

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Le musical et le végétal: essai de décryptage

Exemple berbère de l'Anti-Atlas

Miriam Roving Olsen



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24867>

DOI : 10.4000/lhomme.24867

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 103-124

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Miriam Roving Olsen, « Le musical et le végétal: essai de décryptage », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24867> ; DOI : 10.4000/lhomme.24867

Le musical et le végétal : essai de décryptage

Exemple berbère de l'Anti-Atlas

Miriam Rovsing Olsen

La végétation des plantes est une mécanique secrète et est plus obscure que celles des animaux.

Descartes, *Dictionnaire universel*

AU COURS de mes différents séjours chez les Berbères dans l'Anti-Atlas*, j'ai noté un certain nombre d'homologies de structure entre le développement de l'*ahwaš* dit « des femmes » – musique villageoise chantée et dansée la nuit pendant les grandes fêtes d'été – et celui de deux végétaux importants dans la région, l'orge et le palmier dattier¹. De telles homologies peuvent paraître insolites d'un point de vue ethnomusicologique ; pourtant elles sont pertinentes pour les agriculteurs de cette région qui s'investissent collectivement chaque année pour que ces trois processus soient menés à leur terme avec succès.

Voyons d'abord comment se déroule l'*ahwaš* des femmes au cours d'un mariage. L'ensemble du village ainsi que de nombreux invités sont réunis devant la maison du marié. Les hommes comme les femmes sont vêtus de leurs plus beaux vêtements. La première partie de la nuit a été consacrée aux joutes poétiques des hommes. À présent, les chanteuses-danseuses se font face en deux demi-cercles. Les tambourinaires chauffent leurs tambours au-dessus d'un feu brûlant entre les chœurs, afin que la peau des instruments soit bien tendue. S'introduit au milieu de l'espace séparant les deux demi-chœurs un poète-chanteur ; dans une tessiture aiguë de ténor, il chante différents vers improvisés sur une mélodie qu'il répète à l'identique, vers chantés chacun une ou deux fois. Les femmes immobiles et silencieuses écoutent et mémorisent ce chant. La réceptrice privilégiée est une femme, poétesse située en face du chanteur au milieu d'un demi-chœur. Elle prépare sa réponse au poète qui regagne l'auditoire aussitôt son propos terminé. Les femmes du demi-chœur entourant la poétesse reprennent la

* Je remercie les membres de l'UMR 8574 du CNRS (Laboratoire d'ethnomusicologie) pour leurs remarques à propos d'une version antérieure de cet article, en particulier Gilbert Rouget, Bernard Lortat-Jacob et Monique Brandily pour leurs lectures attentives et leurs conseils précieux. Les notes, appelées dans le texte par des chiffres, sont renvoyées en fin d'article (pp. 121-123). Pour la prononciation des termes vernaculaires, voir le tableau de correspondances en page 120.

mélodie sur le dernier vers du soliste, sous une forme variée et en alternance avec l'autre demi-chœur, avant de proposer à leur tour une série de vers. Les battements de mains du chœur silencieux accompagnent en permanence le chant du deuxième chœur. Le groupe des tambourinaires, constitué d'un joueur de gros tambour à deux peaux, *ganga*, et de plusieurs joueurs de tambour sur cadre, *tilluna* (six, environ), s'introduit alors à la place du poète-chanteur et commence à jouer. À partir de ce moment-là, le chant circule sans interruption entre les deux chœurs, cette perception de continuité étant renforcée par le tuilage : chaque vers est soufflé par la poétesse à ses voisines qui le reprennent à l'unisson tandis que l'autre chœur, en face, l'entonne en alternance. Ce mode d'improvisation poétique dans l'*aḥwaš* des femmes, considéré comme une joute entre le poète et la poétesse, nécessite de nombreuses répétitions afin de permettre aux vers chantés de s'installer. Suivant que les paroles du poète-chanteur abordent des thèmes satiriques (*tirggam*) ou dithyrambiques (*tullga*), la réponse des femmes prendra une forme différente. Le contenu satirique va de pair avec de nombreux changements de vers, un rythme tambouriné à huit, neuf ou dix temps et une rotation à pas rapides dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Le contenu dithyrambique quant à lui implique peu de changements de vers, un rythme tambouriné à deux, trois ou quatre temps, des figures chorégraphiques qui ne sont plus obligatoirement en cercle et où dominant des évolutions en file indienne deux par deux ou trois par trois et un mouvement de tremblement d'épaules (induisant un tremblement de la voix) effectué parfois sans déplacement et donnant lieu à des interventions chantées des hommes de l'auditoire : par groupes successifs, ceux-ci réagissent par des chants appelés *tizrrarin* (sing. *tazrrart*) qui se distinguent du chant antiphonal des femmes, par les paroles, par la mélodie et par le mode d'exécution responsorial (soliste et chœur). Quel que soit le type de déroulement choisi, la fin est toujours brutale : l'apparition entre les deux chœurs féminins d'un nouveau poète-chanteur suffit pour que ces deux chœurs reprennent leur configuration originelle. Les phases de l'*aḥwaš* se succèdent ainsi jusqu'à l'aube selon un ordre bien précis : des ensembles ou « tours », définis par un thème poétique développé au cours d'une phase satirique, dans un développement pouvant être renouvelé plusieurs fois, et toujours conclu par une phase dithyrambique, précédée ou non d'un solo. S'il arrive qu'aucun soliste ne se présente, le chœur enchaîne les différentes phases.

Un « tour » complet

Solo → phase satirique → (Solo → phase satirique) → (Solo) → phase dithyrambique

Figure 1. Schéma de déroulement d'un « tour » de « l'*aḥwaš* des femmes ».

Au cours de la nuit, les « tours », qui peuvent durer de dix minutes à une heure environ, s'enchaînent sans interruption. Chaque « tour » a son équipe de tambourinaires : au début de chaque tour le maître des tambours choisit, dans l'auditoire masculin, des hommes aptes à jouer, en veillant à ménager tous les prétendants musiciens. Seuls le joueur du gros tambour à deux peaux, *ganga*, et le maître des tambours sur cadre, *tilluna*, sont toujours les mêmes.

L'ensemble des trois phases de l'*aḥwaš* – solo, satire et dithyrambe – correspondent aux termes 1° *amarg*, litt. « celui qui casse [des noyaux] » ; 2° *amḥllf*, « celui qui entrecroise » ou « qui décale », « qui varie » ou « change », « qui ajuste », « qui remplace », « qui oppose », « qui bourgeoine », « qui donne de jeunes pousses » ou des « rejetons », et 3° *tamssust*, « celle qui secoue », qui « fait tomber », « qui gaule ».

En analysant attentivement ces trois phases, on découvre que chacune met en œuvre des options compositionnelles qui génèrent une figure particulière. Le rapprochement de l'*aḥwaš* avec le palmier et l'orge suppose que l'on dégage au préalable ces trois figures : unicité, croisement, cône.

L'unicité

Les éléments du début de l'*aḥwaš* s'articulent autour des composantes minimales de la musique,

1° par la mise en scène et l'attitude corporelle : le poète chante seul et immobile ;

2° par la projection initiale du chant : le poète masque son visage derrière un tambour sur cadre comme pour signifier que le chant est retenu derrière une membrane. C'est seulement en chantant sa dernière phrase qu'il abaisse le tambour, libérant ainsi le chant aussitôt repris par les femmes (voir Fig. 2) ;

3° par la poésie chantée : elle est réduite, au tout début de l'intervention du poète, à un « vers vide » sans contenu sémantique, matrice formelle de « vers réels » dotés de signification². Le « vers vide » est constitué d'unités syllabiques longues et brèves du type *la, lay, da la, li...*

4° par le souffle : le chant, qui se déroule selon plusieurs inspirations, est marqué par des silences à des endroits précis sans égard au sens du texte. Les Berbères diront que la mélodie ne « circule » pas. Mélodie, souffle et âme relèvent d'une même conception : transmettre la mélodie, *rriḥ*, « air », « vent », « tempête » signifie aussi « transmettre une âme », un « souffle vital » *rruḥ* – de fait, la mélodie et l'âme partagent en berbère la même racine *r.w.h*.

5° par l'auditoire : parfois une femme pousse un *youyou*, trille dans le registre aigu (autour des *si*₄ et *ré*₄, diapason = *la*₃) ou à l'octave au dessus. Lors de cette émission vocale stridente, la femme, immobile et cachant son visage derrière son voile, est comme un écho du poète.

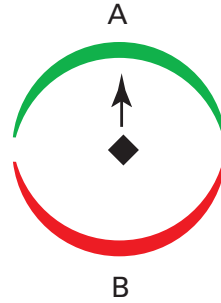


Figure 2. Le poète (figuré par un losange) situé au milieu des deux groupes de femmes se faisant face, projette son chant en direction de la poétesse. Le demi-chœur A entourant la poétesse est figuré par l'arc de cercle vert ; l'autre demi-chœur B par l'arc de cercle rouge. La projection du chant est indiquée par une flèche.

L'ensemble de ces données, qui déterminent le commencement, converge vers une figure que nous qualifions d'unicité. Cette figure condense la programmation d'un type de développement particulier. En fonction de l'évolution souhaitée pour la phase suivante de l'*aḥwaš*, satirique ou dithyrambique, le poète choisira entre deux modes d'organisation entre paroles et mélodie³.

Pour la poésie satirique le mode d'articulation est tout à fait original puisqu'il présente un décalage – on pourrait dire un désaccord – entre la mélodie et le vers dans le sens où leurs frontières initiales et finales ne coïncident pas⁴. Les unités chantées au début permettent au chanteur de retarder l'introduction du premier vers signifiant, et de le caler au milieu de la mélodie par exemple, comme le montre le schéma suivant (CD # 9) :

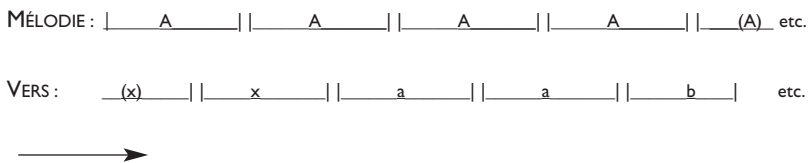


Figure 3. Schéma de décalage entre mélodie et vers.

Les lettres majuscules renvoient à la mélodie, les lettres minuscules aux vers signifiants à l'exception des lettres « x » qui signalent le « vers vide », autrement dit des unités syllabiques. On notera qu'ici le début de la mélodie (A) coïncide avec le milieu du « vers vide » (x).

On observe ici un dispositif formel propice à la circulation en continu, puisque la poursuite du vers et de la mélodie semble sans fin. La transition avec les femmes se fera grâce à une nouvelle introduction du « vers vide ».

À l'inverse, pour la poésie dithyrambique l'organisation entre mélodie et vers est concordante. La mélodie, divisée en deux parties semblables avec variantes finales (A et A' dans la Fig. 4) embrasse deux vers, chacun d'entre eux correspondant à une partie. Le mode d'articulation entre paroles et musique peut prendre la forme suivante : la première moitié (A) de la mélodie est chantée sur le « vers vide » (x), la deuxième moitié (A') sur un vers signifiant (a) repris à son tour avec la répétition de la première partie (A) de la mélodie. Chaque vers répété est ensuite attaché successivement à la deuxième puis à la première partie de la mélodie.

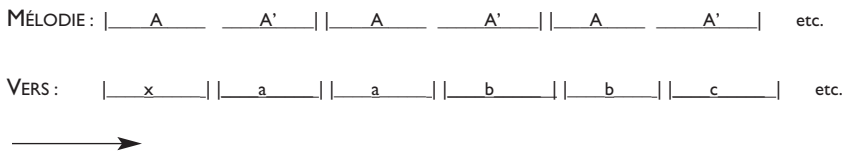


Figure 4. Schéma de concordance entre mélodie et vers.

Les reprises de souffle du poète s'effectuent ici au milieu de la mélodie (entre A et A' de la Fig. 4), rendant plus sensible la segmentation. Nous verrons dans ce dispositif formel une organisation par duplication.

Considérons maintenant le cas où le poète a choisi le premier mode d'organisation, le décalage entre mélodie et vers.

L'organisation cruciforme

La figure cruciforme telle qu'elle apparaît dans cette deuxième phase de l'*aḥwaš* est issue de croisements divers et de leurs formes multiples et répétées.

Voyons d'abord ce que jouent les tambourinaires : le rythme de base cyclique comprend trois timbres ou frappes de jeu différents joués par deux types de tambours : un son grave sur le gros tambour à deux peaux *ganga* ; deux sons moyen et aigu sur les tambours sur cadre *tilluna*. Non pertinentes, les durées varient selon une formule valant huit, neuf ou dix temps alors que le rythme restera composé de cinq ou deux fois cinq frappes égales ou inégales en durée, selon une formulation dont la figure 5 représente la plus courante⁵ (CD # 10).

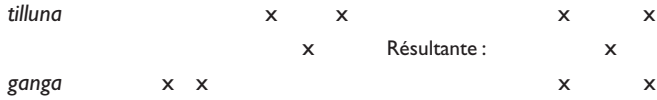


Figure 5. Schéma de la formule tambourinée composée par ajustement de deux séries de frappes, car provenant de deux tambours différents, produisant trois hauteurs différentes grave, moyenne, haute.

Au centre du cercle formé par les femmes, ces battements forment ainsi la figure d'une croix dans une dimension numérique et motrice (comme peut l'être le geste du signe de croix chrétien⁶).

Si l'on se tourne maintenant vers les chanteuses-danseuses, on constate que le mode antiphonal conjugué avec la disposition en deux demi-cercles et la rotation permet des croisements⁷ du chant entre les deux demi-chœurs. La durée de chaque intervention chantée correspond en général au parcours d'un quart du cercle ; si bien que chaque nouvelle intervention se situe dans l'un des deux axes d'une figure cruciforme. À titre d'exemple (voir Fig. 6), on peut considérer la chanteuse au milieu de chacun des deux chœurs A (en vert) et B (en rouge) : la première projette d'abord son chant sur l'axe vertical (position 1), puis, la rotation d'un quart de tour place celle d'en face du chœur B sur l'axe horizontal (position 2) ; la rotation se poursuit et on se retrouve sur l'axe vertical mais dans le sens inverse par rapport à la position initiale (position 3), et ainsi de suite ; ce qui est vrai pour ces deux chanteuses se faisant face l'est aussi, bien entendu, pour les autres.

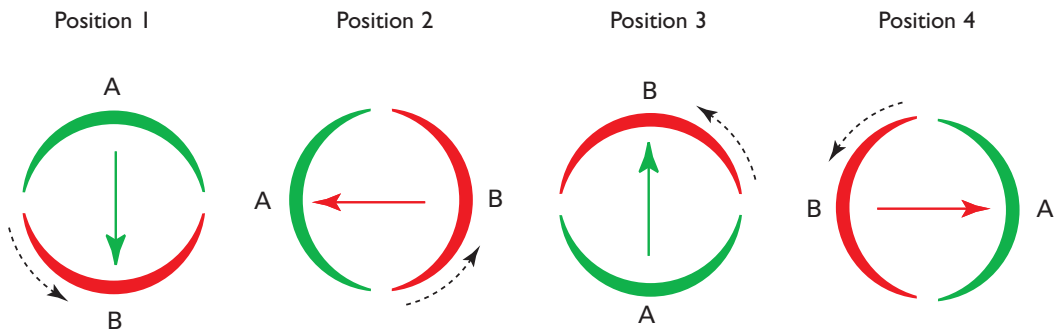


Figure 6. Processus de croisements de la mélodie par alternance entre les deux chœurs qui effectuent une rotation dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. L'arc de cercle vert figure le chœur A ; l'arc de cercle rouge le chœur B.

La projection du chant est indiquée par une flèche.

De l'alternance entre deux composantes ou ensembles, une dynamique résulte du principe d'ajustement d'un décalage : entre les deux séries différentes de deux et de trois frappes des tambours d'une part, entre les deux demi-chœurs dont l'un improvise de la poésie, d'autre part. On constate le même principe dans les pas de danse : il s'agit d'une « marche » rapide dont les pas dessinent des décalages constants entre appui du pied et du corps et avant-pied (Fig. 7).



Figure 7. Mouvement des pas. g/G : gauche ; d/D : droite.
Lettres minuscules : avant-pied ; lettres majuscules : appui du pied et du corps.

Cette dynamique s'inscrit dans un développement selon un autre décalage, cette fois-ci en hauteur sonore, qui peut être assimilé à une technique d'empilement. Ce procédé est conduit dans le sens général d'une montée puisque, du début à la fin, le registre des voix monte subrepticement :

1° Ainsi chaque intervention (correspondant à une rotation d'un quart de tour) apparaît comme superposée à la précédente : le tuilage est considéré par les femmes comme une manière de se « poser »⁸ (dans l'alternance, un chœur se « pose » sur l'autre) ou de « s'appuyer », de « s'adosser »⁹.

2° Dans la mélodie chantée : le contour mélodique présente, dans une majorité de cas, un contour décalé, la deuxième partie de la mélodie reprenant le contour de la première un degré en dessous indépendamment de la montée générale du registre.

3° Dans le mode de création poétique : le chœur créateur de poésie construit chaque vers progressivement, par les répétitions alternées avec l'autre chœur, en modifiant les paroles, syllabe par syllabe (les villageois considèrent que la poétesse « ajoute » au chant¹⁰), en « mettant un mot sur l'autre »¹¹, c'est-à-dire en substituant les mots ou syllabes au risque parfois de produire des ambiguïtés sémantiques. Du fait du mode de création poétique, l'accord entre les femmes n'est pas toujours parfait et l'on comprend que de nombreuses répétitions de chaque vers soient nécessaires. Chaque vers sera ainsi répété un nombre de fois variable avant d'être abandonné. Lorsque le chœur de la poétesse, ou chœur créateur, ne chante pas, la poétesse souffle à ses compagnes des mots, soit pour parfaire un vers en cours, soit pour le renouveler. C'est dire à quel point la force créatrice est dynamique.

L'observation des tambours ne fait que conforter la montée déjà mise en évidence dans le registre vocal des femmes : la chaleur est figurée par le feu au dessus duquel les musiciens chauffent ou « montent » la peau de leurs tambours¹², selon des expressions qui assimilent le réchauffement à une montée. La montée étant assurée surtout par le maître-tambourinaire ou « celui qui fait monter¹³ ». Tous ces éléments réunis contribuent à créer une pression importante à l'intérieur du cercle.

Passons maintenant à la figure programmée par un mode d'organisation qui présente un accord entre les deux composantes mélodique et poétique.

L'organisation conique

110

Au cours de la phase dithyrambique, c'est le mode d'organisation par duplication de lignes resserrées qui domine.

1° Dans les figures chorégraphiques, l'une des dispositions prédominantes est celle de deux ou trois chaînes ouvertes parallèles devant les tambours, chaînes au sein desquelles les femmes, côte à côte, dansent sur place ou avancent, comme nous l'avons vu plus haut, parfois en file indienne deux par deux ou trois par trois. Donc les chaînes se trouvent parfois dos à dos ou encore face à face. Elles peuvent avancer dans la même direction ou au contraire chacune dans la sienne. Les parcours peuvent encore s'effectuer en chaînes serpentine, dessinant sur le sol des lignes qui s'enchaînent à leur extrémité comme des sillons.

2° Dans la projection du chant : du fait des figures chorégraphiques des femmes, la mélodie est projetée en des directions parfois divergentes mais dans l'ensemble plus ou moins parallèles. Le rôle de la poétesse s'efface au profit d'un rapport préétabli¹⁴ entre les paroles et la mélodie.

3° Par la division du chant : dans la construction de la mélodie reprise par les femmes, la duplication se trouve soulignée par les modalités d'exécution, chaque groupe de femmes chantant en alternance non pas la mélodie entière mais la moitié, produisant ainsi un resserrement par la vitesse augmentée de l'échange entre les chœurs et un éclatement en lignes multiples.

4° Dans la structuration des *tizrrarin* chantées par des hommes de l'auditoire (CD # 11) : chaque chant composé de deux vers est chanté en solo sur une mélodie répétée avec variantes ; un groupe d'hommes reprend la fin de la première phrase et complète avec le soliste la deuxième conclut par une note tenue (voir Fig. 8).

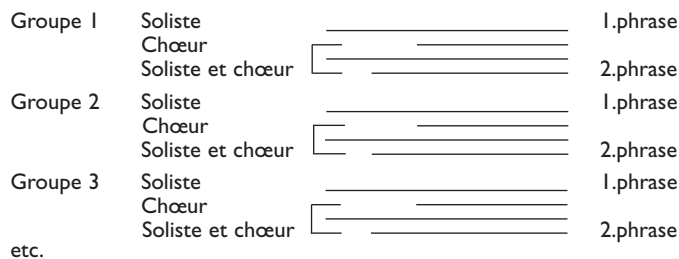


Figure 8. Schéma des chants *tizrrarin*.

Dans la première phrase, le soliste se tait quand le chœur chante. Dans la deuxième phrase, au contraire, il continue à chanter quand le chœur intervient.

Toutes ces observations sur la chorégraphie et le chant (sa structuration et sa projection) concourent non pas à une montée comme celle que nous avons vu réalisée avec l'organisation cruciforme mais à une transversalité. Il nous faut à présent ajouter quelques éléments complétant la figure dominante de cette phase de l'*ahwaš*.

Les lignes côte à côte sont réunies à un bout : A) fréquemment deux jeunes filles au bout de chaque rang se tiennent par la main (*buzdi*, « celle qui attache »), signalant de cette manière l'attachement des rangs entre eux¹⁵; B) la disposition en file indienne des deux rangs de filles dans la même direction contribue à réunir les chaînes lors de l'alternance du chant. On peut ainsi considérer qu'il s'agit d'un faisceau de lignes qui suggère un cône.

Cette forme conique se confirme dans le rythme des tambours et la hauteur de son ainsi que dans les pas de danse : les frappes du tambour à deux peaux *ganga* renforcent celles des tambours sur cadre *tilluna* (deux lignes de sons parallèles) qui les tirent vers l'aigu, comme vers le sommet du cône. Comme précédemment, les durées ne sont pas pertinentes. Cette formule rythmique peut se dérouler sur deux, trois ou quatre temps, peu importe tant que les frappes (qui comportent des monnayages internes) respectent la figure (CD # 11) :

	x	x	
<i>tilluna</i>			
	xxx	xxx	
<i>ganga</i>	xxx	xxx	etc.

Figure 9. Formule tambourinée répétée.

En ce qui concerne les danseuses, elles ont trois possibilités de mouvement : a) elles peuvent rester sur place en bougeant seulement les épaules ; b) elles peuvent se déplacer en marchant normalement ; c) elles peuvent se déplacer en posant les pieds selon le schéma suivant :

	d	d	
D	G	D	G
			etc.
→			

Figure 10. Tracé des pas.

Considérés successivement, l'unicité, le croisement et le cône, nous mettent en présence d'une dynamique que l'on pourrait décrire en termes quasiment physiques, d'une colonne d'« air » (autre sens du terme berbère *rriḥ* pour désigner la mélodie) qui monterait selon une forme cylindrique issue de la disposition circulaire du chœur (partie du croisement) pour se propulser à une certaine hauteur selon plusieurs axes (partie conique).

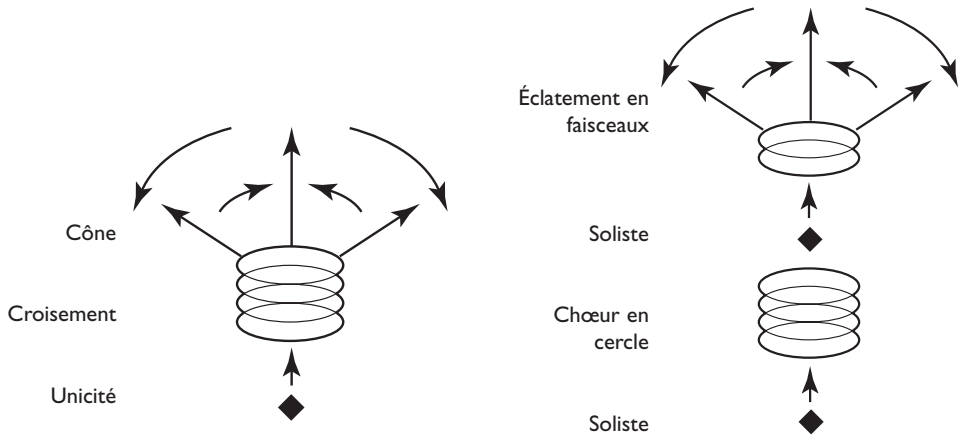


Figure 11. Schémas du chant de l'*ahwaš* selon deux parcours.

Ce développement établi dans la musique, on peut voir maintenant de quelle manière se font les correspondances avec le palmier dattier et l'orge.

L'*ahwaš* expression du palmier

Le premier mode d'organisation dégagé dans l'*ahwaš*, l'unicité, se manifeste dans le développement du palmier par l'un des deux modes de plantation de celui-ci. En effet, sa multiplication se fait soit par rejets soit par l'enfouissement sous terre d'un noyau de datte fendu, et c'est ici que s'exprime l'unicité. Le terme pour noyau de datte, *aḡʷrmi*, évoque le terme *amarg* qui désigne dans l'*ahwaš* la partie organisée autour de l'unicité et dont le sens premier est « celui qui casse [des noyaux] ».

Le principe est très répandu chez les Berbères selon lequel les rapprochements linguistiques soulignent les correspondances entre les sons, les matières et les idées. Dans le vocabulaire local, certains parallèles peuvent être faits entre la morphologie du stipe¹⁶ et l'*ahwaš*. L'évocation du stipe par la formation du cercle des deux groupes de femmes se trouve renforcée linguistiquement par le rapprochement du terme *agʷmmad* (« côté ») pour un chœur (face à un autre) et *agumat* (stipe). Par ailleurs, une notion de longueur est attachée au terme d'*amḡllf*, *aḡzzayfu* (« long »)¹⁷, qui n'est pas sans évoquer un autre terme pour stipe, *agžžif* ou *agžžuf* et le fait de « prolonger » *zziḡzif* (les consonnes *z* et *ž*, et *g* et *ḡ* sont facilement interchangeables).



La récolte d'orge mise à sécher avant son dépiquage par le foulage des animaux (cl. Claude Lefébure).



Au centre de l'image, une fibule d'argent moulée dite en "patte de chacal" (aḍ ar n wuòḍn), celle-ci avec un cabochon de corail (cl. Claude Lefébure).

La montée exprimée dans l'*aḥwaš* peut être assimilée au mouvement ascensionnel du stipe. Le terme *wainiu* pour palmier mâle¹⁸ (*tainiut* pour palmier femelle) dénote à lui seul une montée (*inyi* : « monter » ; à rapprocher aussi de *tiyni* : « dattes »). En ce sens, la « marche » des femmes au tracé circulaire et la construction progressive par superposition des vers chantés en alternance par les deux chœurs peuvent alors être assimilées à la morphologie du stipe du palmier marqué par les traces superposées laissées par les palmes¹⁹ après leur chute (voir Fig. 12).

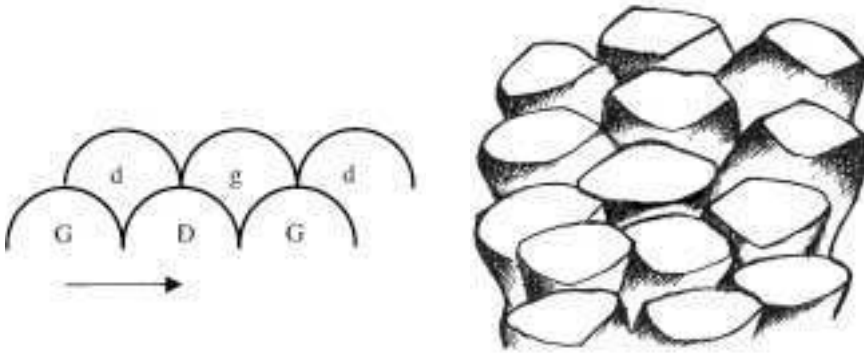


Figure 12. Mouvement des pas et stipe du palmier dattier.
Les arrondis entourant les lettres représentent les babouches aux bouts larges et arrondis des danseuses.

L'organisation conique observée dans la troisième phase dithyrambique de l'*aḥwaš* (*tamssust*) se manifeste dans le palmier par des spadices²⁰ de cette même forme également (voir Fig. 13) sur lesquels poussent les fruits dans la partie supérieure du palmier dattier. Comme dans l'*aḥwaš* elle prend naissance dans une manifestation de l'unicité.

Les termes pour désigner le « vers vide » de la poésie chantée et le spadice du palmier sont presque similaires : *talalayt* désigne la formule d'unités syllabiques, générant les vers signifiants ; *talayt* désigne le spadice du palmier mâle ou femelle, dont les unités sont le départ de la fructification des dattes. La disposition des unités du spadice sur des rameaux en faisceaux donne une image de ce point de départ de la poésie chantée pour laquelle on ne dispose pas, dans cette tradition orale, de représentation écrite. La mélodie chantée est le support de la poésie comme les rameaux des fleurs puis des fruits.



Figure 13. Formule métrique (*talalayt*), dont chaque unité génère des syllabes des vers signifiants, et spadice (*talayt*) (d'après Ozenda 1977 : 128).

L'homologie entre matrice métrique poétique et spadice végétal se fait plus précise encore puisque, dans les deux cas, le développement (de la poésie ou des dattes) se produit sur l'élément féminin : dans l'*aḥwaš*, la reprise – autrement dit l'assimilation – par des femmes de la mélodie chantée du poète-chanteur avec les unités syllabiques est alors l'expression de la fécondation ou superposition du spadice mâle sur le spadice femelle lors de la fécondation des palmiers : au cours de cet acte, un homme monte en haut du palmier et secoue puis attache quelques rameaux du spadice mâle sur l'inflorescence femelle²¹.

L'organisation conique, à la base de la phase dithyrambique de l'*aḥwaš* – caractérisée par l'aboutissement dans la création de la poésie – se retrouve dans la formation et l'achèvement des fruits sur le spadice du palmier. Ce stade de développement de la poésie comme du fruit est désigné par le même terme : *aqqayn* (sing. *aqqa*). Dans les deux cas – unités syllabiques d'une part, fleurs de l'autre – le processus de maturation aboutit à des *aqqayn*.

Le terme *tamssust*, pour la phase dithyrambique de l'*aḥwaš*, se trouve quant à lui appliqué à l'acte même de la fécondation : *abssusi*, « celui qui tombe » (variante de *tamssust*, les préfixes *ab* et *am* étant substituables) désigne une partie du pistil (organe femelle), plus précisément son aptitude à tomber : le terme renvoie dans l'Anti-Atlas à un moment précis, celui où, des trois ovules du pistil de la fleur du palmier femelle deux se détachent et tombent après la fécondation, le troisième seul donnant une datte.

Il nous reste à expliquer de quelle manière se réalise dans le palmier les chants *tizrarin* mentionnés dans l'*aḥwaš*. Rappelons que ces chants sont des réactions d'hommes de l'auditoire à l'*aḥwaš* dans sa phase de culmination. L'état de plénitude supposée pourrait être un indice de la grosseur des fruits : le terme *tazrrart* partage sa racine *z. r.* avec le terme *azurar* (ou *tazurart*) qui signifie « gros », « épais ». De manière complémentaire, les Berbères désignent la grappe de dattes par le terme *azrm* (dont la racine est aussi *z. r.*). Le fonctionnement des *tazrrart*, se succédant entre groupes d'auditeurs au gré des initiatives, ne contredit pas le rapprochement entre *tazrrart* et *azrm* (« grappe »).

Organisation	<i>Aḥwaš</i>	Palmier dattier
Conique	<i>aqqayn</i> (poésie fixe) <i>tazrrart</i> (type de chant)	<i>aqqayn</i> (dattes) <i>azrm</i> (grappe)
Unicité	<i>talalayt</i> (vers vide) <i>tamssust</i> (celle qui fait tomber)	<i>talayt</i> (spadice) <i>absusi</i> (ovule de fleur)
Cruciforme	<i>ağzzayfu</i> (long) <i>ag^wmmad</i> (côté)	<i>agžžif</i> ou <i>agžžuf</i> (stipe) <i>zziğzif</i> (prolonger) <i>agumat</i> (stipe)
Unicité	<i>rrihlrruḥ</i> (mélodie/âme) <i>amarg</i> (celui qui casse [des noyaux])	<i>rrihlrruḥ</i> (air/âme) <i>ağ^wrmi</i> (noyau)

Figure 14. Tableau récapitulatif des corrélations entre modes d'organisation, *aḥwaš* et palmier dattier.

L'*aḥwaš* expression de l'orge

L'examen de l'orge souligne d'autres rapprochements avec l'*aḥwaš*, tout d'abord l'unicité qui précède la figure cruciforme : 1° On peut voir, dans l'appellation *amarg* (« celui qui casse » [des noyaux]), une allusion à l'unicité, c'est-à-dire à la graine (dans des actes aussi fondamentaux que le mesurage rituel du grain, le « un », symbole d'unicité, ne sera pas nommé). 2° Le poète-chanteur « lance » (*iluḥ*)²² la mélodie chantée comme le semeur la graine. 3° La première apparition de la céréale est une forme unique (tigelle prolongée par une feuille) appelée « dent du peigne »²³. L'organisation cruciforme, quant à elle, s'exprime dans l'orge par la formation du chaume²⁴ avec ses feuilles.

A) Le terme de cette figure *aḍar n utbir*, « patte du ramier » ou *later n utbir*, « trace du ramier » désigne aussi le stade de l'orge ultérieur sortant de terre (les trois feuilles figurant les trois doigts avant de la patte de l'oiseau). Il renvoie ainsi aux pas (*aḍar*) des danseuses pour lesquelles la métaphore du ramier est fréquemment utilisée par les poètes s'adressant à elles. D'où un rapprochement entre ce stade de croissance de l'orge et la figure de pas des femmes dans deux expressions de la figure cruciforme.

B) Le positionnement du chœur créateur dans la rotation au moment de l'alternance ou lors de l'apparition d'un nouveau vers – détachement de ce vers pourrait-on dire – semble exprimer les points d'insertion des feuilles alternes²⁵ de la céréale attachées aux nœuds et dont la gaine (partie basse de la feuille) recouvre les entre-nœuds ; ainsi les feuilles de la céréale font partie d'une enveloppe qui entoure le chaume et dont elles se détachent (voir Fig. 15).

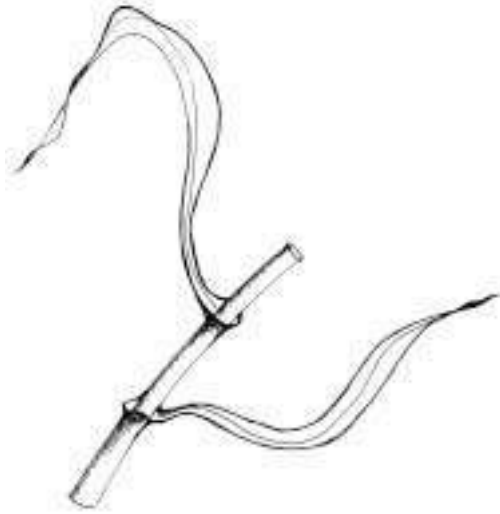


Figure 15. Chaume de l'orge avec ses feuilles.

Dans le vocabulaire local, certains de ces parallélismes observés entre l'*aḥwaš* et la morphologie de l'orge viennent renforcer les similitudes. Ainsi le rapprochement entre *amḥllf*, *ḡllf* (« envelopper », « couvrir ») et *žllf* (« détacher [*ḡllf*] »), gaine entourant le chaume et qui se « détache » comme des feuilles.

Faut-il voir dans la marche oscillante des femmes pendant leur rotation qui implique un léger fléchissement des genoux et le mouvement des bras au niveau des coudes pour les battements de mains, une assimilation de ces articulations du corps aux nœuds de la tige de la céréale ? Le vocabulaire le laisse entendre. Le bras est désigné par un terme (*iḡil*) proche de celui qui désigne le chaume (*iḡll*) et le fait de monter (*ḡli*) ; les genoux (*ifaddn*) sont désignés par le même terme que les entre-nœuds (*tifaddin* : « petits genoux »).

L'organisation conique exprime la formation des grains sur l'épi dans la partie supérieure de l'orge. La figure de l'unicité à ce moment du développement de la plante ne paraît pas présente ici. Peut-être en raison du caractère autofécondant de l'orge dont les fleurs, bisexuées, comportent à la fois des étamines (organes mâles) et des pistils (organes femelles).

A) Le terme *aqqaḡn* pour désigner les paroles fixes s'applique aussi aux grains ou aux fruits mûrs de la céréale.

B) La formation quasiment parallèle des rangs des chanteuses-danseuses se manifeste ici par les rangs des épis de la céréale dont la distance est resserrée comme dans l'*aḥwaš*.

C) Pouvant être considérés comme « ornements » ou « franges »²⁶ les *tizrrarin* ornent en quelque sorte, par lignes parallèles et multiples (voir Fig. 8), les paroles chantées (*aqqaḡn*) par les femmes. Les grains de l'orge (*aqqaḡn*) désignant aussi les paroles, seraient-ils ainsi ornés de leurs barbes ? Le terme *tizzar*, pour désigner ces barbes végétales, le laisserait entendre (voir Fig. 16).

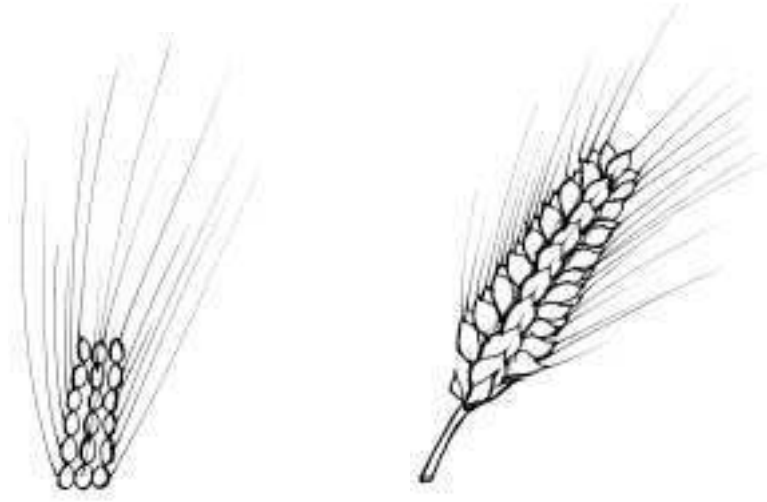


Figure 16. Schéma des chants *tizrrarin* (lignes côte à côte) superposés aux paroles chantées des femmes (petits cercles) et épi d'orge avec ses barbes.

D) Le terme *tamssust* ou *siyis* qui recouvre l'expression du tremblement des épaules (et des voix) des chanteuses-danseuses figure une ébullition dans la maturité des végétaux (le grain mûr de l'orge est dit « cuit »²⁷).

Organisation	<i>Aḥwaš</i>	Orge
Conique	<i>aqqayn</i> (poésie) <i>tizrrarin</i> (franges) <i>siyis</i> (ébullition)	<i>aqqayn</i> (grains) <i>tizzar</i> (barbes) <i>nwant</i> (elles sont cuites)
Cruciforme	<i>amḥllf</i> <i>iḡil</i> (bras) <i>ifaddn</i> (genoux) <i>aḍar n utbir</i> (patte du ramier)	<i>ḡllf</i> (envelopper) <i>žllf</i> (détacher la gaine) <i>iḡll</i> (chaume)/ <i>ḡli</i> (monter) <i>tifaddin</i> (entre-nœuds) <i>aḍar n utbir</i> (stade initial de l'orge)
Unicité	<i>rriḥ/rruh</i> (mélodie/âme) <i>luḥ</i> (lance [le chant])	<i>rriḥ/rruh</i> (air/âme) <i>luḥ</i> (lance [la semence])

Figure 17. Tableau récapitulatif des corrélations entre modes d'organisation, *aḥwaš* et orge.

Nous avons observé deux « lectures » pouvant être faites de l'*aḥwaš*. Elles ne sont certainement ni exclusives ni complètes. Le tableau récapitulatif suivant résume les corrélations entre musique, palmier et orge dénotées par le vocabulaire.

Organisation	<i>Aḥwaš</i>	Palmier dattier	Orge
Conique	<i>aqqayn</i> (poésie fixe) <i>tazrrart/tizrrarin</i> <i>siyis</i> (ébullition)	<i>aqqayn</i> (dattes) <i>azrm</i> (grappe)	<i>aqqayn</i> (grains) <i>tizzar</i> (barbes) <i>nwant</i> (elles sont cuites)
Unicité	<i>talalayt</i> (vers vide) <i>tamssust</i> (celle qui fait tomber)	<i>talayt</i> (spadice) <i>abssusi</i> (ovule de fleur)	
	<i>ağzzayfu</i> (long) <i>ağ^wmmad</i> (côté)	<i>ağžžif</i> ou <i>ağžžuf</i> (stipe) <i>zziğzif</i> (prolonger) <i>agumat</i> (stipe).	
Cruciforme	<i>amḥllf</i> <i>iğil</i> (bras) <i>ifaddn</i> (genoux) <i>aḏar n utbir</i> (patte du ramier)		<i>ğllf</i> (envelopper) <i>žllf</i> (détacher la gaine) <i>iğll</i> (chaume)/ <i>ğli</i> (monter) <i>tifaddin</i> (entre-nœuds) <i>aḏar n utbir</i> (stade initial de l'orge)
	<i>rriḥ/rruḥ</i> (mélodie/âme)	<i>rriḥ/rruḥ</i> (air/âme)	<i>rriḥ/rruḥ</i> (air/âme)
Unicité	<i>luḥ</i> (lance [le chant]) <i>amarg</i> (celui qui casse [des noyaux])	<i>ağ^wrmī</i> (noyau)	<i>luḥ</i> (lance [la semence])

Figure 18. Tableau récapitulatif des corrélations entre les modes d'organisation, *aḥwaš*, palmier dattier et orge.

L'*aḥwaš* figure les éléments de deux parcours végétaux différents qui aboutissent tous deux aux fruits (*aqqayn*)²⁸. Il nous reste à mentionner le rôle important dans l'*aḥwaš* des battements de mains des femmes : pour les soutenir, le meneur de danse joue explicitement, par le jeu de la prononciation, sur l'ambiguïté entre les termes *ršš*, « asperger d'eau », et *rršš* « battements de mains ». Il est plausible de rapprocher la constance des battements de mains soutenus par l'évocation de l'eau du terme berbère, *aman*, qui signifie aussi la sève des plantes. Ce serait ainsi d'une permanence de la sève, conduite de manière ascensionnelle, que s'assurerait le meneur de danse.

Nous avons dégagé trois types d'organisation à la fois du développement de l'*aḥwaš* des femmes et de la croissance du palmier et de l'orge dans l'Anti-Atlas. On les retrouve, sous forme stylisée dans les motifs de tissage exécuté par les femmes de la région : par exemple, le motif de la croix est désigné par le terme « la patte du ramier » (*aḍar n utbir*) ou « la trace du ramier » (*later n utbir*). Par ailleurs, la reproduction des trois figures dans les bijoux et décors de visage des femmes d'autres régions de l'Atlas témoigne de l'importance de celles-ci dans une zone qui dépasse largement la localité étudiée : les séries de croix constituent un décor de visage très répandu chez les femmes sous le nom de « pied de pigeon » (Morin-Barde 1990)²⁹ ainsi que pour les motifs de bijoux en argent. Surprenant pour notre propos est la confusion entre croix et palmier. En effet, les motifs en croix sont aussi appelés « palmier » (*afruḥ*) ou « tridents » ou « palmes » (*ibid.*). Les différentes figures sont bien connues aussi dans l'art et l'artisanat marocain utilisant des formes plutôt de croix ou doubles croix qui suggèrent parfois des fleurs, par les quatre ou huit pétales disposés autour du bouton central, ou des formes circulaires (voir notamment Westermarck³⁰ 1926, vol. I : 450-459). La figure du cône quant à elle n'est pas nommée, semble-t-il, bien que les motifs en V soient présents également dans les tatouages et peintures des femmes (Laoust 1920 ; Morin-Barde 1990).



Les musicologues se sont peu interrogés sur la genèse des musiques dont ils analysent le fonctionnement et les systèmes, c'est-à-dire sur l'origine même de la formation des structures musicales. L'ouvrage récent de Wallin, Marker et Brown (2000) concerne certes les origines de la musique, mais il s'inscrit dans une autre perspective, celle de comprendre l'évolution biologique et culturelle de l'espèce humaine³¹. Rejoignant ces préoccupations, les recherches musicologiques de François-Bernard Mâche sur les animaux et les universaux (2001) sont orientées délibérément vers la psychologie expérimentale et la neurobiologie³². Pourtant il est difficilement concevable de poser le problème des origines de la musique sans s'interroger sur l'émergence des schèmes musicaux dans leurs configurations. Par les musiques qu'ils sont amenés à étudier, pratiquées dans des sociétés rurales non mécanisées dans lesquelles elles ne sont pas autonomes mais le plus souvent liées à tout un substrat culturel, les ethnomusicologues sont particulièrement qualifiés pour mener une telle réflexion.

Dans cet essai, il est apparu que la manière dont une communauté berbère d'agriculteurs perçoit des phénomènes botaniques peut être traduite par des constructions musicales. Par des moyens qui lui sont propres – qui relèvent de la musique et de la danse – elle parvient à simuler les structurations, dans leurs dimensions temporelles, de deux plantes à la fois (le palmier dattier et l'orge), toutes deux importantes pour elle. Bien entendu, on peut choisir de considérer

la musique comme expression sonore sans signification autre que l'émotion qu'elle suscite d'autant plus que l'objet auquel elle renvoie n'est pas présent, ni nommé directement (bien que connu de tous)³³. Or, ce point de vue sur la musique n'expliquerait pas pourquoi les Berbères lui donnent cette forme particulière ni ne justifierait l'usage qu'ils font des termes propres au domaine végétal. L'intérêt de considérer cette musique comme un signe est d'y trouver une possibilité d'explication à la fois sur sa propre origine dans ses différents paramètres (dont certains universaux comme la répétition³⁴, le répons, l'ostinato³⁵) et sur sa relation avec la croissance de végétaux dont la pérennité est vitale pour cette société. D'un côté, les schèmes musicaux ont une existence réelle et observable, soit directement soit par inférence, dans l'environnement agricole de ces populations ; de l'autre, certains des mécanismes propres à la croissance des végétaux sont suggérés par l'*aḥwaš*, grâce à une projection dans leur vie intérieure. Dans un cas comme dans l'autre, c'est de la mise en relation que surgit la prise de conscience.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : sémiotique/*semiotic* – Berbères/*Berbers* – plantes/*plants* – chants/*songs* – danse/*dance*

RÈGLES DE PRONONCIATION POUR LES TERMES VERNACULAIRES

- ε : proche d'un a prononcé du fond de la gorge.
- š : comme le ch français dans « chat ».
- g : comme en français dans « garçon ».
- ğ : équivaut au r français (à la parisienne) comme dans « roi ».
- h : comme le h anglais dans « home ».
- ħ : proche d'un h prononcé du fond de la gorge.
- ḥ : comme le ch allemand dans « achtung ».
- ž : comme le j français dans « je ».
- q : proche d'un k prononcé du fond de la gorge.
- r : r roulé proche du r français prononcé à la bourguignonne.
- u : comme le ou français dans « tour ».
- w : comme le w anglais dans « word ».
- y : comme le y anglais dans « yes ».

N. B. : La labialisation des consonnes est indiquée par un w en petit caractère placé au dessus de la ligne. La consonne emphatique est soulignée par un point. Les consonnes tendues sont notées par le redoublement de la lettre. Le reste se prononce comme en français.

1. Les données exposées ici, y compris linguistiques, ont été recueillies au cours de mes missions dans l'Anti-Atlas, effectuées en collaboration avec deux collègues marocains, Omar Amarir et Lahsen Hira, en 1977, 1979, 1990 et 1996, avec l'aide, pour les deux premières missions, de différentes fondations danoises et du Centre d'Arts et Traditions populaires danois ; pour les deux dernières, du CNRS et de l'UMR 8574.
2. Distinction faite par Hassan Jouad (1995) dont l'ouvrage rend compte du système de versification des Berbères chleuhs et berabers.
3. Voir Roving Olsen 1996.
4. Voir aussi Éric de Dampierre (1995 : 13-18) qui révèle un souci, chez les Nzakara du Haut-Oubangui, de créer un rapport dynamique devant la présence de « deux longueurs inégales d'objets comparables » ou « durées inégales » d'une part, ou « deux longueurs ou durées égales » de l'autre ; le décalage des deux éléments mis en parallèle constitue une de ces manifestations. Il en donne des exemples précis dans les « longueurs » (feuilles alternes de la plante dite « des jumeaux »), les volumes (coiffures gironnées des têtes sculptées des harpes) et les durées (musique de harpes ; voir plus loin, note 25).
5. Loin d'être universelles, les corrélations faites ici dans la représentation graphique entre grave et bas, aigu et haut répondent bien à la réalité berbère : par exemple, la montée du registre chanté est assimilée à une croissance en hauteur, où le grave est dit lourd (*iḏḏay/iḏḏay*) le registre haut léger (*ifssus*). Ajoutons ici que les deux sons aigus des tambours sur cadre *tilluna*, tenus verticalement lors du jeu, sont obtenus par des frappes sur le bord supérieur du cadre, le son moyen, par une frappe au centre de la peau (autrement dit plus « basse » visuellement).
6. J'ai noté à Alep en Syrie que dans l'église syriaque orthodoxe, on fait le signe de croix en terminant sur la poitrine avec un point médian, la croix étant de sorte dessinée en cinq points (comme dans cet exemple tambouriné) et non pas en quatre. De même, dans la pratique catholique espagnole, on termine le signe de croix avec un cinquième point mais sur la bouche (information orale de Monique Brandily). De toute évidence, le cinquième point est l'indication du point d'intersection des deux branches d'un croisement. Voir aussi la note 30.
7. L'exemple du processus de tissage permet de prendre toute la mesure de l'importance accordée au centre d'un croisement : s'appuyant sur plusieurs auteurs, Claude Lefébure note (1976 : 113) que « dans tout le Maghreb la ligne d'intersection des plans formés par les deux nappes de chaîne est dénommée *rruh*, « l'âme ».
8. *srs*
9. *asnnad*, « le fait de s'appuyer » (<*snnad*>)
10. *ar tgga i umarg*.
11. Voir la note 9.
12. Le terme pour désigner le tambour sur cadre, *tallunt*, comporte en lui l'idée de monter.
13. *assgli*. À titre de comparaison, signalons que ce rôle est désigné dans le Haut-Atlas central, par le terme de *ihllif* [*txllif*] (Lortat-Jacob 1980 : 95 et 131), donc par une variante d'*amhllif*.
14. Les changements s'effectuent surtout quand cette phase de l'*ahwaš* est une réponse à un poète-chanteur. Dans le cas contraire (où elle conclut la partie « entrecroisée » sans interruption) le même vers est alors répété.
15. De manière équivalente une variante de ce terme, *bumzdi*, désigne dans le Haut-Atlas central « deux fruits attachés (surtout des noix) poussant sur une même branche » ainsi que « le couple *lmsaq-ahwaš* » (Lortat-Jacob 1980 : 53) ; *lmsaq* est une phase centrée sur la poésie chantée.
- 16 « Nom donné à la tige des formes végétales arborescentes lorsqu'elle pousse sans se ramifier, le diamètre étant à peu près constant de la base au sommet » (Jacques Dauta, *Dictionnaire de botanique* 1999 : 1225).
17. Signalons que dans le Haut-Atlas occidental la circulation du chant et sa nature « longue » (*taḏḏayfut*) suppose que la mélodie

soit pourvue d' « angles » ou « coudes » (*tiġ^wmrin*), ce dont les autres mélodies, dites droites ou rectilignes (*yaġ^wd*) et sur lesquelles on se repose (*amsrrh*), sont dépourvues. Sans doute faut-il comprendre la présence d'angles comme un élément permettant de « plier » le chant, donc de lui imposer un « retour » nécessaire à la notion de circulation. On ne peut qu'être frappé par le fonctionnement similaire du chant dans l'Anti-Atlas.

18. Les palmiers sont dioïques ou unisexués : dans une palmeraie, il y a des pieds mâles (en petit nombre) et des pieds femelles (en grand nombre).

19. Le terme d'*izli* pour vers chanté répandu dans d'autres régions berbérophones (Moyen Atlas, Haut-Atlas oriental) peut être rapproché de celui de la palme *amzli* (avec des variantes selon les régions). Mais *izli* ne semble pas utilisé dans l'Anti-Atlas.

20. Inflorescence du palmier enveloppée dans sa jeunesse par une grande bractée appelée spathe.

21. L'homologie entre *aḥwaš* et végétal persiste même quand les femmes entament la poésie chantée sans intervention d'un poète, donc sur une mélodie avec le « vers vide » (*rriḥ*) puisqu'un palmier femelle peut être fécondé sans intervention d'un « fécondeur », simplement par le vent, désigné, nous l'avons vu plus haut, par le même terme que la mélodie (*rriḥ*).

22. Alors que pour des chants rituels, on utilisera le verbe *ini* (« dire »), et pour d'autres chants encore *asi* (« prendre »).

23. *aḥws n imšd*.

24. Tige des céréales.

25. Pour une analyse détaillée d'un rapport entre disposition des feuilles sur la tige d'une plante et la musique, voir Chemillier (1995 : 186-190) qui montre, chez les Nzakara du Haut-Oubangui, les corrélations, d'ordre géométriques, entre les feuilles alternes disposées sur la tige de la « plante des jumeaux » et les formules de harpes en canon (voir aussi la contribution de Chemillier dans cette publication).

26. Voir aussi Lortat-Jacob 1980 : 62. Le terme de *tizrrarin* désigne également les longues tresses fines et parallèles des jeunes filles de la région, y compris des danseuses.

27. *nwant*, « elles sont cuites » (l'orge est pluriel féminin en berbère).

28. Le rapport entre le musical et le végétal a été signalé aussi par Viviane Baeké (2004), quoique selon une autre perspective, chez les Wuli du Cameroun. Ils associent les périodes du calendrier agricole et du calendrier musical, notamment la période qui concerne la croissance du sorgho (p. 385), avec des combinaisons d'instruments de musique, de rythme musical et de pas de danse particuliers. Il y a fort à parier qu'une étude sur la structure musicale proprement dite (qui reste à faire pour les différentes périodes musicales) nous éclairera sur la conception wuli de la croissance du sorgho et qu'à l'inverse l'observation des différents stades de la plante nous permettra de comprendre la musique. Je remercie Gilbert Rouget d'avoir appelé mon attention sur cet ouvrage.

29. Chez les *Ayt etta* du Haut-Atlas oriental on notera une différenciation nette entre la trace et la patte : le maquillage de fête des femmes, peint sur les joues en jaune orange, est appelé « la trace du ramier » *later n utbir*, alors que le motif en relief que l'on retrouve sur les fibules sera appelé « la patte du ramier » *aḍar n utbir* ou la patte du chacal (*aḍar n wuššn*) selon que les branches sont minces ou épaisses (information orale de Claude Lefébure et Moustapha Mardi).

30. Westermarck rappelle que l'utilisation de la croix en Afrique du Nord – notamment comme amulette – n'est pas une survivance de la présence chrétienne ; elle y est attestée bien avant notre ère. (1926, vol.1 : 451-452). Voir aussi ses observations (*ibid.* : 449-452) sur les rapports entre la main, la croix et le chiffre cinq qui rappellent les corrélations établies dans l'*aḥwaš* entre « la patte du ramier », la figure cruciforme et les cinq frappes des tambours.

31. On assiste ici à un retour ambitieux vers l'évolutionnisme et donc vers des questionnements de la première moitié du xx^e siècle à Berlin et à Paris sur l'origine de la musique, à la fois dans son évolution et dans son fonctionnement culturel à travers le monde. Sans entrer dans le détail de ce projet qui s'inscrit dans un vaste champ disciplinaire qualifié de « biomusicologie », on retiendra cependant l'importance des questions de l'interface de la musique avec le langage auquel peuvent être liés le mouvement et la gestuelle, des expressions sonores des

animaux (qu'elles penchent plutôt vers le langage ou vers le chant), et des neurosciences.

32. Ses recherches visent à considérer certains archétypes musicaux (répétition, ostinato, accéléré, répons ou écho, reprise ou répétition différée) comme étant partagés par les hommes et les animaux, enfouis au niveau le plus profond du psychisme et se manifestant aux niveaux supérieurs de celui-ci en tant que « génotypes » ou « phénotypes ». Reprenant ces termes de la génétique, Mâche en donne les définitions suivantes : « l'archétype est une image flottant dans l'inconscient ; les génotypes sont les schèmes dynamiques qui marquent son passage à la conscience en tant que programme d'action ; les phénotypes sont les résultats sensibles de ces processus de pensée » (2001 : 36).

33. Ceci nous renvoie à la question posée par Umberto Eco dans le cadre d'une discussion théorique sémiotique de première importance pour notre propos (1999, chap. 6 « Iconisme et hypo-icônes ») : qu'est-ce qui fait que l'on bascule d'une modalité « alpha » (le plan de la dénotation) à une modalité « bêta » (le plan de la connotation), autrement dit ici même d'une conception de l'*ahwaš* en tant que tel à une conception de l'*ahwaš* comme forme d'expression d'autre chose.

34 Voir Rouget 1990 et Mâche 2001.

35 Voir Mâche 2001.

BIBLIOGRAPHIE

Baeke, Viviane

2004 *Le Temps des rites. Ordre du monde et destin individuel en pays wuli (Cameroun)*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Sociétés africaines » 17).

Chemillier, Marc

1995 « La musique de la harpe », in Éric de Dampierre, ed., *Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris, Presses de l'École normale supérieure/ Nanterre, Société d'ethnologie : 97-218

Dampierre, Éric de, ed.

1995 *Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris, Presses de l'École normale supérieure/ Nanterre, Société d'ethnologie.

Dictionnaire de botanique

1999 Paris, Encyclopædia Universalis/ Albin-Michel [Préface de Jean-Marie Pelt].

Eco, Umberto

1999 *Kant et l'ornithorynque*. Paris, Grasset.

Jouad, Hassan

1995 *Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*. Paris, Peeters.

Laoust, Émile

1920 *Mots et choses berbères : notes de linguistique et d'ethnographie, dialectes du Maroc*. Challanel. Réédition : Rabat, Société marocaine d'édition, 1983.

Lefébure, Claude

1976 « Linguistique et technologie culturelle, l'exemple du métier à tisser vertical berbère », *Techniques et culture* 3 : 84-148.

Lortat-Jacob, Bernard

1980 *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris, La Haye, Mouton/EHESS.

Mâche, François-Bernard

2001 *Musique au singulier*. Paris, Éditions Odile Jacob.

Morin-Barde, Mireille

1990 *Coiffures féminines du Maroc au sud du Haut-Atlas*. Aix-en-Provence, Édusud.

Ozenda, P.

1977 *Flore du Sahara*. Paris, Éditions du CNRS [Deuxième édition revue et complétée].

Rouget, Gilbert

1990 « La répétition comme universel du langage musical. À propos d'un chant initiatique béninois ». In R. Pozzi, ed., *La musica come linguaggio musicale*, Firenze, Leo S. Olschki editore : 189-202.

Rovsing Olsen, Miriam

1996 « Modalités d'organisation du chant berbère : paroles et musique », *Journal of Mediterranean Studies* 6 (1) : 88-108.

1997 *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*. Arles/Paris, Cité de la musique/Actes Sud

[CD encarté, Préface de Bernard Lortat-Jacob].

2002 « Un parallélisme inattendu : l'orge et l'ahwash », in Luc Charles-Dominique & Jérôme Cler (eds), *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*. Éditions Modal : 51-67 [CD encarté].

Westermarck, Edward Alexander

1926 *Ritual and belief in Morocco*. London, Macmillan (deux volumes).

Wallin, Nils L., Björn Merker & Steven Brown (ed.)

2000 *The Origins of Music*. Cambridge, (Mass), London, The MIT Press.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Miriam Rovsing Olsen, *Le musical et le végétal : essai de décryptage. Exemple berbère de l'Anti-Atlas*. — Portant sur les homologues de structure de la musique chantée et dansée et le palmier dattier et l'orge dans leurs développements organiques, l'analyse stipule que, d'une part les schèmes musicaux se dégagent de l'observation des plantes et que, d'autre part, la musique illustre et incarne certains mécanismes propres à la croissance végétale.

Miriam Rovsing Olsen, *Music and Plant Life, an Attempt to Decipher a Berber Example from the Anti-Atlas*. — Focusing on the structural homology between, on the one hand, song and dance music and, on the other hand, the organic development of the date palm and barley, this analysis stipulates that musical schemata can be detected by observing these plants. Music illustrates and incorporates mechanisms specific to the growth of plants.