiant le rapport langue/culture étant donné que ces deux pôles s'influencent mutuellement et que chaque culture est véhiculée par la langue de ses locuteurs. Pour illustrer la thématique de l'attachement au territoire, nous analysons un corpus de joutes poétiques entre deux protagonistes de cet art, transcrit et traduit en français et soutenu par des notes ethnographiques de bas de page.

Mots-clés : tradition orale ; *tachelhit* ; Achtouken ; *ajmak* ; ethnolinguistique

Abstract: This paper deals with an oral tradition specific to the tribe of Achtouken located in the Greater Souss (South-West Morocco). *Ajmak*, a variant of *ahwach*, combines poetry, music and dance. As the guarantor of customary transmission between generations, this study requires, first of all, to reveal some linguistic specificities of the local language which belongs to the *tachelhit* dialect spoken in the Souss. We then examine the cultural aspects of this conformist society. We chose an ethnolinguistic approach to carry out this double perspective for it allowed us to take in consideration the relationship between language and culture since these two poles influence each other and each culture is conveyed by the language of its speakers. To illustrate the theme of attachment to the territory, we will analyze a corpus of poetic jousts between two protagonists of this art. The corpus is transcribed and translated into French and supported by ethnographic footnotes.

Keywords: oral tradition; *tachelhit*; Achtouken; *ajmak*; ethnolinguistic

Introduction

Le patrimoine immatériel de la région du Souss-Massa (Sud-ouest marocain) est caractérisé par une grande richesse en matière de parlers vernaculaires et de traditions orales. Cette richesse se veut très diversifiée ; ces parlers sont tous issus de la variante locale appelée *tachelhit*¹, qui constitue l'un des dialectes du berbère marocain, et son aire géographique s'étend de la partie occidentale du Haut-Atlas à la plaine du Souss, de l'Anti-Atlas à la zone présaharienne au sud de cette chaîne de montagnes.

Le présent article traite de l'*ajmak*, une variante d'*ahwach*², spécifique à la confédération d'Achtouken. Il s'agit d'une tradition orale ancestrale ayant plusieurs rôles significatifs, à savoir la transmission entre générations du droit coutumier, des traditions et de la morale et la constitution d'un carrefour d'échange d'expériences et d'actualité.

L'analyse de cette tradition s'inscrit dans un cadre interdisciplinaire, car elle est à la fois linguistique, puisque nous envisageons d'analyser un corpus de poésie *ajmakienne* transcrit et traduit en français et qui aborde la thématique de l'attachement au territoire comme symbole d'appartenance, et socioculturelle, dans laquelle nous tâcherons de dévoiler les aspects culturels inhérents à cette tribu.

Geneviève Calame-Griaule, spécialiste de l'oralité africaine, confirme cette double fonction :

Il est absolument nécessaire, pour tenter l'analyse totale de ces littératures, de pouvoir se référer au contexte linguistique et culturel qui a moulé dans une forme nouvelle et unique un contenu appartenant à un patrimoine plus vaste, voire universel. Le contexte linguistique seul permet de préciser

¹ Pour la notation des termes berbères, nous adoptons le protocole de transcription suivant : Les voyelles : /a, i, u/. Conformément aux études phonologiques sur le *tachelhit*, le schwa /ə/ n'est pas représenté régulièrement. Les consonnes : les labiales /b, f, m/, les dentales /d, t, ɟ, n/, les sifflantes /z, s, ʒ, ʃ/, les palatales /j, c/, les vélaires /g, k/, les labiovélares ou arrondies et dont le relâchement prend la forme d'une spirante labio-vélaire /g^w, k^w, x^w, q^w, ɣ^w/, les uvulaires /x, ʁ/, les pharyngales /ɛ, ɦ/, la laryngale /h/, les liquides /r, l/ et les semi-consonnes ou glides /w, y/. Par rapport à l'alphabet phonétique international (API), ce protocole se distingue, pour des raisons pratiques de saisie, par la notation des emphatiques par un point souscrit / ɖ, ɟ, ʒ, ʃ, r / (API : /d^ɛ, t^ɛ, z^ɛ, s^ɛ, r^ɛ/), par la représentation des palatales /j, c/ (API : /ʝ, ʃ/), des uvulaires /x, ʁ/ (API : /χ, ʁ/, des pharyngales /ɛ, ɦ/ (API : /ʕ, ɦ/, la semi-consonne ou glide /y/ (API : /j/).

² Cérémonie collective de chants et de danses.

la valeur exacte des termes employés et les intentions stylistiques du narrateur. La référence au contexte culturel, d'autre part, fera comprendre le choix des éléments, leur importance symbolique, les règles structurales qui déterminent leur combinaison [...]³.

S'exprimer oralement au sein d'une société donnée ne relève pas de l'oralité, il va au-delà de ce fait. Jean Cauvin précise à cet effet qu'il « ne s'agit pas d'une oralité limitée aux mille gestes de tous les jours, mais d'une oralité fondatrice d'un type de société⁴ ». Autrement dit, une société orale lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication. En outre, l'oralité a des fonctions au sein de la communauté : bien qu'elle assure la cohésion de la société par le biais d'un acte de communication commun et propre à cette société, elle constitue sa mémoire collective et inculque le sentiment d'appartenance au groupe.

Dans un souci d'exactitude et pour éviter toute déformation de sens, nous procéderons à une traduction littérale du corpus adopté et qui sera appuyée par des éléments ethnographiques, ce que Paulette Galand-Pernet explique lorsqu'elle écrit :

On a dit et redit combien la traduction, seul recours pour un public étranger, trahit l'original. [...] On a souvent recours à l'intermédiaire d'une traduction littérale. Or, ces traductions littérales [...] sont souvent déconcertantes et insuffisantes pour le lecteur visé. Des notes ethnographiques sont alors indispensables⁵.

Partant du fait que la tâche n'est possible que si les discours sont replacés dans leurs contextes socioculturels, nous trouvons judicieux d'adopter l'approche ethnolinguistique qui prône le rapport langue/culture comme le stipule Calame-Griaule : « Illustrer par des exemples précis le rôle de la langue dans l'expression de la relation entre l'homme et son milieu naturel ou culturel [...] Il faut découvrir comment un groupe perçoit cette relation et l'exprime, entre autres, dans sa langue⁶ ».

³ Geneviève Calame-Griaule, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, n° 5, 1970, p. 22-47.

⁴ Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Les classiques africains, 1980, p. 6.

⁵ Paulette Galand-Pernet, *Littératures berbères, des voix des lettres*, Paris, PUF, 1998, p. 31.

⁶ Geneviève Calame-Griaule, « Pourquoi l'ethnolinguistique ? », dans Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Éditions François Maspero, 1977, p. 18.

Cette citation est le point de départ pour mettre sur pied une méthode d'analyse ethnolinguistique qui prend en considération à la fois le texte et la culture dans leur globalité. Le contexte culturel, selon Calame-Griaule est traduit par « la vision du monde » qu'elle définit comme étant « l'ensemble des représentations à travers lesquelles un groupe humain donné perçoit la réalité qui l'entoure et l'interprète en fonction de ses préoccupations culturelles⁷ ».

La notion de l'attachement au territoire, comme thématique abordée dans cet article, occupe une place centrale dans les traditions orales de l'aire *tachelhit*. Chez les Achtouken, elle l'est davantage, notamment chez ceux de la montagne. Pour Léa Sebastien, qui se réfère aux éléments définitoires avancés par ses précurseurs dans le domaine :

L'attachement au lieu est défini comme un phénomène complexe qui souligne un lien affectif positif entre des individus et des lieux familiers (Altman et Low, 1992) [...] L'attachement implique un lien fort au lieu jusqu'à ce qu'il devienne partie de l'identité de l'individu (une extension de soi) (Williams et Van Patten, 2006)⁸.

Elle conclut que ce thème est investi essentiellement par la psychologie de l'environnement pour le premier aspect et, dans une moindre mesure, par la géographie pour le second.

1. Aspects territoriaux et langagiers des Achtouken

Les Achtouken forment une des grandes confédérations de Souss-Massa ; ils sont tous locuteurs de *tachelhit* à l'exception des Ayt Boutayeb, des Ayt Maymoun, des Ben Guemmoud et des Takkad venus de la montagne d'Ayt Youssa (Sud-ouest du Draa inférieur) qui parlent l'arabe marocain : le *darija*.

Les limites géographiques des Achtouken sont : au Nord, la tribu des Aksimen représentant actuellement les préfectures d'Inezgane-Ayt Melloul et d'Agadir-Idawtanan et une partie de Taroudant ; à l'Ouest, l'Océan Atlantique ; au Sud, Tiznit et les crêtes de l'Anti-Atlas qui s'ouvrent sur Tafraout et sur Tata vers l'Est.

⁷ *Ibid.*

⁸ Léa Sebastien, « L'attachement au lieu, vecteur de mobilisation collective ? », *Norvix*, n°s 238-239, 2016, p. 23-41, <https://bit.ly/3uSDQ8Y> (consulté le 7 avril 2022).

Actuellement, vingt-quatre tribus, réparties comme suit, font partie de la confédération d'Achtouken⁹ :

- 16 tribus de la plaine (Idawmḥend, Idawmennou, Ida^wggaran, Ikounka, Ayt Milk, Ayt Amer, Idawbouzia, Ayt Ilougan, Ayt Belfaa, Ayt Bekkou, Inchaden, Ayt Iaaza, Ayt Baha Oumlal, Ayt Allal, Ayt Amira, Ayt Boutayeb) et
- 8 tribus de la montagne (Ayt Baha, Ayt Wadrim, Ayt M'zal, Imchguiguiln, Ida^wggaran¹⁰, Idawktir, Ayt Walyad, Isndalen).

Le système phonétique du parler d'Achtouken relève du *tachelhit*. Toutefois, il s'en distingue par l'usage de l'uvulaire /x/ = kh ou /χ/ en API dans la première personne du singulier de l'aoriste ayant une valeur du futur *ad inix* (Lit. Je dirai), dans l'accompli positif *nnix* (Lit. J'ai dit), dans l'accompli négatif *ur nnix* (Lit. Je n'ai pas dit), employé également dans *ix* conjonction « si », dans les adjectifs possessifs : *tigmmi nx* (Lit. Notre maison), *tig^wmma nx* (Lit. Nos maisons) et dans *llix* la conjonction « lorsque », tandis que les parlers voisins emploient les pharyngales /ħ/ = /h/ en API, /ɣ/ = gh ou /ʁ/ en API.

2. Approche descriptive de l'*ajmak*

2.1. Étymologie et description

L'*ajmak* est considéré comme l'une des traditions ancestrales des Achtouken. C'est aussi un genre musical patrimonial très ancien utilisé par les autochtones comme un moyen de communication et d'échange des idées entre les poètes à propos de sujets politique, social, économique et autres.

L'étymologie du terme nous mène à expliquer la racine « *jmk* » dans la région du Souss et qui a deux significations. La première est une cueillette abondante, hasardeuse et intermittente de fruits de crainte que le cueilleur soit repéré. Quant au second sens, relatif aux régions où l'*ajmak* est pratiqué, il consiste à frapper simultanément et collectivement des tambours maintenus horizontalement par les musiciens. Il se peut donc qu'il y ait un rapport de mouvement entre les deux significations ;

⁹ Tribus de Souss, *Confédération des Achtonken*, 2008, <https://bit.ly/3NNP7hQ> (consulté le 23 avril 2017).

¹⁰ Cette tribu, qu'on trouve dans les deux divisions, comporte une partie des deux reliefs.

ajmak pourrait venir de l'action de cueillir qui n'est pas loin des frappes empressées des tambours.

Ce rapport comparatif apparaît particulièrement chez les tambourinaires expérimentés. En effet, et pour assurer une bonne résonance du tambour, le secret ne réside pas dans la frappe au centre par la paume, mais dans le fait de retirer prestement la main vers le bas tout en rassemblant les doigts. Dans le jargon de l'*ajmak*, cette opération est appelée « *ar jbudn tallunt* » (Lit. Ils tirent le tambour) exactement comme si l'on cueille des fruits suspendus dans l'arbre.

Les Achtouken pensent que l'origine de la propagation de cet art est issue d'une histoire :

Yan ufrux ira ad ikekat allun zund yikelli s at kekatn wid mqurnin luqt llix tgn innas, shi ad sis ittzi yan h tanja ns inna yas : ajj mak ad tgn (Lit. Un enfant qui frappe sur un tambour en imitant les grands, lorsque sa maman est en train de dormir, soudain un de ses proches crie sur son visage en disant *ajj mak ad tgn* : Laisse ta maman dormir¹¹).

L'*ajmak* est une émulation, voire une « guerre » poétique *anE ibar*¹² sur l'*asays*¹³, entre deux groupes rivaux, chaque groupe est guidé par un poète et un assistant. L'*ajmak* n'est pas une simple danse, « c'est un spectacle total qui déploie musique, rythme, danse et une foule de signes que l'expérience des siècles a affiné et enrichi, le tout accède à un niveau esthétique élaboré¹⁴ ».

Les participants ont une double fonction : d'abord, lors de la séquence musicale, ils exécutent en formant un arc des mouvements chorégraphiques précis, puis ils forment deux clans rivaux répétant, en chœur, chacun de leur côté, les productions de leur poète, et ce, durant la séquence poétique.

Quant aux habits, l'ensemble des participants porte des chemises blanches avec une djellaba *ajllabij*, un turban blanc *rrzza*, des babouches jaunes et un poignard *ajmwi*¹⁵ dont la présence est obligatoire dans presque toutes les variantes d'*ahwach*.

¹¹ Propos de M. Said, habitant d'Ayt Baha. Entretien effectué le 26 avril 2018.

¹² L'échange des joutes poétiques.

¹³ Appelé également *asrir*, *asarag* : scène où se déroule la cérémonie d'*ajmak*.

¹⁴ Ahmed Aydoun, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif, 1995, p. 88.

¹⁵ Poignard traditionnel nommé également *lkmmijt* ayant une poignée en bois et une gaine en argent ornée de pierres en couleur et de motifs berbères. Il est porté par un ruban entourant le tronc d'une manière inclinée.

Les joutes poétiques sont produites instantanément, improvisées spontanément, par un ou plusieurs poètes, tels Rriḥ, Uṣṭāna, Urrabus, Ayidda, Amyuy et Ḥmad u Driss. Des poètes, détenteurs d'un savoir profond et séculaire, sont une source d'inspiration authentique, de sérénité et de nostalgie. Cela nous rappelle quelques-uns des aspects rhétoriques et esthétiques de la poésie romantique, d'une part, et des aspects de la forme poétique symboliste où se reflète un caractère spontané, bien ancré dans la tradition de toute cette culture, d'autre part.

2.2. Les Constituants de la troupe

2.2.1. Les percussionnistes *id bu-ujmak*

Lors de la performance musicale, les musiciens prennent place au centre de l'*asays* avec des tambours de 40 cm de diamètre chacun. « *bu tllunt dx nnta d walli as ittɣllafn gan sin, dar-sn tallunt lli imzzin lli isavaln mliḥ*¹⁶ » (Lit. Les deux chefs régulateurs de rythme *bu-nṣṣndr* et *bu-wglli*, placés en face des tambourinaires, usent de tambourins de taille plus petite [environ 20 cm] et dotés d'une résonance plus aiguë servant à harmoniser les deux sons).

Cette technique est également appliquée chez les chanteurs itinérants *rrways*. *Rribab*¹⁷ et *luṭar*¹⁸ renferment deux sous-types : un grand qui produit un son grave et un autre de taille moyenne nommé *taswisit*¹⁹ qui produit un son plus au moins aigu. La confluence des deux sons assure la synergie et la complémentarité des instruments musicaux.

Lors du jeu, *bu-nṣṣndr* exécute, d'une manière répétitive, un total de trois frappes et deux pour *bu-wglli*²⁰. La première frappe s'effectue simultanément entre les deux chefs, puis vient la seconde du deuxième chef coïncidant avec le vide chez le premier qu'il doit combler et,

¹⁶ Entretien réalisé avec Ḥmad Rriḥ le 31 janvier 2019.

¹⁷ Vièle monocorde composée d'une caisse circulaire sur laquelle est tendue une peau faisant office de table d'harmonie. Elle comprend une corde en crins qui est mise en vibration par un archet courbé et monté d'une mèche en crins.

¹⁸ Luth à trois ou quatre cordes.

¹⁹ Pour le *rribab*, la forme de l'instrument ne change pas ; la différence réside dans le nombre de crins amassés pour former la corde principale *asif n'rribab*. Plus ce nombre est grand, plus le son est grave et vice-versa.

²⁰ *Aglli* : du verbe *gli* qui signifie guider, mener... *Bu-wglli* est le deuxième chef dont le jeu est d'accompagner les frappes du premier pour remplir le vide que ce dernier génère, notamment la seconde frappe qui coïncide avec ce vide. *Ar iglli* signifie « il perpétue les deux frappes consécutives » et ne peut en aucun cas changer de rythme.

enfin, c'est au tour du premier de compléter les deux frappes restantes avec un tempo réduit.

Les deux frappes de *bu-wglli* concordent avec celles des grands tambours et il ne sort pas de ce principe de jeu. Quant au premier chef *bu-wşşndr*, il peut, à tout moment, changer de rythme *ixllf*²¹ et éventuellement de place sur scène.

*Bu-wşşndr*²² est également chargé de guider les musiciens par le biais d'un ensemble de signaux tel le haussement de la tête, de haut en bas pour signifier qu'il faut s'incliner *uddn gis* et, par la suite, s'agenouiller *amrat*²³, et de bas en haut pour se tenir debout. Enfin, il peut faire appel au langage verbal, *brmm* (Lit. Tourner) pour exécuter des tournées en jouant autour de la scène.

Afin d'assurer l'alternance poésie-danse, les percussionnistes ont un rôle essentiel qui consiste à effectuer un jeu musical de 5 à 10 minutes nommé *tamssust* ou *aşşndr* comme intervalle entre deux séquences de poésie. Le but du *tamssust* est de permettre aux poètes de retrouver leurs énergies pour créer de nouvelles situations poétiques. Notons que la cérémonie d'*ajmak* ne se limite pas à un nombre défini d'alternances, mais peut se poursuivre jusqu'à l'aube.

Jusqu'à nos jours, parmi les chefs qui ont marqué la scène d'*ajmak*, citons à titre d'exemples Lhadj Lmokhtar, Ali et surtout Dd'koum dont personne n'a pu ni atteindre son savoir-faire ni produire des sons semblables aux siens²⁴.

Après le jeu musical, l'équipe des tambourinaires se charge également de chauffer leurs instruments autour d'un feu de bois allumé auparavant pour étendre la peau hircine qui couvre la partie supérieure du tambour. Ce faisant, elle se solidifie et garantit par la suite une bonne résonance plus le tambour subit de frappes. Si la peau devient molle, elle risque de produire de fausses notes.

²¹ Opération prise en charge par le chef d'orchestre *bu-wşşndr* et qui consiste à changer le rythme par le biais de tambourin produisant un son aigu.

²² Du verbe *şşndr* : frapper le tambour.

²³ Ces deux positions d'inclinaison *uddn gis* et de génuflexion *amrat* permettent l'accélération du rythme des frappes.

²⁴ D'après ses contemporains, Dd'koum a marqué la scène d'*ajmak* durant plus de deux décennies depuis le début des années 1960. Il est décédé vers la fin des années 1980.

2.2.2. Chorale et assistant *iellamn*

Plusieurs dizaines d'hommes choisis pour la résonance et la force de leurs voix se positionnent en face des percussionnistes et des spectateurs, en formant deux rangs bien alignés, épaule contre épaule *asdam*.

La troupe *keimma* est formée essentiellement de jeunes du village, guidés durant la séquence de poésie par un chef d'orchestre ayant un rôle intermédiaire qui consiste à leur transmettre les vers produits instantanément par le poète et à veiller à ce qu'ils les apprennent par cœur au fur et à mesure. C'est un rôle qui paraît anodin et facile à première vue. Pourtant, seuls les participants dotés d'une ouïe fine ainsi que d'une très bonne mémoire sont en mesure de réussir une telle prouesse ; encore faut-il tout exécuter en un laps de temps très court. Tous ces facteurs font de l'assistant un élément indispensable au bon déroulement de l'*aḥwach*. Soulignons que l'aspect astreignant de cette tâche s'explique essentiellement par une atmosphère harmonieuse qui se crée au sein de la troupe et qui permet au poète une improvisation plus fluide. L'unique fonction du poète consiste ainsi à produire des vers.

2.2.3. Les poètes *inḍdam*

Le terme *anḍdam* « poète » relève du champ lexical du verbe « *nḍm* » (Lit. Composer des vers de poésie). El Mountassir précise à cet égard que : « [d]ans la littérature orale *tachelhit*, on distingue, d'une manière générale, deux genres littéraires : *nneḍm* “ formes versifiées ” et *amjirred* “ formes narratives en prose ” [...] La poésie *amary* fait partie du *nneḍm* (Lit. Composition)²⁵ ».

Les poètes d'*ajmak* sont vêtus différemment du reste de la troupe et sont placés devant les choristes. La spécificité des poètes *ajmakiens* par rapport aux autres variantes d'*aḥwach* est que leur mission unique est de produire instantanément un ensemble de vers qui seront transmis une seule fois et à mi-voix aux adjoints intermédiaires chargés de les faire mémoriser à la *le imma* qui, par la suite, les prononceront collectivement et avec une voix plus forte. La voix du poète n'est donc jamais audible et elle est exclusivement adressée à l'adjoint avant son exécution finale. Une autre spécificité de l'*ajmak* consiste en une attitude spécifique de Rriḥ qui précise : « *nkeki ar smalb tigira i tmyarin nydd irgazn nydd*

²⁵ Abdallah El Mountassir, *Langue, culture et territoire dans le Souss*, volume 1 : « La parole », Agadir, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ibn Zohr, 2019, p. 148.

*ljmbur, kullu anddam n ujmak yikan aygan walli ns maci yar nkkkin kullu anddam ujmak*²⁶ » (Lit. Ma position est toujours en face de la troupe alors que le public n'observe que mon dos, chose valable pour tous les poètes *ajmak*iens).

Depuis l'avènement de cet art ancestral jusqu'à aujourd'hui, l'*ajmak* a connu plusieurs figures illustres de la poésie berbère du Souss. Ces poètes sont issus de toutes les couches sociales et exercent souvent différents métiers, ce qui, d'ailleurs, ne les empêche pas de s'adonner à la poésie depuis leur jeune âge. La plupart des poètes rencontrés et interviewés affirment que leur don poétique est acquis grâce à la fréquentation de leurs prédécesseurs et surtout grâce à la mémorisation de leur production, comme l'a soulevé Henri Basset dans son *Essai sur la littérature des Berbères* traitant de la formation des poètes : « Le jeune raïs colporte d'abord les poèmes de son maître ; il mêle à ceux-ci des pièces de sa composition. C'est ainsi que naissent les poètes chez les chleuhs²⁷ ».

Soulignons également que l'*ajmak* est lié à l'art ancestral des *rrways*. Nous prenons comme exemple Said Achtouk, l'un des pionniers des Achtouken, qui a appris les premières notions de la versification grâce à cette école formatrice *ajmakienne* avant d'intégrer la troupe d'un autre grand maître des *rrways* Hmad Amentag pour apprendre à jouer le *rribab* avant de briller et de faire carrière sur les scènes locale et nationale.

2.3. Séquences et déroulement

Le spectacle d'*ajmak* s'articule, comme tous les spectacles d'*ahwach*, autour de plusieurs séquences. Selon Hmad n'Ĥntja²⁸, l'*ajmak* commence par la répétition de petites chansons qui s'appellent *ryeh*²⁹, prononcées par le poète et renvoyées en chœur par deux équipes qui s'organisent en deux rangées parallèles. Puis, viennent les joutes poétiques *aneibar*, qu'on peut diviser en plusieurs parties différentes.

Au début, les poètes commencent par décrire le moment et l'occasion de la rencontre, qui peut être un *mousse*m³⁰, un mariage ou une cérémonie

²⁶ Entretien avec Hmad Rriħ le 31 janvier 2019.

²⁷ Henri Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Ancienne maison, Bastide-Jourdan, 1920, p. 331.

²⁸ Entretien réalisé le 17 mars 2019.

²⁹ *Ryeh* : de petites chansons par lesquelles commence le spectacle d'*ajmak*.

³⁰ *Mousse*m : fêtes et festivals religieux organisés principalement dans l'enceinte d'un mausolée.

de circoncision. Cette occasion est un moment de joie et de bonheur, ce qui pousse le poète à oublier son passé et son futur et à ne penser qu'au présent : selon un proverbe berbère « *ur rad taft zund tizi nna y illit* » (Lit. Tu ne trouveras jamais comme le moment où tu es³¹). Ensuite, les poètes lancent des joutes poétiques improvisées sur un sujet qu'ils traitent d'une façon circulaire rendant la conversation entre *imarirn* de plus en plus difficile à suivre. Cette conversation s'achève souvent par des scènes d'ironie, de burlesque entre les poètes sur leurs métiers, leurs défauts physiques ou leurs vécus.

Taddalt est une autre scène d'ironie qui consiste à créer le même conflit entre deux poètes : l'un d'eux est déguisé en femme³² et vise à transgresser le discours légitime de l'homme dans une société dite patriarcale et surtout conservatrice, alors que le second le défend. Enfin, ils concluent avec la séquence musicale *assus*³³ d'une durée d'environ une demi-heure. *Assus* est un mot polysémique et garde dans ce contexte le sens d'un soulagement ou d'un allègement pour les poètes et d'une animation pour les spectateurs.

L'absence de contribution de la femme dans l'*ajmak* et dans d'autres variantes, en l'occurrence *ddrst* et *abnaqqar*, ne fait pas l'unanimité dans l'aire *tachelhit*. En effet, il existe des versions exclusivement féminines que l'on peut classer selon leur niveau de formalité. Dans les genres « formels », la performance féminine jouit de toutes les circonstances d'organisation d'un cérémonial : espace réservé, présence du public sauf pour le jeu musical pris en charge par les hommes. Citons à cet égard le modèle d'Isk^w tan, d'Indouzal, d'Idawniqif, d'Isaffn et celui de Tafraout. Dans les genres « informels », les performances féminines sont organisées en marge des cérémonies principales dans un espace clos réservé exclusivement aux femmes. Ces genres sont très répandus à Tata et à Imi n'Tanout.

2.4. Chorégraphie

La chorégraphie est l'« Art de composer des ballets, d'en régler les figures et les pas³⁴ ». Selon cette définition, la danse est une performance

³¹ Ahmed Assid, *Imarirn*, Rabat, Institut royal de la culture amazighe (Ircam), 2011, p. 19.

³² Vu l'aspect conformiste des Achtouken, les femmes ne participent pas à la cérémonie.

³³ *Assus* : terme signifiant « soulager ». Dans l'*ajmak*, c'est la dernière séquence musicale qui clôt le cérémonial.

³⁴ Dictionnaire numérique *Le Petit Robert de la langue française*, Éd. 2014.

d'un niveau esthétique élevé dont la mise en scène symbolique est pleine d'images chorégraphiques.

Lahsn Amyuy³⁵ a confirmé que chaque mouvement de la danse d'*ajmak* a une signification donnée : se courber est synonyme de la moisson des récoltes, sauter indique la joie, serrer les mains et les pieds sur terre exprime un certain défi.

Avant d'interpréter ces données, signalons tout d'abord, que l'*ajmak* classique qui est hérité des anciens ne comporte qu'un seul mouvement : soulever alternativement les pieds simultanément avec les applaudissements. Le tout est accompagné d'une musique dont le tempo est plus au moins lent. Ensuite, et d'après les entretiens que nous avons recueillis, ces mouvements ont été innovés par l'ajout d'autres formes. Hmad n'Ĥntjja, que nous avons interrogé à cette occasion, nous a fait part de la description suivante³⁶ :

La séquence chorégraphique est une danse effectuée par de jeunes hommes formant un arc. Dans cette nouvelle version, très active et chargée de mouvements par des claquements des mains et des pieds, les danseurs maintiennent une position droite et verticale, et n'effectuent d'autres mouvements que dans le sens de la hauteur. Les bras maintenus le long du corps, ils fléchissent légèrement les genoux en projetant le bassin en avant dans un mouvement inverse et opèrent une extension de tout le corps de bas en haut pour aboutir au rejet de la tête en arrière et le cycle recommence.

Quant aux propos de Lahsn Amyuy, ils semblent être le fruit d'une comparaison faite par rapport aux autres variantes, notamment les *taskiwin* et *ahyyad* et dont les mouvements sont nettement liés au domaine de la guerre et à l'expression de la victoire.

Ainsi, *taskiwin* peut être définie comme : « Une danse particulière de l'Aḥwach célébrant, dès ses origines, la joie de victoire lors des guerres entre leffs. Elles contribuent, durant les phases de trêves également à entretenir le sentiment de la fraternité [...] On exécute surtout la danse guerrière des Aït Tskawin³⁷ ». Sa connotation guerrière et militaire repose sur le port d'une corne à poudre en cuivre *tisket n lbarud* qui est maintenue sur l'épaule gauche. La terminologie des mouvements chorégraphiques de *taskiwin* est étroitement liée à l'univers belliqueux

³⁵ Entretien du 14 avril 2019.

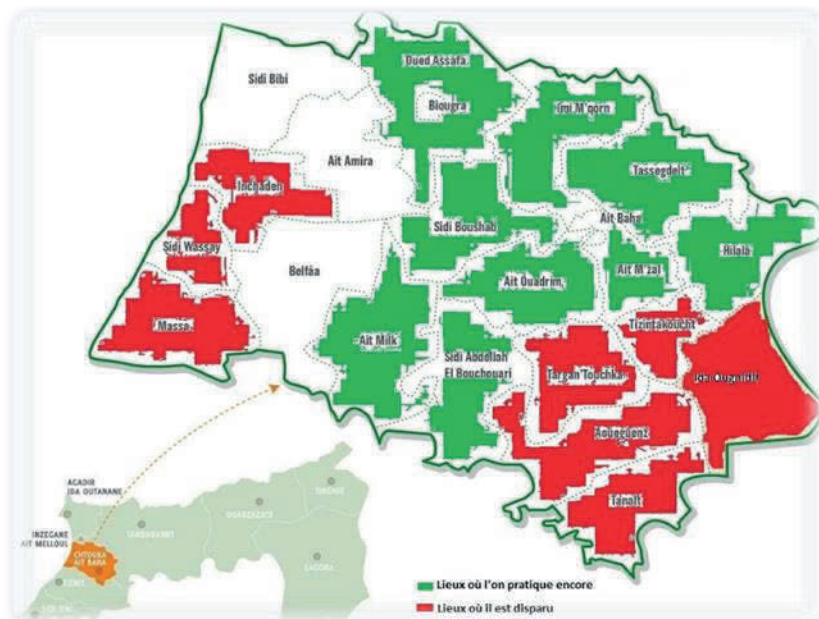
³⁶ Entretien accordé le 17 mars 2019

³⁷ Robert Montagne, *Les Berbères et le Makhzen*, Rabat, Dar Al-Aman, 2013 [1930], p. 13.

de la guerre : *asgganr* (Lit. Traque), *hrg uccn* (Lit. Brûler le chacal ; tire et prise d'assaut), *ahyyad* (Lit. Le sauteur), *bjjr afullus* (Lit. Dépouiler la poule), *fitc akal* (Lit. Fouiller le sol ; pistage de l'ennemi), *amglbb* et *hrrd* (Lit. Renversement et confrontation synonymes de la lutte) et *nfn* (Lit. Clôture et joie de vaincre).

2.5. Zone géographique d'ajmak

L'*ajmak* a perdu beaucoup de terrain d'exercice ces derniers temps à cause de plusieurs facteurs, notamment la domination d'autres variantes voisines, dont l'*abyyad*, l'*abnaqqar*, l'*ismgan* et l'*agwal* des filles de Taфраout³⁸.



Source : agniad.com/a-propos/?lang=fr

Un autre facteur est parvenu à rétrécir l'aire *ajmakienne*, à savoir le changement des mentalités dû essentiellement à la mondialisation et à l'amélioration du niveau de vie. Les festivités et les cérémonies ont pris une autre forme dite plus moderne avec les *rmays*, les troupes et même lorsqu'on adopte l'*ajmak*, c'est en modifiant ses règles de jeu, à savoir la réduction du temps et le nombre des membres, voire en

³⁸ Ville située dans le versant ouest de l'Anti-Atlas occidental. Les femmes qui pratiquent cette variante se couvrent la moitié supérieure du corps. Le rythme, qui cadre avec l'air d'*ajmak*, est lent au début et augmente au fur et à mesure que progresse le cérémonial. La danse, cependant, reste dans la lenteur en raison du voile qui freine tout mouvement et qui oblige les participantes à mesurer leurs pas.

le réduisant à un simple folklore dans les médias et dans les programmes scolaires ; il s'agit là d'une sorte de simplification qui ôte à ce cérémonial son authenticité et son originalité.

L'art d'*ajmak* est dynamique dans les localités situées dans l'Anti-Atlas occidental et qui s'ouvrent sur les plaines côtières de la région du Souss-Massa :

- les Achtouken de la plaine regroupant plusieurs tribus comme : Ikounka, Ida^wggaran, Idaw Mennou, Sidi Bousshab, Ayt Milk...
- les Achtouken de la montagne : Ayt Baha, Ayt M'zal, Ayt Wadrim, Ayt Fares, Ayt Moussa, Ayt Ali, Iwsimn, Ayt Walyad, Ilaln, Ayt Wassou, Ayt Swab, Ayt Wigman, Ayt Ihya, Ayt Waεziz...

2.6. Fonctions d'*ajmak*

L'*ajmak* remplit diverses fonctions dans la communauté, à savoir une fonction pédagogique, une fonction cohésive et une fonction d'illumination.

2.6.1. Une fonction pédagogique

Effectuer simultanément chant, danse et gestuelle ne sera garanti que pour ceux qui ont reçu une éducation artistique rigoureuse. Omar Amarir, chercheur et auteur de plusieurs ouvrages sur le patrimoine immatériel berbère, écrit :

J'ai conclu – en essayant d'imiter les professionnels lors d'un cérémonial – que la performance n'est acquise que par ceux à qui on a inculqué, depuis l'enfance, une éducation artistique lorsqu'ils côtoyaient leurs maîtres... et depuis, j'ai déduit que l'*aḥwach* est un outil pédagogique efficace permettant à l'apprenti de s'imprégner [d']une audace littéraire et [d']un sens d'esthétique et de beauté³⁹.

L'espace d'*asays* est un espace soumis aux restrictions de l'éthique strictement familiale qui se manifeste par un certain nombre de comportements très familiers entre les membres de cette famille. Dans cet espace, tout le village, hommes et femmes, jeunes et vieux se réunissent entre familles et il est possible pour n'importe quelle famille d'être présente sans la moindre gêne. À partir de l'*asays*, commence le processus d'éducation des enfants qui leur permet de grandir dans un contexte qui leur permet, dès leur plus jeune âge, d'intérioriser les valeurs inculquées par les coutumes de cet environnement et, par conséquent, celles de toute la tribu.

³⁹ عمر أميرير , "مدخل لدراسة الرقصات الامازيغية" , مجلة التراث الشعبي , عدد 12, 1979

L'*asays* doit nécessairement être réparti en deux rangs : l'un est réservé aux femmes et l'autre aux hommes. Aucun participant des deux rangs ne peut compromettre cette disposition contrôlée et organisée par un membre des deux rangs que l'on nomme *anflus n'usays*.

Les enfants, quant à eux, ne sont pas autorisés à assister aux festivités avec ceux qui sont plus âgés et le responsable veille, dès le départ, à organiser le public. Il est aidé en cela par les parents qui doivent intervenir pour empêcher leurs enfants de transgresser cette restriction.

Les poèmes entonnés sont porteurs de préoccupations pédagogiques. Les poètes critiquent, en toute transparence, les aberrations immorales qui se produisent dans le village ou dans la tribu et dénoncent tout écart de moralité.

Nous abordons dans ce qui suit quelques exemples relatifs à cette fonction qui vise à respecter les normes de la décence au sein du public.

Lors d'un *ajmak* organisé à Ayt Baha pour célébrer la fête du trône, Hmad u Driss a remarqué que deux jeunes hommes occupaient une place très près du public féminin et a manifesté son mécontentement en prononçant ces vers à son concurrent Ayidda :

- *tayansa n izid illa h tafukt* (Les grains à moudre sont exposés au soleil),
- *sin izran ar ka gisn smuqulh* (J'y aperçois deux pierres),
- *asi tn d nh ad rzmh i ifullun* (Chasse-les sinon je détacherai les poules !)

Les deux jeunes hommes, ayant transgressé la règle de la séparation du public, sont présentés comme deux pierres intruses dans les grains de moulage (femmes). Le poète demande à son rival de les éloigner des femmes car, dans le cas contraire, il détacherait les poules pour manger ces grains. À travers cette image métaphorique, Hmad u Driss a demandé aux organisateurs d'intervenir pour venir à bout de cette violation de la morale et ainsi permettre au cérémonial de continuer dans les normes requises.

Un autre exemple, cette fois-ci de Gg'muh, tel que rapporté par les anciens qui ont assisté à cet événement et dans lequel un notable causait avec une femme par l'intermédiaire d'une femme de couleur noire *tawayya*. Il prononça ces vers :

- *yan ugaywar ihada t in yan wuccn* (Je vois un corbeau à côté d'un chacal),
- *ar asn d ka ittadd i yat talayt* (Qui lui incline le régime de dattes),
- *ih iffu lhal a igadm ad ur ifllt* (Dès l'aube, Ô faucons ! Ne le laisser pas échapper !)

Dans cette riche composition en matière d'images métaphoriques, le poète dénonce l'immoralité de la communication entre le public masculin et celui des femmes durant le cérémonial. Ainsi, le notable est qualifié de chacal avec toutes les feintes qu'il représente, la femme « noire » par un corbeau qui tente de courber le régime de dattes (femme blanche, victime) de manière à ce qu'il (elle) soit à portée de main pour le rusé.

À travers cette déclaration codifiée, le poète appelle l'attention du public initié sur cet acte transgressif et incite les organisateurs à le surveiller et à l'aviser, surtout à partir de l'aube quand le cérémonial prend fin et que tout le monde rentre chez lui.

2.6.2. Une fonction cohésive

Outre le divertissement, fonction inhérente à toute danse, l'*ajmak* remplit une fonction cohésive : c'est le témoignage d'une solidarité envers l'organisateur de la fête par l'expression collective d'une joie à l'occasion d'un événement heureux. En ce sens, participer à la danse, à sa réussite en termes de performances tant gestuelles que musicales et poétiques, ainsi qu'à sa durée tard dans la nuit, sont autant de marques d'estime et d'appartenance au groupe. D'autres exemples qui témoignent de la solidarité et de la fraternité entre les membres de la tribu sont à signaler.

- Ḥmad u Driss :

nga taq^wmat ar nlddi yat tsumumt (Nous sommes des frères qui allaitent du même sein),

ur illa ibla yat twada yat tamunt (Il n'y a qu'une seule marche et une seule unité),

ur illi bla yan lmida yat tmkilt (Il n'y a qu'une seule table et un seul bol).

- eumar u Keyus :

munayt a irgaḥn ṣṣṣi asif imun (Soyez unis Ô hommes ! Je vois le fleuve unifié),

inna ḥ ibda labudd ad t inn ike uḡaras (Là où il est séparé, les gens y passent).

À travers cette composition prononcée lors d'une séquence finale d'*ajmak tamssust*, le poète incite la population, représentée ici par la métaphore du fleuve, de rester unie pour l'intérêt général de la tribu et l'informe que la désunion permettrait aux ennemis d'intervenir dans le but de sa dissolution. Ce désaccord est illustré par le chemin qui traverse le fleuve et qui serait, par conséquent, emprunté par les intrus. Dans le

même contexte, Hmad u Driss a produit un vers très célèbre dans ces localités : « *ufan id wacc aẓmẓ ikeka yaḥ lxulf* » (Lit. Les ennemis ont profité de notre désaccord).

2.6.3. Une fonction d'illumination

La fonction de certaines valeurs relatives à un idéal social et éthique, qui concernent d'abord les adultes, est considérée comme une extension de la fonction éducative. Parmi ces valeurs, on retrouve :

- les valeurs démocratiques et politiques, telles que la citoyenneté, la lutte contre la tyrannie, la corruption et la diffusion de l'égalité ;
- les valeurs humaines qui peignent la souffrance des communautés et illustrent la solidarité, l'entraide et la fraternité ;
- les valeurs spirituelles, puisque le rituel est attaché aux croyances. Les poètes tentent à travers leurs dialogues de soulever la question spirituelle dans toutes ses dimensions.

Ainsi, le spirituel est omniprésent dans les joutes d'*ajmak* ; il est un préambule à chaque manifestation dès son entame, et ce, quelle que soit la nature de la cérémonie. Pour les modes de transmission de la littérature, Tassadit Yacine⁴⁰ insiste, dans le cas de la poésie, sur la nécessité d'ouvrir les joutes par des expressions de louanges adressées à Dieu. La formule la plus connue chez les poètes d'*ajmak* est la suivante :

- *a bismi llah n rbbi awal immimn awal mqqurn* ! (Au nom de Dieu, parole savoureuse et majestueuse !)
- *ad sisn bduḥ iḥ rad ukan sawlḥ* (Par laquelle j'entame ma parole),
- *ad iccack rbbi lmiẓan*⁴¹ *i ivalimn* (J'implore Dieu, [que] les paroles soient proportionnées !)

La langue utilisée est une langue courante. Dieu est invoqué à travers ces formules pour solliciter soutien et bénédiction et pour cette raison on emploie l'expression « *a bismi llah* » (Lit. Au nom de Dieu). Ainsi, dans ces invocations, on demande à Dieu de nous ouvrir le chemin, d'annuler toute entrave et d'écarter tout malaise.

⁴⁰ Tassadit Yacine, « Transmettre dans le monde berbère », Actes de colloque *Langues, Cultures et communication*, Oujda, Publication de la FLSH, Université Mohamed Premier, novembre 2017, p. 17-23.

⁴¹ Le terme *lmiẓan*, équivalent de « balance », est synonyme, dans le jargon poétique, de l'isométrie. En effet, les vers *urarn* doivent être composés sur le mètre *tityt* d'*ajmak* qui se compose de 10 syllabes et ne doivent être ni inférieurs *naqsn*, ni supérieurs *ufan* à un décasyllabe.

Dans la mythologie, les saints souffleurs du don poétique⁴² sont également invoqués. Cependant, ce constat ne fait pas l'unanimité chez les poètes ; le vers qui suit explicite ce désaccord :

- *yan iẓẓarn ssadat iskr cirk* (Mécréant, celui qui adjure les saints !)⁴³

L'islam, en tant que religion monothéiste, interdit le polythéisme. En d'autres termes, c'est le fait d'associer la dévotion pour un Dieu unique à d'autres divinités, et c'est pour cette raison qu'on a adopté le terme « mécréant » dans la traduction, car celui qui adopte le polythéisme l'est aux yeux de la loi islamique et aura le même sort que pour les autres péchés.

Aux yeux du poète, toute adjuration d'un saint est synonyme d'un péché et Dieu seul doit être invoqué. Toutefois, Ḥmad u Driss réfute cette perception ; sa réplique est une défense des saints considérés comme prêcheurs et possédant *tagat* « malédiction » surtout lorsqu'ils sont mal évoqués :

- *ad ur iḡr yan rbbi lli tn ixlqn* (On ne dédaigne pas Dieu, son créateur),
- *ur ad ttuḡarn ssadat ar sawaln* (On ne méprise [pas] les saints, ils sont prêcheurs),
- *ad yyi isllm rbbi ḥ tagat acku llant* (Que Dieu me protège d'une malédiction avérée !)

Le soutien de Ḥmad u Driss manifesté à l'égard des saints n'est pas sans raison. Muḥammad Belḥajj, grand admirateur du poète, nous a informé que son maître s'est initié au don poétique par un saint en côtoyant Sidi Ebl̥l (abréviation de Sidi Ebdallah Albucwari), mausolée situé aux alentours d'Ayt Baha, sans donner plus de précisions car, toujours selon Muḥammad Belḥajj, c'est une affaire personnelle maintenue dans la discrétion qu'aucun poète ne peut trahir.

Le cérémonial d'*ajmak* est également organisé lors des fêtes religieuses lorsque les poètes se sont investis de nouvelles missions. Il s'agit de la fonction de prédicateur afin de rappeler toutes les dimensions spirituelles liées à ces fêtes et d'exprimer la gratitude à l'égard de Dieu. Nous citons à titre d'exemple la conversation opposant Ḥmad Rriḥ et Laḥsn Amyuḡ⁴⁴ :

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ḥmad Rriḥ s'adressant à son rival Ḥmad u Driss dans un cérémonial d'*ajmak*, recueilli auprès de Ḥmad Rriḥ, le 31 janvier 2019.

⁴⁴ Ahmed Assid, *op. cit.*, p. 232.

- Hmad Rriḥ :

nann ax willi anx ugrnin x lɛ ilm (D'après nos savants prédicateurs),
kix ibda yan s rbbi kix isawl (Entamer la parole avec la divinité)
ar issisfiw mind nna ays illasn (Permet d'éclairer toute obscurité).

- Laḥsn Amyuy :

rbbi xln ax iskr gi tarwa li nns (Nous sommes créatures et fils de Dieu),
iɖmɛ un giti tɛmɛ ar ax sulluyn (La cupidité nous a changés)
ula ccahwa turm gix lhkam nns (Ainsi que l'envie qui nous préoccupe)
aylli iḥllan tugit lhḥram ad tr(a) (À ce que nous cherchions que les péchés).

À travers cette conversation poétique, l'*ajmak* se dévoile comme un acte ayant pour but de réfuter toute transgression de la loi divine et appelle au respect des impératifs religieux. Un poète est donc un théologien qui ne cesse de saisir toute occasion pour exprimer son amertume face à toute déviation religieuse et tâche d'y remédier à travers les injonctions contenues dans ses poèmes.

Malgré leur culture conservatrice, les Achtouken ont adopté un Islam modéré en l'impliquant dans la pratique de leur poésie et en l'assimilant à l'*amarg*. Laḥsn Amyuy confirme ce constat :

- (*amarg*) *ntta d lq^wran argaz iḥ asn ur issin* (Tout ignare de [Poésie] et du Coran),
- *ad n ur iḥada tṭlba yiri sluket* (Ne côtoie ni les clercs ni les récitations coraniques).

Quant à ce qui relève du profane, il est souvent lié à diverses pratiques de nature superstitieuse dont l'intention est de nuire, de rendre une fille amoureuse, et ce, par l'usage d'aliments, d'amulettes et de reliques dont la majeure partie est d'origine animale (porc-épic, hyène, caméléon...) et dont la possession et le trafic sont réservés à quelques initiés. Parmi les animaux qui sont victimes de ces pratiques, on trouve l'âne. En effet, lorsque les fêtes de mariage deviennent rares et que les filles du village ne parviennent pas à trouver un conjoint, un rituel est organisé par les femmes pour surmonter cet obstacle. Cela consiste à couper la tête d'un âne mort de vieillesse ou de maladie et à l'orner à la façon d'une nouvelle mariée. La tête sera ensuite amenée par des femmes

en cortège, scandant des chants rituels *tanggift*⁴⁵, vers l'extérieur du village où elle sera abandonnée.

Seïd n'Lhàjj, l'un des poètes dénonçant ce rite, a croisé sur son chemin, en revenant du souk, un groupe de femmes en cortège avec une tête d'âne et a composé ces vers⁴⁶ à leur adresse :

- *agayyu n uyɣɣul ih yugl taḥnnaqt* (Tête d'âne même ornée),
- *ur awnt d yini argaɣ ula mnaɣsa ns* (Ne vous apportera pas un mari),
- *tad ix^wcn ad tɣabl taknariyt* (Laide, s'occupe des figuiers de barbarie !)

Le poète dénonce la futilité de ce rituel et informe le cortège que pour avoir un conjoint, les femmes ne doivent pas agir ainsi et que toute fille laide est en mesure de s'occuper des figuiers de barbarie, dénotant les tâches pénibles qui lui sont réservées, alors que les belles jouissent d'une douce béatitude. Selon la vision du poète, la laideur est donc synonyme de corvée et d'ennui.

3. Analyse et interprétation

Outre les chants et les danses qu'assigne l'*ajmak*, il relève également d'une tradition orale garante de la transmission des valeurs qui s'inscrivent dans un contexte social en général. Sandra Bornand définit cette tradition orale comme « [l]a transmission d'une identité culturelle sous une forme orale⁴⁷ ».

En effet, l'analyse du texte de la tradition orale repose sur l'interdisciplinarité ; en plus de l'aspect linguistique et des procédés stylistiques relatifs à la littérature écrite, d'autres facteurs extralinguistiques seront relevés au niveau de la performance. Comme nous l'avions indiqué au préalable, nous considérons l'ethnolinguistique comme l'approche la plus adéquate pour faire cette analyse qui repose sur l'interaction de trois fondements de base, à savoir la culture, la langue et la société.

[L]ethnolinguistique tend à réaliser une approche vraiment globale des discours de tradition orale. Elle montre que la quête du sens n'est possible

⁴⁵ Ces poèmes, qui relèvent du genre poétique *urar* où il y a absence de musique et de danse, sont chantés à tour de rôle par chacun des deux groupes de femmes – groupe du marié et groupe de la mariée – et accompagnent toute l'étape du rituel du mariage (Abdallah El Mountassir, *op. cit.*, p. 188).

⁴⁶ Dictés *a cappella* par Muḥammad Belhàjj.

⁴⁷ Sandra Bornand, *Le discours généalogiste du griot chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005, p. 13.

que si les discours sont replacés dans leurs contextes socioculturel et linguistique. Ceci implique une triple exploration : textuelle, contextuelle et linguistique⁴⁸.

Calame-Griaule, l'une des théoriciennes qui ont marqué l'école française de l'ethnolinguistique, retient quatre axes à explorer pour appréhender une performance :

- le texte : regroupe aussi bien les productions enregistrées et transcrites, que leur délivrance lors d'une performance.
- le contexte : désigne l'environnement naturel, la culture matérielle, l'organisation sociale et religieuse et la vision du monde.
- l'agent : le locuteur du discours, membre du groupe social et locuteur de la langue qui y est parlée.
- la langue : dans laquelle est énoncé le texte, l'outil de communication propre au groupe social concerné, le code d'expression commun à tous ses membres⁴⁹.

Le choix est porté sur une conversation poétique entre deux poètes de cet art et dans laquelle le premier invite son rival à quitter la campagne pour découvrir le monde citadin.

La production poétique *ajmakienne*, rustique presque en sa totalité, est le fruit d'un attachement inconditionné des poètes – bergers pour la plupart d'entre eux – avec le territoire qui leur a permis de perfectionner leur don poétique. Prenons l'exemple d'une discussion entre Hmad Rih et Hmad u Driss⁵⁰, deux figures emblématiques de l'*ajmak* :

- Hmad Rih :

1-*gguzat*⁵¹ *d ka s ugadir irwa yawn* (Viens t'en à Agadir, cela te sera d'un grand bienfait)

2-*imikke n telhiyt a (d) gis itnaqqasn* (Même si le *tachelhit* y est en manque)

3-*ffuyadrar akwid iwl s lmdint* (Quitte la montagne, hâte-toi de rejoindre la ville)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹ Geneviève Calame-Griaule, « La recherche du sens en littérature orale », *Terrain carnets du patrimoine ethnologique*, n° 14, mars 1990, p. 119-125.

⁵⁰ Ahmed Assid, *op. cit.*, p. 231.

⁵¹ Litt. Descends, impératif d'*iggiw iz*, syn. *akwid* v3, se dit quand un individu se dirige vers la ville ayant la montagne comme point de départ. Inversement on emploie monter /*iywli*.

4-*mddn yan igan abldiy ar tn ffaaln* (Les citadins prennent les rustiques au mépris)

5-*nra a (d) k nšnidif ad darnx tmyurt* (Nous désirons t'offrir l'hospitalité pour te sentir à l'aise)

6-*ad ak nellm ttijara tflt tattn* (Tu deviendras commerçant et jamais berger, tu resteras).

- Ĥmad u Driss :

7-*ix ur ig yid lbldan n tclhiyt*. (Si *tachelhit* n'y est pas en usage)

8-*ukan nxdm s iduḍan nqqn imi nw* (Nous nous tairons et gesticulerons)

9-*sul nks ajllabiy luḥ tn s mml* (Nous ôtons notre djellaba et la jetons ailleurs)

10-*ajj ax adrar a ḥajj a (d) ka tssllakx*⁵² (Laisse-moi ma montagne que j'y subsiste)

11-*ar nggan x umaday*⁵³ *iḥawl ax idṣ* (Nous nous couchons sur le foin et dormons bien)

12-*ur ad nttduy ar aḡal nks ulli nw* (Nous nous réveillons au lever du jour et conduisons nos bêtes au pâturage)

13-*nsak ayrum i tudit n tfunast* (Nous trempions le pain dans le beurre de vache)

14-*imma tin yid angax as ayx nqqant* (Celui de la ville nous est nuisible).

Les joutes poétiques des deux poètes instaurent un parallélisme entre deux espaces que tout oppose. Le principe de la symétrie permet de relier leurs deux discours. Il y a une différence et une similitude à la fois entre les deux espaces.

La montagne et la ville se rapprochent entre elles par la description élogieuse que chaque poète fait de son espace respectif : Agadir v1, *lmdint* (Lit. Ville) v3, *ttijara* (Lit. Commerce) v6 par opposition à *gguz* et *ak^wid* (Lit. Descends de la montagne) respectivement v1 et v3, *abldiy* (Lit. Villageois) v4, *adrar* (Lit. Montagne) v3, *ulli* (Lit. Bétail d'ovins) v6.

⁵² Verbe très répandu dans le Grand Souss. Selon la vision locale, il signifie « mener une vie qui ne relève pas du luxe », mais une vie dans laquelle on est en bonne santé et on subvient aux besoins primordiaux.

⁵³ Un ensemble de bottes d'orge ou de blé, qu'on rassemble sous forme de meule dans le champ lors de la moisson et qui seront abattues dans une aire (nommée « anrar ») conçue pour cette opération.

La ville et la montagne affichent toutes les deux une forme d'harmonie à travers le rôle du langage. Chaque poète semble fasciné par son propre espace et cette fascination, il veut la transmettre à l'autre. Les invitations et les refus de l'invitation sont des réflexions d'un même procédé car les métaphores et les images utilisées sont l'apanage d'un apologiste de son propre espace : *imva yawn* (Lit. Te sera d'un grand bienfait) v1, *ak nšnidif* (Lit. Nous t'offrons l'hospitalité) v5, *adake n3llm ttijara* (Lit. Nous t'apprenons le commerce) v6 et *tsllakx* (Lit. Je subsiste) v9.

Ensuite, tout sépare et éloigne la ville de la montagne. Les caractéristiques de chaque espace sont aux antipodes de l'autre. La ville serait ce que la montagne n'est pas et ne pourra pas être, et vice versa. Ce qui rend la ville accueillante est bien présent à la montagne mais sous une forme opposée. Une sorte de chiasme se lit entre les deux textes puisque les deux espaces s'opposent de façon presque identique. Ce qui plaît au premier poète est exactement ce que rejette l'autre. Les oppositions éloignent et rapprochent les espaces de la ville et ceux de la montagne. Ainsi, la ville serait le reflet en miroir de la montagne. L'image idéalisée de chaque espace est à la fois un postulat et une incitation. L'intention de partage anime chaque poète à travers l'intensité de la description et par la dramatisation des activités respectives de l'un ou de l'autre. S'il y a béatitude, confort et promesses dans les deux espaces, l'invitation nécessite un changement de regard, de perception et d'imagination chez le destinataire de chaque chant.

L'identité et l'attachement au territoire sont évoqués chez le poète montagnard ; il suggère la présence de sa langue natale pour communiquer avec son auditoire (v7-8), voire renoncer à la poésie et à l'improvisation, et il se contentera d'une communication non verbale. Ôter sa djellaba (v9) est synonyme de ce renoncement étant donné que les poètes la portent lors des cérémonies.

À cet égard, le v2 est le fruit d'une intelligence prouvant le don poétique du poète citadin. Comme on est face à une émulation poétique, il ne trouve pas de souci à dévoiler cet inconvénient relatif à la pratique langagière absente chez lui ; il empêche donc son rival de jouer cette carte décisive.

Quant à l'attachement, il est illustré dans les quatre derniers vers par le sommeil en toute liberté et quiétude dans les aires de battage, et par la possession du bétail qui est source de beaucoup de bienfaits. Le poète souligne l'importance du beurre de la campagne extrait traditionnellement

qui représente à la fois la bonne alimentation (absente dans la ville) et l'image de la femme villageoise qui, selon la vision locale, est préférée vu ses qualités de patience, d'indulgence et de sobriété inculquées avec les tâches ménagères que lui assigne la vie rustique.

Nous sommes donc face à un dédoublement symétrique d'un espace perçu de manière singulière, en attribuant à chaque espace des traits universels et pérennes pour produire une représentation symbolique dans l'imagination du destinataire. Le poète veut imprégner cette image dans l'esprit de son interlocuteur, et cette aspiration montre un aspect symétrique en passant d'un texte à l'autre.

Soulignons, dans les poèmes de Ḥmad Rriḥ et Ḥmad u Driss, la présence de quelques emprunts arabes, et ce, en raison de trois facteurs essentiels :

- i) des néologismes suite à l'évolution que connaît l'humanité. Le terme *lmdint* (Lit. Ville) v3, *almadina* en arabe classique.
- ii) des raisons religieuses ; le terme *ḥajj* Fém. *ḥajja* est accordé à toute personne ayant effectué le pèlerinage à la Mecque, Mohamed devient par la suite *ḥajj* Mohamed.
- iii) des raisons rythmiques : l'insertion du terme arabe *lbldan* (Lit. Les pays) v1, alors que son équivalent en *tachelhit*, *timiẓar*, ne correspond pas au rythme relatif à l'*ajmak* « a la lay la lay li da lay la layl », il favorise un certain déséquilibre et transgresse, par la suite, la règle de l'isométrie.

Les vers de Ḥmad u Driss véhiculent les représentations du groupe et reflètent sa vision du monde. En tant que mise en forme textuelle des représentations socioculturelles, ils participent à la transmission d'un acquis communautaire, d'un code culturel, de valeurs auxquelles le groupe se rattache et s'identifie et qui contribuent à sa cohésion.

L'invitation du poète citadin, quant à elle, prend un aspect beaucoup plus pragmatique dans la mesure où elle propose des centres d'intérêts à valeur matérielle. Le rustique serait apparemment tenté par la promesse du gain et de l'épanouissement financier. Par l'évocation d'opportunités commerciales et économiques, le citadin peut compter sur leur apport persuasif car ce sont des ingrédients qui justifient l'attachement à la vie citadine. Les qualités de la vie en ville font contrepoids à celle de la campagne et les deux semblent entrer en rivalité. Pendant que la ville arbore les bienfaits du confort et la possibilité du bénéfice matériel prometteur, la vie dans le village défend des valeurs plutôt sobres mais authentiques.

Conclusion

Malgré leur aspect très conservateur, les tribus berbères des Achtouken sont très connues par leurs festivités relatives aux *moussem* et aux cérémonies familiales qui évoquent une certaine joie collective. Elles ont opté pour une couleur patrimoniale spécifique, l'*ajmak*, expression d'une certaine rivalité en matière de poésie, une passion que les générations passées ont inculquée et adoptée comme symbole d'appartenance et d'identité. Pourtant, l'*ajmak*, malgré ses fonctions informative, didactique et de sensibilisation, est marginalisé et négligé, voire il a disparu en raison du changement des mentalités. L'auditoire *ajmakien* est assoiffé de bonne parole, de profondeur des sens, de rationalité dans le traitement des sujets d'actualité. La génération d'aujourd'hui se contente, pour sa part, des mélodies et ne prête aucune attention aux paroles. Pire encore, cette génération ne possède pas les qualités et les compétences de perception requises et susceptibles de saisir les sens et les significations. S'ajoute également le fait de considérer l'*ahwach* comme un simple folklore par les médias et dans les programmes scolaires ; c'est là une sorte de diffamation ôtant à ce cérémonial son authenticité et le réduisant à un simple tableau aux yeux des touristes étrangers. Le terme folklore a changé de statut avec l'impérialisme et sera attribué à tout spectacle de mouvement vide de toute production poétique.

Cependant, on ne peut pas oublier le rôle important de ce patrimoine, étant une littérature populaire, dans la transmission des valeurs et des mœurs et dans l'ouverture sur les autres civilisations. « La littérature peut beaucoup. Elle peut nous toucher la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre⁵⁴ ». Voilà au moins un intérêt indélébile qu'on peut toujours assigner à l'enseignement de la littérature populaire.

⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Le péril de la littérature*, Paris, Flammarion, 2007, p. 72.

Références

- Assid, Ahmed, *Imarim*, Rabat, Institut royal de la culture amazighe (Ircam), 2011.
- Aydoun, Ahmed, *Musiques du Maroc*, Casablanca, Eddif, 1995.
- Basset, Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Ancienne maison, Bastide-Jourdan, 1920.
- Bornand, Sandra, *Le discours généalogiste du griot chez les Zarma du Niger*, Paris, Karthala, 2005.
- Calame-Griaule, Geneviève, « La recherche du sens en littérature orale », *Terrain carnets du patrimoine ethnologique*, n° 14, mars 1990, p. 119-125.
- Calame-Griaule, Geneviève, « Pourquoi l'ethnolinguistique ? », dans Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Éditions François Maspero, 1977, p. 11-28.
- Calame-Griaule, Geneviève, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, n° 5, 1970, p. 22-47.
- Cauvin, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Les classiques africains, 1980.
- El Mountassir, Abdallah, *Langue, culture et territoire dans le Sous*, volume 1 : « La parole », Agadir, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ibn Zohr, 2019.
- Galand-Pernet, Paulette, *Littératures berbères, des voix des lettres*, Paris, PUF, 1998.
- Montagne, Robert, *Les Berbères et le Makhzen*, Rabat, Dar Al-Aman, 2013 [1930].
- Sebastien, Léa, « L'attachement au lieu, vecteur de mobilisation collective ? », *Noroi*, n° 238-239, 2016, p. 23-41, <http://journals.openedition.org/noroi/5846>.
- Todorov, Tzvetan, *Le péril de la littérature*, Paris, Flammarion 2007.
- Tribus de Souss, *Confédération des Achtouken*, 2008, <https://bit.ly/3NNP7hQ>.
- Yacine, Tassadit, « Transmettre dans le monde berbère », Actes de colloque *Langues, Cultures et Communication*, Oujda, Publication de la FLSH, Université Mohamed Premier, novembre 2017, p. 17-23.
- عمر أمير "مدخل لدراسة الرقصات الامازيغية", مجلة التراث الشعبي عدد 12 1979