

ENCYCLOPÉDIE  
BERBÈRE

## Encyclopédie berbère 14 | Conseil – Danse

---

### Danse

M. Peyron, F. Ait Ferroukh, G. Camps et H. Claudot-Hawad

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2373>

ISSN : 2262-7197

#### Éditeur

Peeters Publishers

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1994

Pagination : 2204-2222

ISBN : 2-85744-741-8

ISSN : 1015-7344

#### Référence électronique

M. Peyron, F. Ait Ferroukh, G. Camps et H. Claudot-Hawad, « Danse », in Gabriel Camps (dir.), *14 / Conseil – Danse*, Aix-en-Provence, Edisud (« Volumes », n° 14), 1994 [En ligne], mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2373>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Danse

M. Peyron, F. Ait Ferroukh, G. Camps et H. Claudot-Hawad

---

- 1 La danse tient incontestablement une place de choix dans la culture berbère. Phénomène essentiellement rural, il s'agit habituellement d'une manifestation d'un haut niveau esthétique, à la mise en scène aussi symbolique que suggestive, sans doute liée à quelque thème de fécondité issu du fond des âges. Exutoire commode, en tout cas, pour des populations menant une existence rude, elle ne peut laisser l'observateur indifférent. Au mieux, elle le charmera grâce à son « mysticisme immanent » se répercutant « en ondes qui atteignent très profondément la sensibilité » (Mazel, 1971, p. 226).

## Domaine berbère marocain (M. Peyron)

- 2 Depuis le Rif jusqu'à l'Anti-Atlas, les danses berbères se succèdent, aussi nombreuses que variées ; raison pour laquelle il pourrait s'avérer fastidieux d'en établir un inventaire exhaustif. Tout au plus se contentera-t-on d'en citer les plus connues, d'en évoquer les traits caractéristiques, et de les situer dans l'espace marocain.

## Deux formes incompatibles : *aḥwaš* et *aḥidus*

- 3 A l'avant de la scène c'est le tandem *aḥwaš/aḥidus* qui prédomine, tant par son extension territoriale englobant l'ensemble du monde atlasique, que par les connotations culturelles et linguistiques qu'il renferme. En effet, l'*aḥwaš* s'identifie directement à l'aire *tašelḥiyt*, donc aux populations sédentaires appelées communément « chleuh », plus exactement *išelḥayn*. C'est dire qu'il se pratique dans l'Anti-Atlas, le Haut-Atlas occidental, et le Haut-Atlas central jusqu'à une ligne imaginaire (très perméable, aussi) allant de Demnat à l'Asif Mgun. Fait intéressant, du reste, c'est dans cette zone de contact que l'on assiste, depuis une trentaine d'années, à une poussée inexorable de l'*aḥwaš* au détriment de l'*aḥidus*, selon le musicologue Lortat-Jacob (1980, p. 68) qui a effectué un travail fort sérieux dans ce domaine. A telle enseigne, que les Ayt Mgun sont totalement gagnés par le phénomène, lequel s'étendrait également aux Ayt Bu Wlli.

Danse des Ayt 'Atta (Photo M. Morin-Barde)



- 4 Plus à l'Est, cependant, l'*aḥidus* règne en maître chez les ksouriens transhumants de parler *tamaziyt* du Haut Atlas oriental, dont il constitue la danse de base, ainsi que chez leurs cousins du Moyen-Atlas. Ensemble que le lecteur aura reconnu comme appartenant au groupe dit « beraber » (*imaziyen*). L'*aḥidus* (prononcé parfois *ḥaydus*) parvient à franchir les limites nord-est du pays *amaziy*, puisqu'on constate sa présence chez les Ayt Warayn, groupe important dont le parler s'apparente à la *Znatiya*.

## Une danse villageoise : l'*aḥwaš*

- 5 Les deux danses, en vérité, sont assez différentes sur le plan chorégraphique. Dans l'*aḥwaš* les tambours, qui sont démunis de timbre, peuvent jouer des rôles spécifiques, voire être de tailles différentes, en particulier dans l'Anti-Atlas (cf. Mazel, 1971, p. 232 et fig. 16, « Danse des femmes à Assa », Montagne, 1930, p. 5). Quant à l'agencement, variant superficiellement d'une région à l'autre, il peut compter deux (Lortat-Jacob, 1980, p. 69), même trois parties, (Chottin, 1948, p. 546). Il comprend parfois un unique rond de femmes (Morin-Barde, 1963, p. 78), parfois deux alignements se faisant face (Jouad/Lortat-Jacob, 1978, p. 74-75), s'infléchissant souvent en demi-cercle, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Séparation des sexes destinée à éviter tout mécontentement de la part d'un mari jaloux (Lortat-Jacob, 1980, p. 66). Pour ce qui est du rythme il est soit à deux, soit à quatre temps.
- 6 Les *aḥwaš* les plus somptueux semblent avoir été ceux exécutés à Tlwat, fief du Glawi, du temps du Protectorat (Mazel, 1971, p. 230). Les Glawa, on le sait, sont passés maîtres dans cette forme artistique, au point que d'aucuns prétendent que l'*aḥwaš* aurait pu avoir pour terroir natal le pays Glawi, supposition que récuse Lortat-Jacob (1980, p. 65). S'il reconnaît une certaine primauté en la matière aux Glawa, Mazel (1971, p. 230) vante également les qualités des *aḥwaš* que l'on peut admirer à la kasbah de Tawrirt, Warzazat. Spectacle d'un genre qui, malgré toute accusation de galvaudage touristique, plus ou moins justifiée, n'en conserve pas moins une réelle valeur folklorique – au sens noble du terme.

*Aħidus* chez les Ayt Hadidou d'Imchill (Photo M. Peyron)



- 7 Bien qu'aucune description ne soit à même de faire honneur à la gestuelle d'un pareil spectacle, voici ce qu'en dit Chottin (1948, p. 546) : « Danse tout d'abord verticale et sur place, sans d'autres mouvements que dans le sens de la hauteur. Les bras le long du corps, la femme, dans une ondulation serpentine, fléchit légèrement les genoux, projette le bassin en avant, inclinant en même temps la tête sur la poitrine ; ensuite, dans un mouvement inverse, elle opère une extension de tout le corps de bas en haut, qui aboutit au rejet de la tête en arrière ; puis le cycle recommence ».
- 8 Ces *aħwaš* de Warzazat sont surtout le fait des Ayt Wawzgit, autres spécialistes du genre, groupe occupant un territoire assez vaste sur la retombée sud du Toubkal. Chez eux, nous avons eu le privilège d'assister à un *aħwaš* moins formel un soir d'Aïd el Kbir au clair de lune. Sans parler d'autres manifestations de facture différente, allant du délicieux *aħwaš* impromptu des jeunes filles du pays Seksawa, à un *aħwaš* de circonstance un jour de fête officielle à Imi n-Ifri, près de Demnat, ainsi que de superbes chœurs berbères sur le plateau du Tichka (Berque, 1955, p. 464, pl. XI).
- 9 Le rôle des tambourinaires d'*aħwaš* mérite ici une mention spéciale. En début de soirée, un feu ayant été allumé au milieu de la place publique (*assarag*), ou au centre de la cour de quelque fière kasbah, chaque tambourinaire approche son instrument de la flamme afin d'en tendre convenablement la peau, ceci dans le but d'obtenir une sonorité optimale. Chez les Ayt Mgun, ils se lèvent alors et jouent debout pendant les premiers mouvements de la danse. Ce n'est qu'une fois l'harmonie rythmique bien installée entre les deux rangées qu'ils s'accroupissent pour ne pas obstruer le champ visuel des danseurs, (Lortat-Jacob, 1980, p. 66). Dans d'autres cas, toutefois, les tambourinaires sont représentés comme restant accroupis au centre du cercle en début de danse. (Mazel, 1971, p. 231 ; Garrigue, 1964, p. 137).
- 10 *Aħidus* chez les Ayt Hadidou d'Imchill (Photo M. Peyron)



## L'ahidus des transhumants

- 11 Là où le rythme de l'*ahwaš* est à deux ou quatre temps, celui de l'*ahidus* est généralement à cinq temps, fait souligné par Chottin (1948, p. 545) qui l'assimile au « genre péonique des Grecs », alors que Lortat-Jacob (1980, p. 69) émet des réserves à ce propos. Rythme scandé à l'aide de tambourins à cadre de bois, munis de timbre, ce qui leur confère une sonorité vibrante, toute particulière. S'il y a plusieurs variétés d'*ahwaš*, il en est de même pour l'*ahidus*. Une constante, toutefois : est exclu le cloisonnement des sexes, lesquels se mêlent tous ensemble à la danse (Morin-Barde, 1963, p. 78). Par ailleurs, au niveau chorégraphique on distingue deux cas de figure : l'*ahidus* peut prendre une forme linéaire ou circulaire. A ce moment-là, les femmes peuvent venir s'intercaler dans l'alignement des hommes, de même qu'elles peuvent former une rangée séparée face à celle des hommes.
- 12 Ceci tient au fait que chez ces tribus pastorales Ayt Myill, Izayyan, Ayt Yafelman, Ayt 'Atta et autres, la notion de *lħešumt* (= « retenue », « modestie ») en public est atténuée par rapport à leurs congénères *išelħayn*. Certes, des nuances s'observent. Ainsi les Ayt 'Atta forment, en principe, deux alignements où femmes et hommes se font face (Morin-Barde, 1963, p. 78 ; Bertrand, 1977, p. 85 ; Hart, 1981, p. 118) et se déplacent en avant et en arrière d'un pas lent. Lent également, le rythme chez les Ayt Merġad, où seules veuves, jeunes divorcées et jouvencelles sont admises dans l'*ahidus*, alors que toute femme mariée s'y aventurant déshonorerait son époux (Bertrand, 1977, p. 238). Chez les Izayyan et les Işqirn on prononce plutôt *ħaydus* et c'est un cercle que l'on forme (Le Glay, 1930, p. 61 ; Guennoun, 1934, p. 247).
- 13 Perçue comme défoulement, la danse est précisément un « temps fort », un moment où, sans fausse honte, les deux sexes peuvent se mélanger, au point de se toucher. Cet aspect tactile de l'*ahidus* est mis en exergue par un bon mot célèbre, rendu sous forme de distique (*izli*), attribué à un *u-ħdiddu* anonyme invité à une danse en Melwiya, et qui

s'émerveille au contact des capes à paillettes que portent les femmes de là-bas, contrairement à celles de sa tribu qui sont dépourvues de ce genre d'ornementation :

mer ufix may d uznex ad as yini

iwa warraw hat ikka d muzun ġifi !

(« Si je pouvais trouver moyen de vous le dire,

Ah, les enfants, je ressens la caresse des capes paillettées ! »)

(Peyron, 1988, p. 149).

- 14 Comme le dit un *ug-warayn* à propos d'une noce dans son village : « iwa, tili lfrajt txelq ; mulay ad-ištaḥ, yimma-s at-tšeṭaḥ, baba-s ad-ištaḥ, itt-enn ur-ellint šay lḥyat ! ». (= « Et voilà, la fête s'organise ; le jeune marié va danser, sa mère va danser, son père va danser, cette nuit il n'y a pas lieu d'avoir honte ! » Peyron, 1983, p. 141). Chez les Ayt Warayn, comme chez leurs voisins Ayt Seğruššen, ce sont les hommes qui forment l'alignement, les mains jointes ; les femmes s'intercalent alors, en joignant leurs mains entre elles, aux côtés d'hommes de leur connaissance (« tisednan taffent tteṛf uwenn ssnint »). Ceci dans le but de sauver les apparences. Ainsi, au cas où un père, un frère, ou un fiancé juge inconvenante sa présence dans l'*aḥidus*, il passe derrière elle, lui tapote discrètement l'épaule, et elle sort de l'alignement, sans nuire pour autant au bon déroulement de la danse.
- 15 Sans doute l'*aḥidus* se présente-t-il sous sa forme la plus authentique en pays Ayt Hadiddou : grands alignements des deux sexes que l'on a pu voir lors de l'*aqdud* de Sidi Hmad u-Lemğni – autre Moussem d'Imilchil – pendant les années 1960/70 (Garrigue, 1964, p. 150-151 ; Bertrand, 1977, p. 131), époque à laquelle les danseurs, n'ayant pas encore subi l'anesthésie de la récupération touristique, s'appliquaient avec une conviction certaine. De nos jours, c'est lors des longues veillées automnales, à l'occasion de noces (*timğriwin*) qu'il convient de leur rendre visite si l'on souhaite voir les Ayt Hadiddou s'exprimer librement selon leur très ancienne tradition (Kasriel, 1990, p. 144), et non pas selon une orchestration de pure circonstance.
- 16 Au sein de la fraction Ayt Brahim, à Alemğu, il nous a été donné de participer en octobre 1981 à un *aḥidus* de mariage. La scène se déroulait dans un espace vide *inyer igerman*, selon la tradition, c'est-à-dire entre les hautes murailles de deux spacieuses demeures ; entre les deux alignements de danseurs une flambée, périodiquement ravivée à l'aide de buissons épineux permettait alors de mieux distinguer les visages des autres participants en proie à l'émotion de la danse : sensation d'harmonie, de vibration collective extrêmement intense. La danse se décomposait en sept mouvements :
- 1° Lancement d'un *izli* par le meneur de jeu, balancement de chaque rangée se faisant face, ce mouvement ayant pour nom *assergig* (tremblement) ;
  - 2° La rangée B chante l'*izli* ;
  - 3° La rangée B s'affaisse lentement en se déhanchant, puis remonte ;
  - 4° La rangée A fait de même ;
  - 5° La rangée B exécute trois flexions de genou, chacun monte sur la pointe des pieds, puis se laisse retomber ;
  - 6° La rangée A fait de même ; chaque rangée répète ce mouvement ;
  - 7° Les deux rangées reprennent leur balancement initial. (Cf. Mazel, 1971, p. 235).
- 17 Tout autre était un *aḥidus* improvisé, de bergers et de bergères, en août 1988, à près de 3 000 m d'altitude, au cœur du Jbel el 'Ayyachi, à Tağbalut n-Tiyat, haut lieu de la transhumance Ayt Hadiddou et Ayt Meryad. Exécuté selon un rythme plus enlevé, il mit en œuvre une vingtaine de jeunes gens et jeunes filles intercalées, formant cercle, auquel

nous nous sommes joint. Chorégraphie plus fruste, marquée par trois flexions de genou, suivies d'un pas glissé vers la gauche, et ainsi de suite, de sorte que le cercle tournait insensiblement et incessamment sur lui-même. Impression moins forte, sans doute, mais ambiance joyeuse et bon enfant tout de même.

## Variantes et dérivées de l'aḥidus

- 18 Au nombre de celles-ci on se doit de signaler la *tameyra*, forme relictuelle qui perdure dans la vallée de la Tassawt (Haut Atlas central) dans une région gagnée par la contagion de l'*aḥwaš* dominant. La *tameyra* s'exécute principalement à l'occasion de mariages, comme son nom l'indique. Très voisine de l'*aḥidus*, c'est une danse de femmes marquée par des formules chantées en chœur et des battements de mains (Lortat-Jacob, 1980, p. 64).
- 19 Grâce à une étude récente sur les danses au pays Izayyan, nous disposons de quelques précisions quant aux formes de l'*aḥidus* qui s'y pratiquent. La principale semble être l'« oukch » (*aḥidus ukš*) caractérisé par un frémissement des corps, un martellement des pieds, et « dont les rythmes se retrouvent dans toute la Berbérie » (Aherdan, 1980, p. 72). Forme plus grave, empreinte de ferveur quasi-religieuse, la *tamḥawšt* de la région de Lqbab, legs culturel de l'ancienne et très influente confrérie maraboutique des Imhiouach. Citons enfin, pour mémoire, une troisième forme, l'*aḥidus lḥit*. Chez les voisins Zemmur l'agencement de l'*aḥidus* obéit à des règles semblables (Querleux, 1915/16, p. 113). En pays Ayt Sokhman et Ayt Hadiddou (Haut-Atlas oriental) il existe une forme d'*aḥidus* réservée aux femmes, connue très logiquement sous l'appellation *taḥidust* (Kasriel, 1990, p. 130-131). Lors de la *taḥidust*, associée essentiellement à la cérémonie de circoncision, les femmes forment deux alignements, face à face, et accompagnent leur chant au tambourin (*tallunt*).

Danse des Ayt Ben Guemmez de la région d'Azilal (Haut Atlas). Photo M. Morin-Barde



- 20 Autre *aḥidus* de femmes, largement connu, celui où se déhanchent ces fameuses danseuses-divertisseuses professionnelles de blanc vêtues, qualifiées du sobriquet péjoratif de « *chikhate* » (*ššixat*). Formant de véritables troupes d'une demi-douzaine de danseuses, coiffées par un chef (*rays*), habituellement joueur de violon ou de luth, elles comptent également deux ou trois autres musiciens, tambourinaires pour la plupart. Ces ensembles louent leurs services à travers tout le Maroc à l'occasion de mariages et autres fêtes, se produisant parfois chez des particuliers. On a tendance à lier ce phénomène au pays Izayyan, surtout Khenifra ou sa région. En fait, si cette institution y a effectivement pris naissance, de nos jours des *ššixat-s* se recrutent aussi bien chez les Ayt Yusi, que chez les Ayt Myill ou Ayt Yahya. Du reste, un certain *u-ḥdiddu* du nom de Lahsen, descendu à Tieyssalîn, devenu célèbre comme chef de troupe dans l'*azaġar*, c'est-à-dire en plaine, n'en oublie pas pour autant ses origines montagnardes, et remonte parfois avec ses *ššixat-s* participer à l'animation du « Mousseem d'Imilchil »,
- 21 Un autre type d'*aḥidus*, exclusif aux Ayt Bu Wgemmaz (Haut-Atlas central), est remarquable du fait que, comme le précise Mazel (1971, p. 234) ce sont « les femmes qui mènent la danse, au sens propre et au sens figuré ». Ronde féminine accompagnée par des tambourinaires enturbannés, portant *selḥam* blanc et poignard courbe, et un curieux joueur de flûte chapeauté d'une calotte conique qui n'est pas sans rappeler le bonnet phrygien.
- 22 C'est également aux Ayt Bu Wgemmaz, ainsi que dans quelques vallées voisines, que se manifeste la célèbre « danse des fusils », ou *adersiy*, qui serait une forme d'*aḥidus* selon Lortat-Jacob (1980, p. 69), signalée pour la première fois par Euloge (1932, p. 104). A l'occasion d'un mariage, ou autre fête importante du village, jusqu'à 80 hommes, déployés sur un large espace entre les maisons, chantent, dansent au son du tambourin et déchargent en l'air leurs antiques fusils en ramenant vivement la crosse vers le sol (cf. Bernezat, 1987, p. 104-105).

## Danses guerrières

- 23 Chez un peuple assez enclin à « faire parler la poudre », quoi de plus naturel que de trouver une cohorte de danses d'inspiration apparemment guerrière. L'*adersiy* semble caractéristique du genre. Il ne faudrait pas s'attendre, toutefois, à rencontrer des manifestations d'une facture identique aux danses de guerre des Amérindiens, ou autres peuplades dites primitives. Danses évoquant la guerre, certes, comme lors du simulacre de rapt de la fiancée chez les Izayyan (Laoust, 1915/16, p. 71) mais jamais de danse en tant qu'excitation collective propre à décupler l'ardeur des guerriers au combat.
- 24 Gellner est tout à fait formel à ce sujet (1969, p. 247-249). Cependant, si selon lui, les Berbères du Haut-Atlas n'ont pas de « danse de guerre », une affaire de danse a bel et bien déclenché chez eux une petite guerre intra-tribale. Cela se passait chez les marabouts de Zawit Aḥanṣal vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La naissance d'un garçon dans un foyer combla de joie le père qui organisa une fête mémorable au cours de laquelle hommes et femmes se livrèrent sans retenue à l'*aḥidus*. L'événement mérite d'être mentionné car il nous ramène à la notion primordiale de *leḥšumt*, qui admet ou n'admet pas certains comportements, surtout lorsque cela confine à la promiscuité sexuelle. Scandalisés par ce retour à des pratiques jugées immorales, leurs rivaux et voisins immédiats au Nord, les

*igurramn* de Zawiya Tamga en firent un *casus belli* ; il s'ensuivit la « Guerre de la Danse », conflit sans beaucoup de gravité puisqu'il ne fit, à ce que l'on raconte, que sept victimes.

- 25 Laissons là cet incident cocasse et considérons quelques unes parmi les plus saisissantes des danses à connotation guerrière. Chez les *išelḥayn* du Haut-Atlas occidental, c'est la danse des *taskiwin* (Morin-Barde, 1963, p. 76), *aḥwaš* exclusivement masculin où les participants évoluent, une corne à poudre en argent sur l'épaule, s'accompagnant au son d'un petit tambour de terre (*ṭarija*). Les meilleurs spécialistes de cette discipline viennent du pays Gedmiwa ; on les voit souvent à Amizmiz, ou à Marrakech lors du Festival du Folklore. Certains seraient originaires des Seksawa, selon Mazel (1971, p. 232) ; mais Berque n'y fait point allusion dans son étude sur cette tribu.
- 26 Autres *išelḥayn*, les Haha, dont le pays avoisine la côte atlantique, se distinguent par une danse des poignards. Plus spectaculaire, la danse du sabre chez les *ḥarratin* du cours moyen du Dra', à Tinzulîn et à Zagora, où les participants aux mouvements très lestes miment un combat à l'arme blanche. Ils se produisent aussi à la Qela't Mguna sur un tapis de roses, lors de la fête annuelle consacrée à cette fleur, (Bertrand, 1977, p. 58).
- 27 Dans la partie orientale du Moyen-Atlas, et chez les Ghiata de Taza en particulier, les hommes exécutent une danse de fusils aussi bien diurne que nocturne. Circulant d'un pas lent, à intervalles réguliers les danseurs déchargent leurs fusils à l'unisson, en dirigeant le canon vers le sol, soulevant poussière et gravillons. Épisode purement ludique, excluant tout simulacre de combat, exigeant à la fois adresse et agilité.
- 28 Une forme très voisine de fantasia pédestre a été observée par Biarnay (1915/16, p. 28) dans le Rif. Son agencement serait similaire aux danses du Mzab et d'autres ksouriens du Sud-Algérien : « ... les tireurs se placent sur deux rangs qui se font face, s'écartent, se rapprochent, s'entre-croisent. (...) A un signal donné tous les tireurs crient en chœur l'*aciṭ a* (« cri »), qui comporte souvent une invocation à un saint de renom, puis tous à la fois et en une seule salve déchargent leurs armes le canon tourné vers le sol. »
- 29 Plus franchement guerrière, la « danse de la poudre » (*ta'yan r-baṛuḍ*) des Ayt Waryayar et autres tribus riffaines, ne met aux prises que deux (parfois quatre) hommes, les *ibaṛuḍiyn*. La djellaba relevée autour de la taille pour être libres de leurs mouvements, les champions s'affrontent en une homérique mascarade de combat individuel. D'une démarche souple ils se déplacent à l'intérieur du cercle des spectateurs, faisant tourner leur fusil de la main gauche, tout en montrant le poing de la main droite pour défier ou menacer l'adversaire. Ceci est accompagné de bonds prodigieux, de volte-faces, sous les acclamations d'une assistance enthousiaste. Alors que le ton monte, l'échange d'invectives devient plus passionné, les protagonistes empoignent leurs armes à deux mains, rotations de buste et virevoltes se succèdent à un rythme plus endiablé. Puis vient le crescendo où chaque guerrier fait voler la poussière et hurler les chiens en tirant vers le sol. Malheureusement, cette danse fort spectaculaire a disparu du répertoire depuis la guerre du Rif (Hart, 1976, p. 172-174).

## Un trait de « berbéritude » : ay aralla buya (Rif)

- 30 Au début du siècle, lorsque les *ibaṛuḍiyn* se livraient à leur manège guerrier il était de bon ton pour les jeunes filles présentes d'entonner en chœur un petit refrain de danse connu : *ay aralla buya*, parfois déformé en *lalla buya*, contraction de : *ayara liyara ayara labuya*,

censé signifier « oh mère et père ! », comme pour ramener l'événement au niveau des choses essentielles de la vie.

- 31 Signalé pour la première fois par Biarnay (1915/16, p. 42), ce refrain très ancien, entrecoupé de couplets (*izran*), s'entend lors de naissances, circoncisions ou mariages, et représente, à lui seul, une institution typiquement riffaine. A tel point qu'elle est indissociable de la notion de « berbéritude » chez des tribus comme les Ayt Waryağar, Igzinnayn, ou Timsaman. Quand il y a mariage, ce sont les demoiselles d'honneur (*ǧiwzirin*) qui chantent l'*ay aralla buya*, tout en dansant et en s'accompagnant au tambourin (*addjun*), avant d'escorter la fiancée vers la demeure de son futur.
- 32 La danse elle-même (*ǧfurjt*) se décompose en deux phases : l'*ay aralla buya* proprement dit, et le *šǧiħ*. L'*ay aralla buya* s'effectue par petits pas lents, monotones, selon une trajectoire circulaire, que Mazel (1971, p. 234) a qualifié de « danse un peu mièvre ». Lors du *šǧiħ* les choses s'animent ; le cercle devient alignement où les filles ondulent des hanches et frémissent du buste, arrachant leurs foulards avec lesquels elles décrivent des moulinets, le tout à une cadence beaucoup plus rapide. Cette danse, réservée aux filles célibataires, est formellement interdite aux femmes mariées, le fait de se déhancher et de se découvrir en public étant hautement inconvenant. Du reste, dans l'ancien temps, obligation était faite aux *ǧiwzirin* de porter le voile pendant l'*ay aralla buya* ; de nos jours, on juge le port de lunettes de soleil suffisant pour conserver leur anonymat (Hart, 1976, p. 169-171).

Aouaš des Mezquita (Haute vallée du Dra). Photo M. Morin-Barde



## Conclusion

- 33 Sur le plan quantitatif nous avons volontairement limité cette étude des danses berbères marocaines. Si certaines manquent à l'appel, comme la danse des coussins du Moyen-Atlas, ou celle des jeunes de Talsinnt, cela a été dicté par un souci de clarté. De même, les danses des *gnawa*, la *guedra* des « Hommes bleus », ou les fantasias à pied des Jbala n'y figurent pas non plus, car se situant en dehors du domaine berbère *stricto sensu*.
- 34 Nous nous sommes attachés à démontrer à quel point les danses principales -aḥwaš, aḥ idus, ay aralla buya s'identifiaient aux trois grandes aires linguistiques berbérophones du Maroc : respectivement, celle de la tašelḥiyt, la tamaziḡt, et la tarifit. Par la place prépondérante qu'elles occupent dans l'inconscient collectif, ainsi qu'en raison de l'importance qui leur est accordée dans l'organisation des fêtes traditionnelles, du fait aussi de la véritable polarisation dont chacune d'elle fait l'objet au sein du groupe concerné, il est clair que les danses, tout autant que l'usage de la langue vernaculaire, contribuent à déterminer le degré de « berbéritude » des différents groupes.
- 35 Cet héritage millénaire, d'aucuns le disent menacé, mais il semble se maintenir contre vents et marées grâce à certaines initiatives heureuses prises en haut-lieu, ainsi qu'en raison de l'acharnement et de la fierté des principaux intéressés, à préserver un acquis culturel d'une grande richesse.

## La Danse en Kabylie (F. Aït Ferroukh)

- 36 On a coutume de parler de la danse kabyle, alors qu'il a existé et existe des danses kabyles.  
De même que pour le chant et ses genres, certaines sont dotées d'un nom, d'autres en sont dépourvues, tandis qu'il y en a qui sont associées et prennent leur nom à la mélodie qui les rythme alors que d'autres sont inhérentes au rituel.  
Diversifiées, sacrées, ludiques, rituelles, réparties selon les deux sexes, individuelles ou collectives, elles sont tout cela à la fois.
- 37 Le terme qui désigne en kabyle la danse est *ššdeḥ*, avec les formes apparentées suivantes : le verbe *šdeḥ* (*yešdeḥ*, *šetṭeh*...) *ašetṭah* (pl. *išetṭahen*) *tašetṭah* (pl. *tišetṭahin*) lequel par extension désigne quelqu'un de frivole. Plus précis, *ṛdeḥ* désigne le fait de danser pleinement et à fond, de même le verbe *ṛqes* (emprunt à l'arabe) dont les dérivés *ṛqiqes* et (*a*)*seṛqiqes* - qui est aussi un critère d'appréciation - est le fait de faire bouger tout le corps sur un rythme rapide ; il est utilisé par extension pour quelqu'un qui danse bien, on dira par exemple : *ma ad ers* (sous entendu *yer šdeḥ*) *ḍ aṛqiqes i teṭṭeṛqiqis* « quand elle se met à danser, elle excelle », aux Illulen pour la même chose, on dira *teṭṭredway yakk*.
- 38 Sur le plan diachronique, on ne peut que spéculer sur ce à quoi ressemblaient les danses kabyles ; a priori des danses collectives telles qu'elles sont connues dans le reste du monde berbère, l'*aḥwaš*, l'*aḥidus* (Maroc) ou l'*abdawi* (Aurès), n'existent pas vraiment mais des résidus, des avatars subsistant dans telle ou telle région pourraient nous aider, au travers de quelques recoupements, à recoller les pièces d'une réalité désormais éclatée.
- 39 La société kabyle ayant évolué très vite, la danse est prise dans le tourbillon de la modernité jusqu'à la quasi disparition de ses multiples réalisations et sa cristallisation autour d'un modèle type du côté féminin, et un autre, hybride, pour ne pas dire bâtard du

côté masculin ; on trouve néanmoins dans chaque village un vieux ou une vieille et parfois même des jeunes dansant encore à l'ancienne.

- 40 Il est curieux de constater, en dehors des At Mengellat, que les commentaires se limitent à : *nšəṭṭeḥ kan daya* « on danse et puis c'est tout ! » (Ifigha), *neqqar ššəḥ uebbu ṭ, wmmas...* (Imezzayen et Ayt əmeṛ, Illulen...).
- 41 Du côté masculin, il existait une danse collective appelée *lleəb l-lxil* « Jeu des chevaux » présente partout au Maghreb, désignée également sous le nom de *leəb l-lbaḥud* « Jeux de la poudre » (cf. Errais et Ben Larbi 1985 : 12) ou *Fantasia* (mot d'origine italienne), qui s'inscrit dans une tradition à la fois équestre et militaire : elle se déroule sur une plateforme *aq<sup>o</sup>ni* (en Kabylie montagnarde) ou *tizi* (en Kabylie de la plaine) et met en scène un ensemble de cavaliers – le cheval restant pour cette région un signe de richesse et de luxe – enfourchant leur monture et faisant danser leurs chevaux dont le pas cadencé inspire le rythme des tambours, lequel à son tour détermine le trot majestueux appelé *ssira*.
- 42 Cette parade consiste également en jeu de coups partant des fusils à pierre. Disparue au moins depuis la guerre, *lleəb l-lxil* survit sous une autre forme, notamment aux At Mengellat où les danseurs dansent sous forme de trot, un pied devant à plat et un autre derrière décollé, et un bâton entre les mains ; l'un d'entre eux imitant le galop du cheval, effectue quelques mètres, allant de la piste de danse à un autre endroit du village.
- 43 Aux At Abbas, la même mini-fantasia est désignée par le terme *Tigmarin* (pl. de *tagmart*) « Les juments », et tout comme pour *lleəb l-lxil*, la fête dans laquelle figure cette parade est hautement appréciée : *wllaḥ ar s tegmarin* « ils ont fait leur fête avec les juments » dit-on dans la région ; d'ailleurs, sur les rives de la Soummam une bonne danseuse est métaphoriquement appelée *tagmart* ; à Akbou, on dira *teṭṭef tiyeṛyeṛt am tegmert* (litt. « elle a pris (occupé) l'espace de danse comme une jument) pour une danseuse gracieuse qui n'opte ni pour des mouvements rapides ni trop lents. Dans tous les cas, la danse berbère en général semble s'inspirer du trot et de la majesté équestre, que ce soit la danse chaoui, l'*aḥwaš*, l'*aḥidus*, les danses kabyles anciennes qu'elles soient féminines ou masculines : le pied gauche en arrière incliné légèrement avance lentement tandis que le pied droit, avec un fléchissement du genou va de l'avant.
- 44 *Ddrisa* ou *ddersa*, de la racine *DRS* qui signifie à la fois aligner, lier et surtout piler (comme en arabe maghrébin), s'effectue sur un rythme de *derbouka*\* (et donc citadin ?) : les hommes alignés se livrent à cette danse avec les pieds ; comme sur l'aire à battre – aux Illulen, le grain est aussi appelé *ddersa* – ils martèlent des pieds les uns près des autres. Aux At Eisi, lorsque les hommes se mettent en place pour danser, on dit : « *ad ddzen taqaeṭ* », « ils vont piler le sol ».
- 45 Prenant le nom d'un morceau mélodique, *Rribumbu* – origine et sens du mot non identifiés – est apparue aux environs des années soixante, et se danse alternée de sketches (pris en charge par un homme et une femme), en tout cas à *Iyil bb<sup>o</sup>ugni* (At Mengellat), qui meublent le silence inhérent à cette mélodie, suivi illico de la musique et de la danse et ainsi de suite...
- 46 Dansée en solo, *taqfafayt* l'est souvent par un habile danseur connu et sollicité pour cela, sur un air très rapide. Celui-ci s'installe au centre de la piste (plateforme) et se livre à un roulement des épaules puis à un tremblement du corps entier, à l'exception de la tête. Les bras maintenus horizontalement, il lève tantôt un pied (avec pli du genou), tantôt l'autre, sous les battements des mains, des exhortations de l'assistance qui le pousse à exceller davantage dans son art. Par extension, l'adjectif *aqfafay* désigne une personne frivole, qui

bouge beaucoup ou qui ne tient pas en place (sens retrouvé un peu partout notamment aux Igawawen), Aux At yeṭṭuṭeṭ et aux Illulen, *taxfafayt* (de la racine arabe XF) désigne la façon de danser la plus rapide.

- 47 Ayant connu des danseurs professionnels – les descendants d’esclaves y excellent comme les At Wendlus (lignée d’anciens esclaves des environs de Ain El Hamman) réputés pour leurs performances corporelles et servant même de métaphore : *iha, iha, a mm imezran ar agguṣ, iha, iha, ššeḍḥ-im n At Wendlus*, « Vas-y ! toi aux cheveux jusqu’à la taille, ta danse vient des At Wendlous » loue-t-on des danseuses sur piste – la Kabylie garde encore quelques noms dont celui du célèbre Azwaw (XIX<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle ?) également chanteur, poète, tambourinaire, à travers la mémoire populaire et notamment dans un chant louant ses prouesses et sur lequel il dansait [repris par le chanteur Idir (1976)]. Sa façon de danser a été reprise par les femmes et est désignée par *tay° ešt pp° Azwaw s umendil ajdid...* « le chant d’Azwaw avec un foulard neuf » : la danseuse met un burnous, avance à petits pas et trotte lentement et gracieusement tout en alternant doucement tantôt un pan du burnous avec le bras droit dans un mouvement d’aller-retour, tantôt le bras gauche, ce qui donne à la silhouette, l’allure d’un oiseau déployant ses ailes.
- 48 Si les danses masculines sont dotées de noms, il n’en est pas de même pour les danses féminines. D’emblée, il apparaît que c’est le corps entier – observation faite auprès de trois, voire quatre générations – qui était sollicité et non comme le montre l’actuelle « danse kabyle » seulement les hanches ; c’est ainsi que les femmes âgées distinguent *šde ḥ arusan* « danse posée » de *šdeḥ aqlahaḥ* « danse excitante, provocante » qu’exécutent les jeunes générations actuellement. Dès lors, l’on distinguera la danse à petits pas qui accompagne certains genres chantés comme l’*aḥiḥa* (Mahfoufi 1992 : 240), l’*ašekkeṭ* (Lacoste-Dujardin 1981 : 127) *aqellal* (Ait Ferroukh 1993a : 1870) exécutées par des groupes de femmes qui se répartissent en deux et qui vont les unes vers les autres en fonction du rythme mélodique, de la danse en solo, dans laquelle la femme meut tout son corps avec grâce tout en avançant doucement et articulant ses mains tantôt vers l’arrière, tantôt vers le devant, puis à gauche et à droite.
- 49 Un autre type de danse imitative, qu’on pourrait appeler « aviaire », de par son inspiration des oiseaux, imite tantôt la légèreté et la souplesse de l’épervier (*bu emmaṛ*) en jouant avec les mains et les pieds, tantôt la grâce de la perdrix (*tasekkurt*), qu’on retrouve beaucoup dans les textes de louanges, par exemple : *a mm uqabub n tsekkurt wi i km ikṛan ad yekk tappurt* « ô, bec de perdrix ! qui ne t’aime pas, prenne la porte ! » ; de même dans les Aurès où l’*abdaoui*, qui consiste en un déploiement des robes des danseuses comme des ailes, leur vaut le surnom de *ḥjilāt* « perdrix » (cf. Lièvre 1984 : 64). Cette danse est, entre autres, exécutée sur un chant ancien – repris en masse par les chanteurs professionnels actuels notamment les chanteuses comme M. Domrane, Massa Bouchafa (seulement sur scène) et avant elles la chorale Amirouche (cf. références) – où les performances respectives concernant l’un et l’autre oiseau sont effectuées en fonction du texte chanté : *a bu emmaṛ ilha!* « ô, qu’il danse bien l’épervier ! », *a bu sekkur ilha!* « ô, qu’elle danse bien, la perdrix ! »...
- 50 Les anciennes danses kabyles féminines ne sont pas toutes forcément accompagnées du bendir ; parfois quelques coups donnés sur *taṣbut* « le grand plat de couscous » suffisent ou alors de petits coups secs donnés sur une baratte (*taxsayt*) et en même temps sur une autre secouée, rythmant ainsi la pierre introduite à cet effet à l’intérieur de l’instrument...

- 51 Parallèlement la danse du ventre – qui n’a rien à voir avec la danse orientale – se retrouve, de façon ponctuelle et moins répandue que dans la vallée de la Soummam, aux At Yenni par exemple où elle est réalisée avec le bas-ventre appelé *lbila*. Aux Illulen (zone frontière de la Kabylie du Djurdjura avec celle de la Soummam), elle se danse comme partout ailleurs, avec le ventre *taqensist* qui prend dans cette région le sens précis de « nombril ». De la vallée du Sahel vers le Bibans et les Babors, en passant par At yeela (vers Bouira et Tikjda) cette danse semble particulièrement élue.
- 52 Pour revenir à la danse des hanches, elle s’exécute de deux manières : l’échine droite, un foulard noué autour du bassin, le mouvement composé se concentre exclusivement sur le bas du corps : pieds parallèles joints, les jambes tendues dans un premier temps, les pieds doivent tantôt se rejoindre à tour de rôle, tantôt c’est la pointe qui forme un léger pas vers le milieu de la position des pieds, l’un de ces deux mouvements peut-être retenu par la danseuse, comme elle peut alterner les deux en fonction de ses dispositions et du rythme ; les mains, quant à elles tiennent un foulard maintenu soit derrière la tête, soit devant le visage ou alors tenu par une main en libérant l’autre, ou se livrant à des rondes accélérées et glissant habilement le morceau de tissu d’une main vers une autre.
- 53 Le second mouvement est particulièrement prisé dans le style suggéré par le chant *rfed aḍ aḍ-im a Yamma! sers aḍaḍ-im a Yamma* « lève ton pied Yamma ! pose ton pied Yamma ! » chanté partout dans le Djurdjura, notamment aux At Betḥun, At Sedqa (voir la reprise qu’a faite Idir de ce refrain dans la chanson *Yelha wurar* en 1993), la danseuse lève un pied pour le poser dans le sens contraire, puis l’autre et ainsi de suite...
- 54 Le second type de danse consiste à poser les pieds parallèles, très à plat et se mouvoir sans les détacher du sol, supportant ainsi des hanchements de plus en plus rapides. Actuellement, cette danse est intensifiée dans ses mouvements et tend à se généraliser de par sa diffusion par la télévision dans les années soixante-dix. Les diverses chorales de Tizi-Ouzou (Lycées El Khansa, Amirouche, Fadhma N’Soumeur) avec de nombreuses filles originaires des At eisi (région où ce type de danse est élu) semblent aussi avoir contribué à l’imposer, d’autant que l’influence de la derbouka (au rythme très rapide) peut avoir favorisé cette tendance.
- 55 Dans tous les cas, le mouvement général de la danse des hanchements doit ressembler initialement au roulement du tamis, d’où la métaphore utilisée pour parler d’une danseuse gracieuse la *tesaffay* (litt. « elle roule du tamis »).
- 56 Certaines régions connaissent des danses spécifiques comme l’*anexšel* aux At eisi, et *aselēeb* aux Iwaḍiyen (Ouadhias), les deux interviennent après *tibuḡarin* ; une femme se met à danser et l’assistance l’exhorte à faire mieux et plus : dans le cas de l’*aselēeb* (issu de la racine *leb* arabe « jouer ») à la danseuse – qui appartient, selon F. Yantren, soit au lignage de la mariée ou du marié – la mère d’un des deux futurs conjoints remet la *tawsa* « argent remis par les invités », le clan opposé se charge donc de « la faire jouer ». Elle s’y met sous un chant de louanges – « parlé, basé uniquement sur les battements de mains et le son du tambour » – qui l’incite à exceller et à mouvoir tout son corps, des épaules aux hanches en passant par le nombril (cf. Yantren 1987) : les femmes de l’assistance y mettent aussi beaucoup de zèle et vont même jusqu’à accompagner leur performance de sifflements : « ... la danseuse peut mouvoir toutes les parties de son corps et même danser en écartant les jambes ce qui est mal vu en dehors de *Aslaâb* » (idem).
- 57 L’*Anexšel*, quant à lui, spécifique aux At eisi, est également exécuté par une femme, laquelle sous un chant de louanges mi-parlé, se livre à des performances corporelles à

partir d'une position debout : tenant un foulard avec lequel elle se couvre l'arrière de la tête, elle meut ainsi tout le haut de son corps en procédant à un roulement des épaules et de la tête sous les encouragements des femmes, jusqu'à une semi-transe, ces dernières se mettent alors à chanter *tennexšal, tennexšal* « elle est en transe, elle est en transe ».

- 58 Il apparaît que *Aseleeb, anexšel, et ašekkerf, n tšeṭṭaḥt* (à défaut de l'appeler autrement comme At Mengellat : cf. Y. At Saâdi 1960 II : 106-111), bien que différents dans leurs réalisations, obéissent à un même principe, celui de pousser la danseuse à donner le meilleure d'elle-même, exceller, voire même se surpasser.
- 59 Danse « sacrée », l'*ajdab* se déroule en Kabylie un jour déterminé, dans un sanctuaire réservé à cet effet. L'arrivée des pèlerins commence à partir de douze heures, mais ce n'est qu'après le dîner, que la séance commence, les bendirs battent leur plein, puis les uns et les autres, femmes et hommes d'un côté ou de l'autre, se mettent à l'*ajdab* (*ad jedben* dit-on en kabyle) autrement dit balancer la tête d'avant en arrière jusqu'à la transe ; les mouvements accélérés de plus en plus, sont empreints de frénésie et certains tombe en catalepsie. C'est dans ce genre de manifestations que les célèbres adeptes de Sidi *emmar* se livrent à des pratiques extrêmes, comme avaler du feu, se transpercer la joue avec une aiguille, marcher sur la braise... après avoir consommé la fameuse *cemma n Sidi emmar*, « tabac de S.A. ». Danse de société, l'*ajdab* est souvent sollicité pour des fonctions thérapeutiques : dans tous les cas, destinée au bien-être du corps, elle est ivresse choréique, communion d'ordre mystique.
- 60 « Célébration », « Langage », la danse est en deçà de la parole, car comme le note J. Chevallier « ... là où ne suffisent plus les mots surgit la danse » (1983 : 337) ; elle est, certes, art de se mouvoir mais aussi définition de soi/Soi : le Kabyle s'y présente et se représente dans sa nudité individuelle, communautaire, y imprimant les stigmates de sa civilisation. Elle est libération des énergies contenues dans le quotidien comme le montrent les diverses danses des fêtes, extase (voir l'*anexšel* par exemple), ascension de par l'*ajdab*, mais d'abord et avant tout grâce et chorégraphie.

## DISCOGRAPHIE

- 61 Chorale de Tizi-Ouzou, Amirouche, Abrid Tizi-Ouzou (cassette sans titre). Paris, Editions azwa (cassette non datée).
- 62 Idir., Azwaw (2,55) *A vava inou va*, Paris, Marconi, 1976.
- 63 Yelha wurar (3,51) *Les chasseurs de lumière*, Paris, Nina production, 1993.

## La Danse des cheveux (G. Camps)

- 64 Malgré son caractère très archaïque, la danse des cheveux, du moins celle pratiquée dans le Souf, dans le Sud tunisien et en Tripolitaine, n'est pas d'origine berbère. C'est, à l'origine, une danse de nomades qui fut adoptée, dans le Souf, par des sédentaires qui l'ont « modernisée », remplaçant par exemple l'huile dont les danseuses s'ignoient les cheveux par des parfums industriels. Cette danse reste cependant méprisée par la plupart des citadins et les familles qui prônent la rigueur islamique. Elle fut vraisemblablement introduite dans le Souf par les Rebaïa venus de Tunisie et de Tripolitaine à une époque relativement récente. Elle fut ensuite adoptée par les Troud et les Chanba\*. Elle gagna

également l'île de Djerba. La danse des cheveux est plus anciennement connue chez les Merazig de la région de Médenine (Sud tunisien) et chez la plupart des tribus arabes ou arabisées de Tripolitaine.

- 65 La danse des cheveux s'appelle *nakhkh*; ce terme sert habituellement à désigner le mouvement que fait le chameau en s'agenouillant ; dans une acception voisine, il s'applique au mouvement de la tête du cheval qui encense. D'après J. Ferry, les chevaux des nomades arabes, dressés pour le combat, se mettaient à danser de la tête aux sons rythmé du *tobol* (tambour), leur crinière portée longue volait alors comme la chevelure des danseuses ; ce mouvement d'arrière en avant serait aussi appelé *nakhkh*.
- 66 Quels que soient la région ou le groupe ethnique, seules les jeunes filles vierges, les jeunes veuves ou divorcées peuvent prendre part à la danse. C'est l'occasion, souvent unique, pour les jeunes gens de voir le visage de celles qui leur sont promises, et pour eux, de parader et de faire valoir leur talent de chanteur ou de poète puisque des chants accompagnent toujours cette danse. Les jeunes filles ont préparé leur chevelure avec un mélange d'eau, d'huile et de sable préalablement « grillé » dans une écuelle de terre, de façon à donner aux mèches une certaine rigidité qui accentuera l'ampleur des mouvements de la chevelure au moment de la danse.
- 67 La chorégraphie est des plus simples : les jeunes danseuses sont disposées en ligne ou en demi-cercle, serrées les unes contre les autres, l'essentiel réside dans le mouvement semi-circulaire donné à la tête, de façon que les cheveux dénoués tournoient autour d'elles. Chaque danseuse se place devant un bâton planté dans le sol ; ce bâton peut être remplacé par une pierre (Médenine). Pendant la danse les femmes s'appuient, de la main droite sur ce bâton ou cette pierre. Suivant les temps de la danse, les jeunes femmes sont tantôt debout, tantôt à genou. Seule la chevelure dénouée, qui au début voile le visage, est libérée pour la danse. Les bras restent collés au corps, cachés par un ample haïk.
- 68 Le mouvement donné à la chevelure qui constitue l'essentiel de la danse ne commence pas immédiatement. Il débute imperceptiblement, au rythme de la musique. Peu à peu les danseuses impriment un balancement à la masse capillaire, puis la rotation de la tête devient telle que la chevelure tantôt balaye le sol, tantôt s'agite en l'air et se dresse en une seule gerbe par la vitesse du tournoiement. Avec l'accentuation du rythme, une certaine frénésie s'empare des danseuses, elles frappent le sol d'une main puis de l'autre tandis que la chevelure tournoie de plus en plus vite. Certaines sont prises de vertige tout proche de la transe. La danse est arrêtée par la décision de l'une des femmes qui, tout en continuant à danser, s'approche des chanteurs, saisissant alors avec adresse une sandale, elle la jette au milieu des danseuses qui arrêtent immédiatement leur mouvement ; les hommes mettent fin instantanément à leur chant. Les rares informateurs insistent tous sur le brusque arrêt du chant et de la danse. Les danseuses écroulées sur place, se voilent, mais la danse peut reprendre aussi brusquement après un moment de repos.

Danse des cheveux dans l'oued Souf (Photo R. Richard vers 1950)



- 69 La danse des cheveux telle qu'elle est pratiquée par les Rebaïa dans le Souf, les Merazig et les Sabriya dans le Djerid, par les Touazin et Ouderna dans la Djeffara, présente des analogies avec d'autres danses archaïques aussi bien en Syrie qu'en Maurétanie, mais la parenté que J. Ferry voulait établir entre la danse des cheveux et l'*ahal*\* touareg ne repose que sur le rapprochement que ces deux pratiques permettent entre jeunes hommes et jeunes femmes. En fait la danse des cheveux existe chez les Touaregs, en particulier les Kel Aïr. Cette danse est menée jusqu'à la transe considérée comme curative et recherchée intensément.

## DANSE (chez les Touaregs) (H. Claudot-Hawad)

- 70 La « danse » en touareg s'exprime par des appellations qui varient selon les régions : *tégbest* dans l'Aïr, *adellul* dans la Tademakkat, *arakad* dans l'Ahaggar et l'Ajjer, *éwégh* chez les Tagarayarayt....
- 71 Ces termes désignent la danse en général et englobent différents types de manifestations auxquelles ne sont attribués ni le même sens, ni la même fonction.
- 72 Dans la première catégorie, la danse est considérée comme un simple divertissement où domine l'aspect ludique. Il s'agit en particulier des danses animées généralement réservées aux esclaves (*aroqas*, *tazengharit*) bien que, dans certaines régions comme l'Adrar ou l'Aïr chez les Kel Owey par exemple, elles soient également pratiquées par des tributaires ou des nobles.
- 73 Le deuxième ensemble concerne les danses que l'on pourrait qualifier de « sacrées » dans le sens où elles mettent en scène non plus des individus, mais la société toute entière, ou encore l'humanité, vue comme une partie de l'univers dont elle épouse les lois. Dans ce cas, la chorégraphie n'est jamais abandonnée au hasard ni à l'inspiration individuelle,

mais au contraire ritualisée. Ces manifestations théâtrales qui offrent une représentation philosophique de l'ordre du monde (voir croyances\*, *cosmogonie touarègue*), sont jouées dans des circonstances particulières, comme les grandes fêtes qui regroupent annuellement les membres épars de la société, telles Byanu à Agadez, Gani dans l'Aïr et la Tagama, Asabeyba à Djanet ou encore la fête de Ghât dans les Ajjer.

- 74 L'interprétation symbolique de ces danses et de ces fêtes est perçue à des degrés de significations divers en fonction de l'éducation et de la culture de chacun, mais aussi selon les circonstances de leur réalisation.
- 75 D'un point de vue abstrait, ces danses – dont chacune porte un nom particulier qui peut changer suivant les régions – illustrent le mouvement cosmique que chaque élément, chaque être, chaque objet, chaque particule, appartenant au monde visible ou invisible, doit accomplir. Dans leur déroulement même, les manifestations suivent les étapes successives de ce parcours nomade universel ou encore illustrent l'un de ces paliers, chacun étant suggéré par un « mouvement » particulier.
- 76 Le premier stade qui équivaut à la présentation et à l'affirmation de soi est rendu par un martèlement du sol, décrit comme *adellul* ou *édegdeg* dans l'Aïr. Par exemple, au rythme des *ilegwan* (« fouets »), les cavaliers ou les méharistes font danser leurs montures par troupes successives de trois ou quatre hommes, en tournant autour du groupe des chanteuses. Ils illustrent ainsi la première étape de la marche nomade, c'est-à-dire l'entrée en scène de l'acteur qui démontre ses capacités guerrières, sa dextérité et la maîtrise qu'il possède de ses armes, de sa monture et de son corps.
- Le deuxième mouvement, nommé *ésawel*, désigne le geste de « rabattre », correspondant à des mouvements particuliers de la tête et du corps qui oscillent, évoquant le franchissement des étapes.
- Le troisième, *éwelanken*, dénote le balancement d'avant en arrière qui caractérise certaines danses et marque le mouvement de la marche.
- Enfin, le quatrième, qui est silence et contemplation, correspond à la fusion, à la dissolution de soi dans les flux cosmiques.
- Ces danses offrent une représentation et un positionnement de soi entre les deux univers jumeaux qui s'entrecroisent à l'infini et dont l'altérité garantit le dynamisme de la société et de l'univers (voir Hawad, 1985a ; HCH 1992).
- 77 Dans cette interprétation cosmogonique, on comprend que la danse puisse également assumer un rôle prophylactique et thérapeutique, permettant par exemple d'anticiper les paliers de la marche nomade, de reprendre un cheminement interrompu, ou d'accomplir une étape inachevée, en somme de rétablir l'équilibre constamment renégocié entre l'« intérieur » et l'« extérieur » sauvage et étrange qu'il faut affronter, conquérir, apprivoiser et intégrer (voir Claudot-Hawad et Hawad, 1984)
- 78 Ainsi, dans les danses de transe comme *gumaten* qui s'appuient sur les deux mouvements de *ésawel* et *éwelanken*, un dialogue est engagé avec l'extérieur, jusqu'à ce que soit atteint l'espace harmonieux de la transition, *inta*, où se croisent les deux mondes et où s'annihilent les contradictions (sur cette notion d'*inta*, voir Hawad, 1985b, 18-19).
- 79 En dehors des *gumaten* et des danses qui en sont à la phase d'*éwelanken*, rares sont les manifestations où rentrent en scène simultanément les hommes et les femmes, ou encore les personnes de rang social différent. Chaque catégorie a en effet l'apanage d'un registre d'expression littéraire, musicale ou corporelle (Card 1982, HCH 1993), que chaque individu peut cependant s'approprier en fonction de son itinéraire personnel.

- 80 Certaines danses, hautement symboliques, ont disparu dans les heurts des bouleversements politiques contemporains et de la fragmentation sociale actuelle. C'est le cas, par exemple, de la danse féminine appelée *ésaweliwel* ou *weliwel*, terme qui évoque l'idée de « répartir le poids, ajuster, égaliser, harmoniser » et qui était pratiquée dans l'Aïr jusque dans les années 1960 (Hawad, 1993). Cette danse mettait en scène des femmes-univers, qui évoluaient en un tournoiement continu sur elle-même, s'interrompant en rythme pour cogner de leur postérieur une entité voisine, ce qui doit à cette danse le surnom de « danse des fesses ». Cette représentation mime la multitude des mondes et de leurs composantes qui, tous, sont engagés dans la spirale des parcours cycliques, croisant régulièrement l'altérité complémentaire et stimulante qui relance la marche. Ainsi s'exprimait et s'affirmait dans cette danse nocturne la ronde intégratrice et harmonieuse du corps cosmique et de ses membres engagés dans le même tournoiement.
- 81 De même, selon les circonstances où ils se produisent, l'*aroqas* (dansé par les esclaves) est chargé d'un sens métaphorique. C'est la dualité primordiale qui est ici mise en scène sur le mode érotique, incarnée par l'opposition entre deux forces, l'une féminine, l'autre masculine symbolisant chacune respectivement la civilisation et le monde sauvage, forces qui se contrarient, se combattent, se séduisent et finalement communient.
- 82 La signification cosmogonique des danses touarègues est encore clairement ressentie dans beaucoup de milieux touaregs. Elle a par contre échappé aux observateurs extérieurs qui ne semblent pas avoir soupçonné la richesse symbolique de ces manifestations et se sont attachées davantage à leur forme qu'à leur sens.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AHERDAN M., « Sur les traces de notre culture », *Amazigh*, n° 3 (p. 59-72), n° 4, p. 87-93, Rabat, 1980/81.
- BERNEZAT O., *Hommes et vallées du Haut-Atlas*, Glenat, Grenoble, 1987, p. 103-105.
- BERQUE J., *Structures sociales du Haut-Atlas*, PUF, Paris, 1955.
- BERTRAND A., *Tribus Berbères du Haut-Atlas*, Ed. Vilo, Lausanne, 1977.
- BIARNAY, « Notes sur les chants populaires du Rif », *Archives Berbères*, Rabat, 1915/16, p. 26-43.
- CHOTTIN A., « La musique berbère », in *Maroc L'Encycl. Col et Mar.*, Ed. de l'Empire Français, Paris, 1948, p. 544-550.
- EULOGE R., *Pastorales berbères*, Casablanca, 1932 (re-éd. 1970), p. 104. Garrigue F., *Le Maroc enchanté*, Arthaud, 1964, p. 135-151.
- GELLNER E., *Saints of the Atlas*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1969, p. 247-250.
- GUENNOUN S., *La Voix des Monts*, Ed. Omnia, Rabat, 1934, p. 247-251.
- HART D., *The Aith Waryaghar of the moroccan Rif*, Univ. of Arizona Press, Tucson, 1976.
- HART D., *Dadda Atta and his Forty Grandsons*, Menas, Cambridge, 1981.

- JOUAD H., LORTAT-JACOB B., *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, Seuil, Paris, 1978.
- KASRIEL M., *Libres femmes du Haut-Atlas ?*, L'Harmattan, Paris, 1990.
- LAOUST E., « Le mariage chez les Berbères du Maroc », *Archives Berbères*, Rabat, 1915/16, p. 44-80.
- LE GLAY M., *Les sentiers de la Guerre et de l'Amour*, Ed. Berger-Levrault, Paris, 1930, p. 60-63.
- LORTAT-JACOB B., *Musique et fêtes du Haut-Atlas*, Ed. Musicales Transatlantiques, Paris, 1980.
- MAHDI M., « La danse des statuts », *Pratiques et résistances culturelles du Maghreb*, CNRS, Paris, 1992, p. 85-112.
- MAZEL J., *Enigmes du Maroc*, R. Laffont, Paris, 1971, p. 225-239.
- MORIN-BARBE M., *Le Maroc étincelant*, Edita, Casablanca, 1963, p. 63-81.
- MONTAGNE R., *Villages et Kasbahs Berbères*, F. Alcan, Paris, 1930.
- PEYRON M., *Corpus provisoire de textes des Ayt Waryan*, inédit, Rabat, 1983.
- PEYRON M., *Isaffen Ghbanin : Rivières Profondes*, manusc. inédit, Rabat, 1988.
- QUERLEUX Cne. « Les Zemmour » in *Archives Berbères*, Rabat, 1915/16, p. 44-80.
- AIT FERROUKH F., « Le chant kabyle et ses genres », *Encyclopédie berbère XII*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993, p. 1869-1871.
- AT AMAR OU SAID Y., *Le mariage en Kabylie*, II (trad. Sr Louis de Vincennes). Fort National, *Fichier de documentation berbère*, 1960.
- BEN LARBI M., ERRAIS B., « Ethnographie des pratiques corporelles dans la Tunisie précoloniale », *Cahiers de la Méditerranée* 32, p. 3-24, Université de Nice, juin 1986.
- CHEVALLIER J., *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont (rééd.) 1982.
- LACOSTE-DUJARDIN C., « Des femmes chantant les hommes et le mariage. Louanges lors d'un mariage en Kabylie : cckīran », *Littérature orale arabo-berbère XII*, p. 125-161, 1981.
- LIÈVRE V., *Danses du Maghreb d'une rive à l'autre*, Paris, Karthala, 1984.
- MAHFOUFI M., *Le répertoire musical d'un village berbère d'Algérie (Kabylie)*. Thèse de doctorat de l'université (Dir. G. Rouget), Nanterre, Paris X, 1992.
- YANTREN F., *Chants kabyles féminins. La cérémonie du henné du mariage : tibuğarin*, Mémoire de DEA de l'EHESS (Dir. C. Lacoste-Dujardin), 1987.
- BERTHOLON L. et CHANTRE E., « Exploration anthropologique de l'île de Gerba », *L'Anthropologie*, t. VIII, 1897, p. 571.
- MENOUILLART H., « Une noce à Zarzis, la danse des cheveux », *Rev. tunis.*, t. 12, 1905, p. 3-7.
- BORIS G., *Nefzaoua, documents linguistiques et ethnographiques*, 1935, p. 139-140.
- CAUVET G., « La danse des cheveux », *Er Rihala*, 1932, p. 203-206.
- FERRY J., « La danse des cheveux » (contribution à l'ethnographie du Sous), *Travaux de l'Institut de recherches sahariennes*, t. VI, 1950, p. 101-142.
- LOUIS A., *Tunisie du Sud, Ksars et villages de crêtes*, Paris, CNRS, 1975, p. 280-281.

- BERNUS E. et S., « Les Kel Illagaten. Une pratique carnavalesque dans le mariage touareg (Iullemeden Kel Dinnik) », *Mémoire de la société des Africanistes*, 2, 1981, p. 345-353.
- BOREL F., « Tambours et rythmes de tambours touaregs du Niger », *Annales Suisses de Musicologie*, 1, 1981, p. 107-109.
- CARD C., *Tuareg Music and Social Identity*, PhD Ethnomusicology, Indiana University, 1982.
- CASAJUS D., *La tente dans la solitude*, Cambridge Uni Press/MSH, 1987, p. 139-142.
- CLAUDOT-HAWAD H., « Gani : la politique touarègue en spectacle », *REMMM* n° 63-64, 1992, Edisud, Aix-en-Provence.
- CLAUDOT-HAWAD H., « Humanités touarègues », in *Les Touaregs, Portrait en fragments*, Edisud, 1993, p. 147-151.
- CLAUDOT-HAWAD H., et HAWAD, « Ebawel/essuf, les notions d'«intérieur» et d'«extérieur» dans la société touarègue », *ROMM*, n° 38, 1984, p. 171-180.
- HAWAD, « Tagdudt », *Encyclopédie Berbère*, II, 1985 a, p. 247-248.
- Caravane de la soif*, Edisud, Aix-en-Provence, 1985 b.
- La tente déchirée*, à paraître.
- LEHURAU L., « La danse chez les Touaregs », *Algéria* n° 24, janv.-fév. 1956, p. 11-16.
- LHOTE H., « Un peuple qui ne danse pas », *Tropiques*, 1951, 337, p. 99-103.
- DE LYEE DE BELLEAU « La sebiba b'tililin, de Djanet, Chorégraphie targuie », *La Nature*, n° 2969, 1936, p. 49-53, 9 photos.
- NICOLAS F., « Folklore touareg. Poésies et chansons de l'Azawagh », *Bulletin de l'IFAN*, 1944, n° 6, 463 p.

## INDEX

**Mots-clés** : Littérature orale, Musicologie, Sahara, Tunisie