

# **Le chant traditionnel féminin entre le pouvoir de l'esthétique, l'expression poétique et la représentation symbolique**

Nadia KAAOUAS<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Université Hassan II de Casablanca, Ain-Chock/kaaouas\_nadia@yahoo.fr

Date de soumission 6-7-2021 date d'acceptation 15-7-2021 date de publication 18-7-2021

## **Résumé**

Le chant féminin traditionnel : entre le pouvoir de l'esthétique, l'expression poétique et la représentation symbolique Il est bien connu que les femmes, pour une bonne part, participent activement à la création et à, la diffusion des catégories littéraires orales que sont la poésie et ou la chanson. Il s'agit dans cette communication de fournir des informations aussi précises que possible sur ce qu'il est convenu d'appeler le chant traditionnel féminin. On peut parler du chant comme littérature ; pour ma part, je préfère loin de parler de productions esthétiques versifiées, en l'occurrence émanant du monde rural féminin. Ces créations nous confrontent à des types de difficultés que n'ont pas manqué de souligner des chercheurs sur l'oralité littéraire

---

\* Auteur correspondant

marocaine, comme la dichotomie entre poésie et chanson que j'essaierai d'éclairer. En outre, je voudrais montrer que l'oralité est pourvoyeuse de matériaux informatifs qui sont le reflet d'un héritage et lui donnent son sens. Je donnerai quelques précisions sur les notions à définir que sont la poésie et la chanson émanant du monde féminin. Je tenterai ensuite de donner un aperçu de cet art lié à la tradition orale, de parler de sa genèse, de ses thèmes et de ses caractéristiques. J'aborderai enfin même marginalement, la question cruciale qui concerne le genre esthétique.

**Mots-clés : Chants traditionnel de femme, danse, genre, culture et symbolique**

# **Traditional female singing between the power of aesthetics, poetic expression and symbolic representation**

## **Abstract**

Traditional female singing: between the power of aesthetics, poetic expression and symbolic representation the dissemination of oral literary categories such as poetry and song. The purpose of this communication is to provide as precise information as possible on what is known as traditional female singing. We can speak of singing as literature; for my part, I prefer far from speaking of versified aesthetic productions, in this case emanating from the women's rural world. These creations confront us with the types of difficulties that have not failed to emphasize researchers on Moroccan literary orality, such as the dichotomy between poetry and song that I will try to enlighten. In addition, I would like to show that orality provides informative materials that reflect and give meaning to a legacy. I will give some details on the concepts to be defined as poetry and song emanating from the feminine world. I will then try to give an overview of this art related to the oral tradition, to talk about its genesis, its themes and its characteristics. Finally, I will address even marginally, the crucial question concerning the aesthetic genre.

**Keywords:** Traditional women's songs, dance, gender, culture and symbolism

## **Introduction**

Dans le monde amazigh, la tradition orale est importante : les conseils, les proverbes, les contes, les adages, les énigmes et les chants se transmettent d'une génération à une autre par le biais du simple verbe mémorisé. En quoi cette littérature, richesse culturelle et verbale, représentée dans et par des signes, les nôtres, ceux de la poésie orale, peut-elle traduire et transmettre les représentations culturelles et symboliques qu'elles renferment ? Peut-on rendre compte de manière satisfaisante, à l'aide du concept de signe, de la jouissance esthétique que peut procurer l'audition de certains chants ? Ainsi peut se formuler la double question que nous nous posons, en proposant des observations ponctuelles, des remises en cause et des propositions alternatives, inspirées de certains chants de la tradition amazighe.

Dans cette communication, seront esquissées quelques remarques sur la poésie amazighe et particulièrement les chants du mariage. La question n'est pas de savoir si un chant est un système de signes ou non – ce qui relève de l'évidence – mais plutôt de mettre en évidence certains processus de l'aspect esthétique qui accompagnent les vers chantés. La réflexion esthétique, produite par l'incorporation de certaines images et représentations dans le texte, porte l'attention non seulement sur le chant, mais aussi sur l'activité imaginaire de la poésie qui englobe des images provenant de caractéristiques propres à la

culture marocaine. Dans notre cas, la notion de chant renvoie à une production langagière complexe dont la forme est profondément marquée par le caractère esthétique.

Si le verbe occupe une place importante dans la production du chant, toute la réflexion engagée sur les représentations imaginaires vient de lui et par là, une représentation imaginaire vaut mieux qu'un long discours.

Nous nous appuyons sur des chants traditionnels, discours mixtes, faits de textes et d'images, mais aussi sur le dispositif énonciatif qu'ils mettent en œuvre et sur le cadre communicationnel qui les accueille, impliquant toujours une forme d'interaction entre texte et image. Si la représentation artistique, qu'elle soit communicative (chant) ou esthétique (danse), reste l'objet privilégié de la production du chant traditionnel, elle est souvent envisagée dans une perspective contrastive, pour souligner la spécificité de deux éléments fondamentalement différents quant à leur nature et à leur fonctionnement, le langage verbal et le langage iconique. Ce face à face entre les deux codes passe par une démarche de « traduction », traduction de l'image en mots et en discours. S'intéresser aux chants de cette manière, ce n'est pas faire de l'anthropologie du chant, c'est restituer le contexte social et culturel de la production langagière orale qui a été revêtu par les femmes d'une vertu esthétique, en sorte que, par exemple, leur signification puisse devenir symbolique.

Ainsi, dans le chant du mariage chez les Ait Hdiddou, tout l'enjeu consiste à rendre un contenu d'expression de l'ordre du

visuel par un ensemble de procédés relevant de leurs pratiques culturelles. Plusieurs perspectives s'ouvrent pour poser quelques principes qui concernent le chant du mariage. Tout d'abord, il faut tenir compte de son caractère oral, alors que le visuel, lui, offre plusieurs informations de manière simultanée. Le chant opère donc une séduction mais offre aussi la hiérarchisation d'un ensemble de rites qui sollicitent des règles propres à une doxa culturelle qui en assurent cohésion et cohérence, et permettent à l'auditeur de reconstruire l'univers de référence qui lui donne sens. Il faut tenir compte aussi de son mode de transmission oral qui impose un travail sur la voix et demande la maîtrise de la poésie afférente par exemple à la célébration du mariage.

### **1. La poésie berbère : genres et rituels**

Dans cette communication, nous ferons quelques remarques sur la poésie amazighe et particulièrement celle qui est à l'œuvre dans les chants du mariage chez les Ait Hdiddou. Il faut d'abord rappeler les genres poétiques berbères existant chez les Ait Hdiddou.

❖ *Izlan* (Peyron, 1993) : sous le terme générique d'*izlan*, *izli* au singulier se compose de deux phrases rimées chantées sur un rythme syncopé très spécial. Ce genre poétique regroupe notamment les chansons de travail comme l'*ahellal* des moissonneurs, les chansons d'amour dites *aherraf* au Maroc

Central. Ces productions sont toujours riches d'images, de sous-entendus, d'allusions appréciables non dépourvues de dextérité. Voici des exemples qui illustrent ce cas de figure, (*ibid.*) :

*beṭṭu nneš ur llin all da d ittmun*

On se sépare lorsque se concerteront

*umlal d wuskay, imun umedda d uwtul*

Gazelles et lévriers, buse et lièvre,

*iḍfureḍ wuššen aḥ uli, taru tazart aḍil*

Que le chacal suivra le bélier, que le figuier  
produira du raisin

*yamen muš i wegerda*

Qu'entre chat et souris régnera l'entente !

*tekker tuga gg iselliwen*

Que sur les pierres poussera l'herbe.

- ❖ ***tamdyazt*** (*Ibid*) : ce sont de longs poèmes chantés par une seule personne appelée *amdyaz*. Vu l'importance de ce genre poétique, le chanteur-poète se compare souvent à un artisan de la parole et du langage. Il dit :

*iswa ṛṛay n umdyaz iwala win lal uxam*

La démarche de l'aède est comme celle de la maîtresse  
de maison

*is terba lhemm n taḍutt, sebḥan k a y a settar*

Coûteux est le travail de la laine, soit loué ô protecteur !

*iswa ṛṛay n umdyaz iwala ṛṛay n ukessab*

La démarche de l'aède est comme celle de l'éleveur

*meš ur izdig itwuga dan-asn išerwan*

Ses agneaux sont perdus, si l'herbe n'est point pure !

Dans la première comparaison, la fonction de l'*amdyaz* est rapprochée des activités de la femme ; l'aède compose les vers, la femme, elle, tisse sur le métier. Dans la seconde, la fonction de l'aède est assimilée à l'activité pastorale. Ces deux exemples témoignent de l'importance du poète-chanteur, de l'*amdyaz* dans la société berbère qui est à la source de son inspiration.

*tamdyazt* est tributaire de plusieurs conditions productives qui constituent son contexte socioculturel et historique ; elle peut donc être appréhendée à la fois au niveau linguistique et au niveau énonciatif.

Il y a d'abord les contraintes réceptives qui s'exercent sur l'auditeur : l'*amdyaz* ou bien *amgar n wawal* le maître de la parole, celui qui a l'art de bien dire, récite sa ballade et la présente dans une atmosphère particulière : il s'adresse à l'auditoire, au public pour réclamer le silence. L'opération s'apparente à un rituel où les vers transmis sont conçus comme vérité à découvrir et morale à méditer. La requête du poète pour que le calme s'installe est explicitée clairement dans le vers suivant (Peyron, 2002)

*awa rarad gur-i lbal a winna fhemnin*

Je réclame votre attention, vous qui  
comprenez tout !

L'emploi de l'impératif *rarad* signifie que le poète s'adresse à un auditoire, à un public qui l'écoute et non pas qui le lit. L'acte de demander l'écoute est, sans doute, l'acte le plus important de

ce genre poétique ; il témoigne d'un échange linguistique communicatif régulier. Cet échange est encore plus explicite dans le vers suivant (*ibid.*)

*iwa ε awed a y ilis-inw mani meš as tgit*

Récite, ô ma langue, comment tu as travaillé ?

*i wawal han wdmawen ruran d imezyan*

La parole, les hôtes nous prêtent leurs oreilles !

Ce vers montre que la *tamdyazt* est une manifestation orale. Le mot du corps *imezyan*, organe de sens responsable d'audition, montre que l'oralité est au cœur même du poème. Le transcrire, le figer, ce serait dès lors détruire sinon assassiner, ce genre de poésie orale. Le discours poétique est énoncé et son évolution se fait de manière instantanée et continue.

D'autres vers illustrent des traces d'oralité dans la poésie berbère. Le poète interpelle constamment son auditoire et l'invite à apprécier la valeur véridique de son message. L'*amdyaz* se présente, en fait, comme énonciateur de la parole incontestée, juste et profonde. Il joue son rôle d'*amgar n wawal*, du maître du verbe et de la personne source d'informations inédites :

*lfal iṛwan at seggerğ i wawal-inw a mayd ağ*

*i uḡern (ibid.)*

Je termine mes propos par la parole prometteuse, ô respectable public!

*bedratağ mulay muḥ emmed a ayt ugdžim*

Evoquons le Prophète Mahomet, vous qui  
êtes assis autour de moi !

Les traces de l'oralité ne sont pas l'apanage de tous les genres poétiques berbères. Elles sont présentes essentiellement dans les pièces chantées devant le public. Ce genre nécessite, en plus de la musicalité, du rythme, du verbe, la présence des deux protagonistes de l'énonciation : le poète-chanteur (l'aède) et l'auditoire.

❖ *timğriwin* : c'est une autre forme de *tamdyazt* (aḥidus) qui se présente sous forme de chant et de danse collective célébrés à l'occasion des grandes solennités, à l'occasion des noces *timğriwin*. En plus du rythme, il faut noter que ce genre de *tamdyazt* se distingue par la présence des hommes et des femmes qui se sont parées de leurs plus belles tenues, se sont fardées, ornées de lourds bijoux et portant une sorte de cape. Ces jeunes hommes et femmes s'alignent soit en une grande rangée, soit en deux rangées. Tout en chantant, ils font mouvoir leurs corps par une danse très expressive.

La danse et le chant *aḥidus* sont, en fait, le résultat de deux configurations : la configuration verbale illustrée par le chant, et la configuration non verbale représentée par la danse du corps qui donne à l'*aḥidus* une vibration extrêmement intensive.

L'*aḥidus* se sert non seulement du verbe mais également du corps pour produire un sens selon des registres hautement symboliques : *timḡriwin* symbolise l'union de deux personnes, c'est pourquoi les hommes et les femmes sont alignés en s'accoudant les uns aux autres, chantant avec entrain et dansant avec ardeur et expression.

Il est difficile de parler d'*aḥidus* en tant que mots, en tant que symboles scripturaux. C'est un tout, un ensemble tissant deux configurations, verbale et non verbale, donnant naissance à une œuvre à saisir dans sa totalité : rythme, verbe (poésie chantée) et corps (danse).

## **2. La poésie berbère lors des mariages chez les Ait Hdiddou**

Nous venons d'exposer quelques genres de la tradition orale du Maroc central (notamment l'*aḥidus* célébré à l'occasion des noces *timḡriwin*). Nous aimerions à présent esquisser quelques remarques sur la poésie berbère dans le cas des mariages chez les Ait Hdiddou (CAMPS, 1980).

### **3.1. Préliminaires**

Chez les Ait Hdiddou, comme dans tout le monde berbère, les événements importants de la vie – en particulier les moments décisifs tels que le mariage et la circoncision – sont accompagnés de chants et de danses. La cérémonie du mariage commence par des préliminaires tels que le choix de la mariée (*tislit*). Les femmes mandatées par la famille du marié (*isli*) en

rendant visite à la famille de la mariée, commencent par chanter des paroles significatives qui portent sur les qualités et les caractéristiques auxquelles doit répondre la femme désirée par leur fils (mais beaucoup plus par la famille) :

*mayd ittunadan ?*

Que cherche-t-on ?

*ifsan igudan ayd ittunadan*

Ce sont les bonnes graines qui se cherchent.

A travers ce vers chanté, on annonce les caractéristiques de la mariée qui doit se distinguer non seulement par sa beauté, sa pureté, sa noblesse mais aussi par sa fertilité, d'où l'emploi métaphorique de la construction prédicative « de bonnes graines » ; les graines sont le symbole de l'amour, de la fécondité, de la productivité, bref de la vie.

Notre intérêt s'est attardé sur les aspects sémantiques, tout d'abord sur le choix nécessaire des lexèmes plutôt que dans une recherche de rythme, pour mettre en valeur la stylistique littéraire. Pour assurer la co-référentialité nécessaire à la reconstruction de l'univers poétique décrit, mieux vaut étudier le chant dans sa globalité plutôt que par deux modes différents qui pourraient faire penser que l'on a à faire à deux objets différents. Après la demande en mariage, vient l'envoi du trousseau pour la mariée, qui est accompagné par le chant suivant :

*win mi d užellab-a ?*

A qui est cette djellaba-ci ?

*win nne-m a tislit ayd gan*

C'est à toi, ô mariée, qu'elle appartient !

*ažellab* représente le trousseau offert à la mariée. Il se compose d'un mouton, d'une grande galette dite *abadir* que la famille de la mariée découpe en petits morceaux et distribue aux invités et d'un habit blanc du mari (d'où l'appellation du trousseau *ažellab*). La famille de la mariée accueille chaleureusement celle du marié en disant :

*afraḥ ur da nezzan,*

La joie ne se vend pas,

*leḥbab ay ten itteggan*

Ce sont les proches qui la provoquent.

En effet, la gaieté et la joie ne se vendent pas, il faut être en famille pour la créer. Implicitement, ce vers chanté montre que les relations sont inévitables, il faut savoir les sauvegarder, les entretenir.

### **3.2. La cérémonie du henné**

C'est alors qu'a lieu la grande cérémonie du henné. Un groupe de femmes entoure la mariée et entame le fameux rituel du henné en chantant. Elles commencent par faire l'éloge de la mariée :

*a tenwwert a tislit*

Tu seras rayonnante, ô mariée

*am uldži y awrağ*

comme l'est une fleur jaune !

La cérémonie du henné commence par les chants suivants :

*lhenna nne-m d amezwaru, a tislit*

Ô la mariée, c'est la première fois qu'on t'applique du henné !

*ad am d imun ssee d a tislit !*

La bonne chance accompagnera ce henné, ô la mariée !

A travers ces chants, on souhaite que la chance accompagne la mariée, que cette cérémonie lui soit de bon augure. Puis une femme âgée commence à marquer par un bout de laine quelques articulations de la mariée en commençant par le côté droit ; à ce moment-là, les femmes mandatées par la famille du marié s'adressent à celle de la mariée pour demander :

*may d as igemmun i tislit ? may d as igemmun ?*

Qui devrait appliquer le henné à la mariée, qui est en train de le faire ?

La famille de la mariée répond :

*lalla faṭim zzehra ay d as igemmun*

C'est Lalla Fatima Zahra (fille du Prophète Mohammed) qui est en train d'appliquer du henné à la mariée.

Cette réplique montre le caractère sacré du rituel du henné. Les femmes invoquent la fille du Prophète Mohammed pour qu'elle porte bonheur à la mariée, afin que celle-ci soit belle et respectée, mais surtout fertile. Outre son aspect esthétique, des

pouvoirs prophylactiques de protection et de fécondité sont attribués au henné. Une fois l'imposition du henné terminée, la femme âgée se sert d'un fil de laine en entrelacs et relie à la base des doigts les deux mains de la mariée (*izellumen*). Ensuite, elle la revêt d'un habit blanc, offert par le mari (*aqidur*). Quant à ses cheveux, elle les coiffe et les peigne en forme saillante appelée communément *abey*. Une fois qu'elle l'a habillée et coiffée, la femme âgée met sur le visage de la mariée un voile en soie appelé *tasbiniyet* et un collier *lluban* autour de son cou.

Enfin, la mère de la mariée met une sorte de cape ou couverture *izar* sur les épaules de sa fille en l'agrafant par des fibules dites *tis°gnas*. La mariée chausse ensuite des babouches *tikurbiyyin* et ainsi le rituel du henné prend fin. C'est alors que l'on fait les éloges de la mariée et on reprend le premier vers chanté au début du cérémonial :

*a tenewwert a tislit*

Tu seras rayonnante, ô mariée

*am uledži y awrag*

Comme l'est une fleur jaune.

Après la cérémonie du henné, la porte s'ouvre enfin, le cortège nuptial entame une sérénade de triomphe et d'éloge. La mariée se prépare alors à quitter le foyer paternel, transportée sur une mule et portant derrière elle un petit garçon jusqu'au domicile conjugal.

### **3.3. Cortège nuptial**

Il faut rappeler qu'il y a quelques décennies, l'enlèvement était encore simulé au moment où le cortège nuptial emmenait la mariée vers sa nouvelle demeure, c'est pourquoi le dit cortège est protégé par la famille du marié (Marcy, 1988).

La cérémonie du mariage chez les Ait Hdiddou consiste à montrer, par une mise en scène, par une sorte de théâtralisation, que l'alliance ne peut être scellée qu'en vainquant la résistance de la famille de la mariée. C'est le moment propice où les deux familles vont se mesurer en honneur. La famille du marié, quel que soit son rang, est toujours en position de demande : les femmes seront soumises à l'épreuve de la parole (duel verbal) ; ce procédé montre le génie de la production et la magie de la réception : les deux protagonistes participent à la production de ce genre de chant. Entre la richesse littéraire, dont le signifié reste souvent abstrait et pauvre en information visuelle, et la danse et/ ou la représentation iconographique, qui semble plus proche de la réalité à décrire, comment ne pas franchir la frontière entre discours et image, entre lexique et danse, et courir le risque de ne plus être compris du tout ? Comment des catégories sémantiques peuvent-elles renvoyer à des catégories visuelles ? La représentation verbale et la représentation visuelle sont quasi-isomorphes et chaque catégorie visuelle forge son équivalent en langage verbal. Quant à la famille de la mariée, elle doit montrer, par un ensemble de procédés (chants, danse et

d'autres formes rituelles), qu'elle ne donne sa fille qu'après avoir reconnu celle du marié comme son égal en honneur.

Les chants poétiques ainsi que les différentes formes de cartel ont pour objectif de confirmer et d'attester publiquement, au su de toute la tribu, l'égalité en honneur des deux familles. Les jouteuses (les femmes chanteuses) se basent en effet sur la structure interne du signifié (traits de sens) et exploitent ce qu'il véhicule d'information visuelle, jouent de la complémentarité avec les structures sémantiques (images, figures de styles, etc.) susceptibles d'apporter les informations qui concernent le chant qui met en valeur la mariée ou le marié comme personnage particulier, exploitent enfin le contexte, qui permet une prévalorisation des futurs époux, désignés par le recours à un univers de référence précis.

Cette résistance est traduite par une joute oratoire chantée. La famille de la mariée commence par un chant d'éloge :

*a tistlit, ad am izwur mulana !*

Ô la mariée, que Dieu te précède

*isegged am ad am- ig am uğanim!*

Et que ta chance soit aussi droite qu'un

roseau !

Tout en chantant ces vers où la mariée est comparée à un roseau, le père essaye de chasser la famille du marié avec un roseau. Pourquoi l'emploi d'une telle figure, d'une telle métaphore ? Pourquoi les chanteuses comparent-elles la mariée à un roseau ? Le roseau dans la culture berbère, notamment chez les Ait Hdiddou, symbolise la prospérité, la vie, il vit dans l'eau ; il est

admiré grâce à sa finesse, à sa souplesse mais aussi à sa verdure. Les femmes souhaitent non seulement que la mariée soit belle, fine et souple tel un roseau mais féconde ; ce vers chanté semble traduire un rituel de fécondité qui est indissolublement liée à celle de la terre. La famille du marié enchaîne en faisant les éloges du marié et dit :

*annayğ aberrad han lkis dat-as,*

Je vois la théière et le verre devant elle

*a wenna t-isğan ami llan g ufus*

C'est celui qui l'a acheté qui le possède.

Ici les parents du marié comparent leur fils à une théière *aberrad* qui renvoie à un rite social : c'est le symbole de la bienvenue, de la générosité et des festivités. L'image incarnée dans le vers chanté transmet au marié les valeurs de « protecteur », de « donneur », de « dominant », de la « personne la plus imposante ». Quant à la mariée, elle est représentée, par translation de sens, par un verre ; la relation entre le mari et la femme est donc à dégager de celle qui relie la théière au verre. En concevant la relation maritale de cette façon, les chanteuses (les joueuses) tiennent à montrer, du point de vue culturel, l'alliance sacrée qui unit les deux époux : le service du thé n'est possible qu'à travers cette conjugaison complémentaire entre la théière et le verre ; autrement dit, la théière est au verre ce que le mari est à sa femme. En chantant ce vers, les femmes veulent

montrer que la mariée n'appartient plus à sa famille mais à son mari puisque c'est lui qui a payé sa dot.

La famille de la mariée riposte à son tour pour mettre en valeur les qualités de la future épouse (TAIFI, 1994) :

*ay uli-nu, mer š uggin waman Ô,*

mon coeur, si l'eau te submergeait !

*ak issird ufus a bu-gar-tira*

Ainsi, la main te laverait, ô le-sans-écriture !

Les femmes-chanteuses font du mari un objet extérieur que la mariée va laver pour effacer ce qui est gravé sur lui, qui est loin d'être une écriture mais une saleté. La femme va être une sorte de purification pour son mari.

La famille du marié s'exalte et met en avant, elle aussi, les qualités du marié:

*a tislit, iga urgaz nne-m am nneε naε (Ibid.)*

Ô la mariée, ton mari est comme de la menthe !

*a tislit, a wayd zziy-s ibbin yan ušettuḥ*

Ô la mariée, si je pouvais en avoir une tige !

La menthe est une plante très prisée dans le milieu amazigh, c'est le symbole du cérémonial et de la magnificence, sa couleur verte évoque la somptuosité, le faste et la magnificence ; elle incarne le bon augure, d'où la comparaison du marié à cette plante.

Arrivée à destination, le cortège fait le tour du ksar trois fois en répétant les formules rituelles de salut au Prophète Mohammed. Là un dernier *aḥidus* est offert en l'honneur de la mariée.

## **Conclusion**

La comparaison entre les deux modes d'expressions (chant et danse) que sont le langage verbal et le langage corporel nous ont amenée aussi à envisager la possibilité du transfert de certains concepts, élaborés pour le langage verbal, vers la danse, et de voir ainsi les aménagements que l'on devait nécessairement leur faire subir pour en dégager la spécificité linguistique et iconique quant à leur fonctionnement.

Les réalisations multiples et diverses du chant traditionnel féminin font que chaque vers chanté apparaît comme un signifiant singulier. Le rapprochement avec la danse pourrait alors sembler pertinent. Cependant, la poésie orale chantée apparaît immédiatement comme fait de discours, unité contextualisée dans un énoncé iconique (traduit par la danse et toute forme de gestuelle et de pratiques corporelles), et non comme fait de langue.

Notre réflexion sur les différents faits de sens porte sur le lien qui unit le langage verbal et la danse, sans que s'opère l'abstraction sémique qui caractérise la figure. Il faut reconnaître que bien des faits de sémantique et de symbolique exprimés par le chant oral produit par la femme, la danse accompagnée de certaines pratiques rituelles, ne se laissent pas décrire aisément. Ceci nous a conduit à reconsidérer le chant traditionnel du mariage chez les Ait Hdiddou qui assure l'identification de la culture, de sa production symbolique qui relèvent davantage du

réceptif que du productif et qui, à ce titre, constitue l'élément essentiel de la cérémonie du mariage.

## **Bibliographie**

- CAMPS G., 1980, *Encyclopédie berbère*, Edisud, la Calade, INALCO, Paris.
- MARCY G., 1988, « Les berbères. – Vie intellectuelle, littérature, croyances, religion », *Etudes et documents berbères*, n° 4, INALCO, Paris.
- PEYRON M., 2002, *La poésie de l'ère héroïque*, Edition Michael PEYRON, Poésie du fond Arsène ROUX, Edisud/«Bilingues ».
- PEYRON M., 1993, *Isaffen gh w banin*, Wallada, Casablanca.
- TAIFI M., 1994, « La transcription de la poésie orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale », *Etudes et documents berbères*, n° 11, INALCO, Paris.