

ÉTUDE STYLISTIQUE DU CHANT POPULAIRE DE LA REGION DE KHOURIBGA (MAROC) : UNE FORME POETIQUE SIMPLE

Soukaina EL-LOUSSI

Université Chouaib Doukkali Maroc

elloussis@gmail.com

Résumé

Le chant populaire n'est pas un moyen de divertissement seulement, il a pour objectif la préservation de l'identité et de la mémoire collective d'une communauté. D'où l'intérêt de son étude comme étant une matière riche illustrant la diversité des manières expressives. La collecte, la transcription, la traduction, la classification et l'analyse du corpus, sur lequel nous nous baserons dans le présent travail, a permis de mettre l'accent sur la forme des poèmes d'une part et leur style d'une autre part. Quoique les vers qui constituent chaque chant ne sont pas nombreux, ils sont riches en figures de style donnant une idée sur la manière de se représenter le monde. Signalons que l'étude s'est intéressé aux chants féminins nommés t-tedraz. Ce sont des courts poèmes chantés par des chanteuses non-professionnelles dans un contexte informel.

Mots clés : *chant populaire, forme, style*

Abstract

Popular song is not merely a means of entertainment; its goal is the preservation of the identity and collective memory of a community. This is why its study is important, as it is a rich subject illustrating the diversity of expressive forms. The collection, transcription, translation, classification, and analysis of the corpus, on which this work is based, have highlighted both the form of the poems and their style. Although the verses that make up each song are few, they are rich in stylistic figures, offering insight into how the world is represented. It should be noted that the study focuses on female songs called t-tedraz. These are short poems sung by non-professional female singers in an informal context.

Keywords: *popular song, form, style*

Introduction

Dans un monde en perpétuelle croissance, il est nécessaire de protéger ce qui nous lie au passé. Il s'agit de la préservation du patrimoine immatériel qui, sans l'intervention des chercheurs soucieux de son importance, risque de disparaître des mémoires collectives. Ces dernières ne peuvent, face à la mondialisation et face au contact avec les autres cultures, combattre l'oubli. Oublier la tradition orale signifie nier ses

propres racines. Dans les sociétés qui n'avaient que leur mémoire et leur faculté de la parole, la littérature orale a occupé une place sacrée. Cela est dû au fait que ce patrimoine immatériel leur permettait de préserver leurs traditions, croyances, convictions et Histoire. Il suffit de revenir à un chant ou à un conte populaire pour avoir une vision sur le passé qui émerge d'entre les mots. De ce fait, la tradition orale n'est pas seulement un moyen de divertissement, elle est une mère protectrice. Elle protège jalousement l'Histoire d'un peuple et détient les clés de sa progression et sa réussite.

En effet, le chant populaire est avant tout un texte poétique qui a une structure et un rythme précis. Il constitue une matière riche pour l'analyse et l'interprétation. C'est ce qui permet de connaître les spécificités du langage poétique en arabe marocain. Notre corpus, constitué de 70 chants, représente une diversité formelle. Chaque chant a sa propre structure et ses propres règles de formation. Nous avons ceux qui sont longs et d'autres qui sont courts. Ces derniers, malgré leur brièveté, contiennent des messages bien précis parfois implicite.

Avant d'aborder l'étude formelle des chants, signalons que l'approche adoptée est une approche stylistique. Autrement dit, le point qui intéresse est le style de la création des poèmes. La notion de style signifie, comme il est mentionné dans le dictionnaire de la linguistique, « *la marque de l'individualité du sujet dans le discours* » (Dubois, 1994 : 447). Certes, ces chants relèvent de l'oral, mais cela n'empêche d'avoir une langue bien construite basée sur une structure et sur des figures de style permettant de bien passer un message. Il sera question dans un premier temps de la structure des chants. Dans un deuxième temps, nous analyserons les figures de styles employées.

1- La structure des chants

La forme d'un poème, qu'il soit oral ou écrit, n'est pas choisie de manière fortuite. Elle véhicule l'intention de l'émetteur : insister sur un élément, faire passer un message parmi d'autres, valoriser une personne, rapprocher un élément d'un autre, accomplir un acte de communication, etc. Les chants collectés comptent 49 constitués d'une seule strophe, 13 composés de deux strophes, 5 de trois strophes, 4 de quatre et un seul constitué de six strophes. Le tableau suivant classe les chants en fonction

du nombre de strophes :

Tableau 1 Classement des chants en fonction du nombre de strophes

Chants	Nombre de strophes	Nombre	Pourcentage
2, 6, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 69	1	49	70%
3, 7, 13, 23, 35, 43, 44, 55, 57, 61, 64, 65, 70	2	13	18.57%
1, 5, 8, 34, 40	3	5	7.41%
4, 33	4	2	2.85%
66	6	1	1.42%

Quant au nombre de vers dans chaque strophe, il varie d'un chant à un autre. Le tableau qui suit les classe en fonction du nombre de vers dans chaque strophe. Il comporte seulement ceux constitués de plus d'une strophe :

Tableau 2 Classement en fonction du nombre de vers dans chaque strophe

Nombre de strophes	Chants	Nombre de vers dans chaque strophe
2	7, 43, 44, 57, 61, 64, 70	2+2
	3, 35	2+4
	13	4+6
	23	2+3
	55	3+4
	65	3+6
3	1	4+3+8
	5	2+3+2
	8, 34, 40	2+2+2
4	4	2+2+2+2
	33	2+3+4+2

La remarque générale que nous pouvons tirer des chants qui constituent le corpus, c'est que la majorité ne sont pas longs. L'exception touche les chants funéraires qui le sont plus ou moins par rapport aux autres chants.

La première caractéristique des chants est la structure binaire. Plusieurs chants se composent de deux vers seulement. 25 chants sont des distiques. Au niveau de la rime, nous avons les chants qui en contiennent et d'autres non. Nous avons, en ce qui concerne la qualité de la rime :

- ✓ Des rimes pauvres comme dans :

(22) *yâ nabi-na muHammad ya l-Ēarâbî*
 Ô notre prophète Mouhamed ô l'arabe !
bîn mekka w l-madîna riĤt j-jawî

Entre la Mecque et Médine il y a l'odeur du benjoin.

- ✓ Des rimes suffisantes comme dans :

(2) *hakka tkun bent l-Hurra*
 Comme ça est la fille de la libre
hakka tkun Hamra Şafra
 Comme ça elle doit être rouge, jaune

- ✓ Des rimes riches comme dans :

(18) *hâ hiyya mrhûna*
 La voici en gage
f dar bba-ba mrhûna

Dans la maison de son père en gage

Par ailleurs, à part les distiques, les autres chants qui se composent d'un nombre de vers variés se composent de rimes de différentes dispositions. Le chant (4) est composé de rimes suivies ou plates sous forme de AA BB CC DD :

(4) <i>Erúšt-na ya l-war̄da_</i>	<i>Erúšt-na ya Eric l-banan</i>
Notre mariée oh la fleur !	Notre mariée ô branchette de bananiers !
<i>Éli-k̄ ytiH n-nda</i>	<i>_xalliw-ha than</i>
Sur toi tombe la rosée	Laissez-la apparaître
<i>Erúšt-na ya Eric l-lúž</i>	<i>Erúšt-na ya l-fanida</i>
Notre mariée ô branchette d'amandier	! Notre mariée ô le bonbon !
<i>_xalliw-ha tdúz</i>	<i>testabli tumubil jdida</i>

Laissez-la passer

Tu mérites une voiture neuve

La même chose pour les chants (6), (7), (14), (21), (43), (61) et (64). Les rimes sont composées de la manière suivante : AA BB. D'autres chants se composent de la même rime. Il s'agit de : (24), (30), (44), (45), (51), et (70).

L'observation des chants nous mène vers une étude qui prendra en considération les différents procédés stylistiques utilisés.

2- Les figures de style

La deuxième partie du deuxième chapitre, comme déjà signalé, est consacrée à l'étude des figures de style qui caractérisent les chants collectés. Avant de commencer l'analyse, il est nécessaire de connaître la définition de la figure. Il s'agit, selon Olivier Reboul, d' : « *un procédé de style permettant de s'exprimer d'une façon à la fois libre et codifiée* » (Reboul, 2013 : 121). Elle est, d'une part, libre parce que le fait d'y recourir n'est pas nécessaire pour que le message visé passe. D'une autre part, elle est codifiée, autrement dit, chaque figure de style a ses propres caractéristiques qui permettent de la reconnaître et de la repérer. Elle a

sa propre structure qui lui permet de ne pas se confondre avec une autre. Les figures de style enrichissent la parole humaine et permettent de convaincre le récepteur. Elles représentent également « *un effort de pensée et de formulation* » (Suhamy, 1981 : 5). En outre, Claire Stolz définit la figure comme étant : « *une expression détournée* » (Stolz, 2006 : 141). Cela veut dire que le système expressif utilisé ne correspond pas à l'information véhiculée. Il y a alors une non-correspondance entre les deux. Le point de convergence entre les deux définitions c'est l'expression. Qu'elle soit libre, codifiée ou détournée, l'essentiel c'est le message. Quant aux différents types de figures, ils sont classés sous quatre catégories. Il s'agit des figures de dictions ou de mots, de construction, de sens ou tropes et de pensée. Chaque catégorie regroupe un certain nombre de figures de style qui ont des points communs au niveau de la construction. Il peut être question de la forme syntaxique, de la combinaison phonétique, du signifié, du signifiant ou du discours tout entier

2-1- Figures de diction

Les figures de diction ou de sons sont des figures qui touchent « *les SA et leur combinaison phonique* » (Stolz, 2006 : 142). La matière étudiée est la matière sonore. Ainsi, il s'agit d'une répétition d'« *échos sonores* » (Suhamy, 1981 : 63). Les sonorités qui reviennent à chaque fois donne un effet d'« *orchestration* » (*Ibid.* p.63). Les phonèmes qui se répètent donnent les mêmes effets des instruments de musique. La première figure qui sera traitée est l'allitération.

2-1-1-L'allitération

L'allitération se définit par Stolz comme étant :« *Une répétition d'un phonème consonantique* » (Stolz, 2006 : 144) . En effet, les chants qui composent notre corpus sont riches en allitération. La répétition touche plusieurs consonnes à savoir : le [r], le [r], le [s], le [s], le [t], et le [E]. Le tableau ci-dessus regroupe les consonnes en question et les chants qui les illustrent :

Tableau 3 L'allitération

Les consonnes	Les chants	Quelques exemples
[r] / [r]	2, 7, 11, 15, 18, 21, 25, 34, 35, 57, 66	Comme ça elle doit être rouge, jaune (25) <i>seEdat-k w ferHat-k bâh ya lalla</i> Quelle chance et quelle joie ô madame <i>ta tti Ga tdirî dar-k wah ya lalla</i> Toi aussi tu vas faire ta maison oh madame !
[s] / [s]	8, 15, 35, 36, 42, 50	(8) <i>š-sbaH š-baH mmali-h</i> <i>š-sbaH</i> est à la mariée <i>b l-Henna w š-šer Eli-h</i> Avec le henné et le charme sur lui
[t]	30, 33	(30) <i>dâw-ha w la dditu-ba thallaw fi-ba</i> Prenez-la et si vous la prenez prenez soin d'elle <i>Eti-ba l-k amana thalla fi-ba</i> Je te l'ai donnée comme dépôt, prends soin d'elle <i>Eti-ba l-k amana la tjarî fi-ba</i> Je l'ai donnée pour toi comme dépôt de l'abandonne pas
[E]	17, 35, 45, 50, 65, 66	(35) <i>ra tîib Eli-k d-dšara ya wîd-i bâh</i> Elle apporte sur toi ses caprices ô mon fils <i>wa Eumr-i Eli-k xšara wâ l-Eağri bâh</i> Et mon âge sur toi est une perte ô mon fils célibataire

La redondance des consonnes donne l'impression que les chants contiennent une rime à l'intérieur.

2-1-2- L'assonance

Contrairement à l'allitération, l'assonance joue sur la voyelle. Elle consiste en « une répétition d'un phonème vocalique » (Stolz, 2006 : 145). Elle se définit également comme étant une « homophonie de voyelles ». (Suhamy, 1981 : 64). En effet, le son vocalique qui se répète dans la majorité des chants est la voyelle longue [a]. Elle permet d'avoir un rythme montant comme dans :

(4) *Erišt -na ya l-war da*

Notre mariée oh la fleur

Eli-k ytiH n-nda

Sur toi tombe la rosée

Erušt-na ya Eric l-banan

Notre mariée ô branchette de bananiers

xallim-ha tba

Laissez-la apparaître

Erúšt-na ya Eric l-lúz

Notre mariée ô branchette d'amandier

xallim-ha tdúz

Laissez-la passer

Erúšt-na ya l-fanida

Notre mariée ô le bonbon

testabli tumubil jdidá

Tu mérites une voiture neuve

En définitive, que ce soit au niveau vocalique ou consonantique, il est apparent que certains phonèmes jouissent du privilège d'être répétés au sein du même chant. Il s'agit du [r], [r], [s], [s], [t], [E] et le [a].

Par ailleurs, le niveau phonétique et l'analyse de chaque phonème à part nous mène vers l'analyse du mot tout entier. Il s'agira, dans ce qui suit, des mots et de leurs combinaisons syntaxiques

2-2- Les figures de construction

Les figures de construction, selon Stolz, jouent sur : « *l'arrangement syntagmatique et syntaxique* » (Stolz, 2006 : 142). Reboul insiste sur : « *la construction de la phrase voire du discours* » (Reboul, 2013 : 132). Cette catégorie regroupe les figures de répétition entre autres : l'anaphore, l'épiphore, l'antépiphore, la réduplication, la polysyndète, etc.

2-2-1- L'anaphore

L'anaphore consiste à « *commencer plusieurs vers, phrases, ou membres de phrases successifs par le même mot ou groupes de mots [...]* » (Suhamy, 1981 : 60). Également, Stolz la définit comme suit : « *un mot générique pour désigner une répétition ; l'anaphore rhétorique désigne la répétition, en tête de plusieurs groupes syntaxiques, d'un mot ou groupe de mots [...]* » (Stolz, 2006 : 145). Les deux définitions convergent vers la répétition en tête d'un groupe de mots.

En effet, l'observation de notre corpus nous a permis de voir qu'il est riche en anaphores. 25 chants contiennent des vers qui débutent avec le même mot ou groupe de mots. Il s'agit des chants : 2, 4, 5, 7, 8, 11, 15, 16, 17, 19, 23, 30, 33, 34, 36, 40, 43, 44, 47, 48, 51, 59, 64, 65, et 66. Toutefois, dans les cas de la répétition d'un mot, la classe grammaticale varie d'un chant à un autre voire d'une strophe à une autre.

Le tableau suivant liera chaque cas avec les chants qui lui correspondent :

Tableau 4 L'anaphore

Type de répétition		Chants	Exemples
Groupe de mots		2, 5, 11, 16, 17, 30, 43, 44, 47, 48, 51, 59, 64, 65, 66	(11) <i>ba hunma taÉ l-fjar</i> Le voici de l'aube <i>ba hunma baqi xǵdar</i> Le voici encore cru
Mots	Nom	4, 8, 33, 40	(8) <i>šbaH-k ya l-bniyya</i> Ton šbaH ô la fille <i>šbaH-k fš-šiniyya</i> Ton šbaH est dans le plateau
	Verbe	7, 15, 19, 23, 36	(7) <i>ruHi ya lalla Gzāl</i> Va ô madame gazelle <i>ruHi b l-mal w r-rjal</i> Va avec l'argent et les hommes

Comme le début d'une expression ou d'une phrase, un mot ou un groupe de mots peut être répété en fin de la phrase. C'est ce qui sera traité dans la partie qui suit et qui sera consacré à l'épiphore.

2-2-2- L'épiphore

Comme étant une figure de construction basée sur la répétition, l'épiphore est, selon Stolz : « *la répétition, en fin de plusieurs groupes syntaxiques, de la même expression.* » (Stolz, 2006 : 145). De même pour Suhamy : « *Elle consiste à terminer des vers, phrases, etc., sur les mêmes mots ou groupes de mots.* » (Suhamy, 1981 : 61).

En effet, le corpus contient 12 chants contenant la figure en question. Ce genre de répétition permet d'avoir une rime très riche. Il s'agit des chants : 5, 6, 18, 23, 25, 30, 38, 42, 45, 47, 66, 70. Comme c'est le cas de l'anaphore, la classe grammaticale du mot répété varie selon que nous avons une répétition d'un mot ou d'un groupe de mots. Le tableau ci-

dessus détaillera ces dire.

Tableau 5 L'épiphore

Type de répétition		Chants	Exemples
Groupe de mots		5 25 38 42 47 66 70	<p>(5) <i>a Hajjam ratteb yddi-k ya Hajjam</i> Ô circonciseur ! adoucis tes mains <i>mlid-i bin yddi-k ya Hajjam</i> Mon fils est entre tes mains ô circonciseur</p> <p><i>a Hajjam llah ybdi-k</i> Ô circonciseur que Dieu te guide <i>ratteb yddi-k ya Hajjam</i> Adoucis tes mains ô circonciseur <i>ratteb yddi-k yrHam baba-k</i> Adoucis tes mains, que la miséricorde de Dieu soit sur ton père</p>
Mots	Nom	45	<p>(45) <i>nEam a sid-i nEam</i> Oui ô monsieur ! oui <i>llah yEezx l-Hkam</i> Dieu glorifie l'autorité <i>l-EruSa bent l-Hkam</i> La mariée fille l'autorité</p>
	Verbe	6 18 23	<p>(23) <i>dda-ba b flus-u</i> Il l'a prise avec son argent <i>xalla l-Erab ycuFu</i> Il a laissé les arabes en train de regarder <i>xalla l-Edyan ycuFu</i> Il a laissé les ennemis en train de regarder</p>
	Préposition pronom	+ 30	<p>(30) <i>ddim-ba w la dditu-ba thallam fi-ba</i> Prenez-la et si vous la prenez, prenez soin d'elle <i>Etit-ba l-k amana thalla fi-ba</i> Je te l'ai donnée comme dépôt, prends soin d'elle <i>Etit-ba l-k amana la tfarrt fi-ba</i> Je l'ai donnée pour toi comme dépôt de l'abandonne pas</p>

Par ailleurs, le mot peut se répéter en tête et en fin d'un groupe syntaxique. Cette figure est nommée l'antépiphore. C'est ce que nous allons voir, dans ce qui suit.

2-2-3- L'antépiphore

L'antépiphore est la figure qui regroupe l'anaphore et l'épiphore. Les parties du groupe syntaxique concernées sont le début et la fin. Elle est « la répétition de la même expression en tête et en fin d'un ensemble syntagmatique ou d'un énoncé ». (Stolz, 2006 : 145). En outre, Fromilhague délimite de manière plus détaillée le groupe syntaxique : « L'antépiphore a lieu entre le début et la fin d'un ensemble qui peut être un groupe syntaxique, une phrase, une strophe, ou un énoncé entier (un poème par exemple). » (Fromilhague, 1995 : 28). Le corpus ne contient que deux chants contenant cette figure. Il s'agit des chants : 47 et 62.

(47) *wa Hanni wâ l-bayda ra l-Henna b ryal*
Mets du henné ô la blanche ! le henné avec ryal
Hanni wâ l-bayda ra Etat-ke l-iyam

Mets du henné ô la blanche ! les jours t'ont donné
wa Hanni wâ l-EruSa ra l-Henna b ryal
Mets du henné ô la mariée le henné avec ryal

Nous remarquons que nous avons une répétition d'une phrase toute entière en début et en fin du chant. Cette répétition a le même effet que le refrain. En effet, Suhamy souligne ceci : « La permanence des refrains, ou, pour utiliser un mot savant, des antépiphores, dans tout ce qui est chant et poésie exprime sans doute aussi le besoin de tranquillité statique qui compense le côté aventureux de la création poétique. » (Suhamy, 1981 : 59)

Quant au chant 62, le mot répété est un verbe qui donne au poème un effet de clôture et insiste sur le fait que l'acte de mariage est accompli et que la mariée a enfin son mari. La répétition attestée est une manière d'insister sur cet état de fait :

(62) *wa ddit-u wa lalla ddit-u*
mm-u w xt-u hazrat c-cemEa
Sa mère et sa sœur prenant la bougie
w ki qalbu Eli-h

Ô ! je l'ai pris ô madame ! je l'ai pris
Et elles le cherchent
ddit-u Ela zin-u ddit-u
Je l'ai pris pour sa beauté je l'ai pris

Par ailleurs, il peut y avoir une répétition consécutive d'un mot ou d'un groupe de mot ainsi que nous le verrons ci-après.

2-2-4-La reduplication

La reduplication est « la répétition consécutive d'un mot ou d'un groupe de mots » (Stolz, 2006 : 146). Les mots ou groupes de mots ont, selon Fromilhague, « un intérêt plus marqué » (Fromilhague, 1995 : 26). Les deux définitions se complètent et permettent de conclure que la figure en question permet de relever l'intérêt du groupe syntaxique qui se manifeste à travers la redondance du même mot. 4 chants de notre corpus illustrent cette figure. Il s'agit des chants : 8, 15, 23 et 60. Ces derniers comprennent la répétition d'un seul mot certes, mais de fonction grammaticale différente. Nous avons d'une part un nom comme dans :

(8) *s-sbaH sbaH mmali-b*
s-sbaH est à la mariée
b l-Henna w s-ser Eli-b

Avec le henné et le charme sur lui

D'une autre part, nous avons la répétition d'un verbe comme c'est le cas du chant 15 :

(15) *sir a xu-ya sir sir*
Va ô mon frère va va
sir a mjdul l-Hrir
Va ô ceinture de soie

La figure en question permet d'insister sur un objet, un être ou un acte. Or, la mise en valeur de ces trois peut se faire d'une autre manière autre que la répétition au début, à la fin ou consécutive. Nous attirons l'attention ici sur les figures de sens qui seront détaillées dans ce qui suit.

2-3- Les figures de sens

A l'inverse des figures de mots qui s'intéressent au signifiant, les figures de sens mettent l'accent sur le signifié. Autrement dit, ce qui intéresse c'est le sens caché derrière le lexique. Grâce à ce type de figures, les mots acquièrent différents sens. Par conséquent, une richesse au niveau de l'expression se manifeste. Un nouveau facteur s'ajoute, c'est le facteur culturel. Chaque culture a ses propres représentations du monde qui se manifestent à travers son discours que ce soit ordinaire ou littéraire. Dès lors, la compréhension du sens visé devient compliquée et

le lecteur se trouve face à une énigme. Les figures de sens constituent, d'après Fromilhague « *un transfert de sens propre au sens figuré* » (Fromilhague, 1995 : 56).

Ainsi, les tropes, la deuxième nomination des figures de sens, sont liés étroitement au contexte. Ce dernier doit être pris en considération pour expliciter le sens. Cette partie sera consacrée aux figures de sens suivantes : la métaphore et la métonymie. Nous commencerons par la métaphore.

2-3-1- La métaphore

La métaphore est définie par Stolz comme étant : « *un trope, traditionnellement défini comme une comparaison abrégée* » (Stolz, 2006 : 152). Quant à Reboul, il la définit comme suit : « *La métaphore désigne une chose par le nom d'une autre ayant avec elle un rapport de ressemblance.* » (Reboul, 2013 : 128). La première définition rapproche la métaphore de la comparaison. C'est une figure qui mérite qu'on s'y arrête brièvement. Cette figure est toujours liée à la métaphore et sont dites similaires. Les deux visent la création d'une ressemblance entre un comparé et un comparant. Dans la métaphore, nous avons une absence de l'outil comparatif contrairement à la comparaison qui se base nécessairement sur cet outil. Malgré les points de divergence entre les deux figures, elles appartiennent, selon les spécialistes, à la même rubrique des figures de sens et ont un seul objectif qui est la création d'une image. En effet, la comparaison vise à créer seulement un rapport de similitude contrairement à la métaphore qui vise l'identification complète.

Il est deux types de métaphore : « la métaphore in præsentia » lorsque le comparé et le comparant sont présents dans la phrase et la « métaphore in absentia » qui a lieu lorsque le comparé est absent. La métaphore est présente dans 6 chants : 4, 7, 13, 15, 30 et 34. Le tableau suivant mettra en évidence les principales caractéristiques de cette figure :

Tableau 6 La métaphore

La métaphore	Constituants	Type de la métaphore
<p>(7) <i>b sm llah w bac naElu ba c-caytan</i> Au nom de Dieu et pour maudire ce Satan <i>ya bnt-i w ya mtayreg r-rayHan</i> Ô ma fille et ô branchette du basilic</p>	<p>Comparé comparant</p>	<p>+ Métaphore in presentia</p>
<p>(13) <i>jdiE-na w mazal şGir</i> Notre Poulain est encore petit <i>w laHu Eli-b l-Harguş</i> Et ils ont jeté sur lui le <i>Harguş</i></p>	<p>Comparant</p>	<p>Métaphore in absentia</p>

La remarque générale qui peut être tirée de ce tableau, c'est que le terme métaphorique est toujours un groupe nominal. Il s'agit d'une métaphore à base nominale. Ainsi, les comparés sont rapprochés, dans tous les cas, des objets réels, des éléments de la nature et d'animaux respectés par les membres de la société.

En définitive, que ce soit la métaphore ou la comparaison, l'objectif est la mise en valeur du comparé. Cela peut se faire de différente manière et en faisant appel à d'autres tropes comme la métonymie. Cette dernière sera détaillée dans ce qui suit.

2-3-2- La métonymie

La métonymie, contrairement à la métaphore qui se base sur la ressemblance, tient sa légitimité d'un lien qui existe entre le mot visé et le mot utilisé. Selon Reboul, elle « désigne une chose par le nom d'une autre qui lui est habituellement associée » (Reboul, 2013 : 128). Il est nécessaire de relever le type de relation qui existe entre un mot et la réalité qu'il représente. Souvent, cette figure est associée à la synecdoque. Certains la considèrent comme étant une figure autonome et d'autre comme étant un cas particulier de la métonymie. Nous avons opté pour la deuxième perspective lors du classement des chants.

Quant au corpus, il contient 5 chants contenant une métonymie. Certes la figure est la même, mais la relation qui lie le signifié au signifiant est différente. Nous avons l'utilisation de l'abstrait pour le concret dans 3 chants : 1, 3 et 19.

(1) *bent-i zina mezzin-ba*
 Ma fille est belle très belle
yji l-fqih lli yeddi-ba
 Viendra le fqih qui la prendra
yeHsn Eawn r-rjjala
 Que Dieu vienne en aide aux hommes !
Eawaqin z-zin
 Ceux aimant la beauté
 (3) *ba t-trayg l-bayda*
 Ô le chemin blanc !
la tdevzi men wala

Ne laisse pas passer n'importe qui
ma tdevzi Gir z-zin
 Ne laisse passer que la beauté Viendra le fqih qui la prendra
 (19) *hâh ya l-Eris*
 Ô le marié
ḍawwi b c-cme l-beldi
 Éclaire avec la cire
lâ lga-ke z-zin
 Si la beauté te croise
ḍawwi b t-trisinti
 Éclaire avec l'électricité

Le terme abstrait utilisé pour désigner la femme concrète, dans les trois chants, est *z-zin* (la beauté). Également, il y a l'utilisation de la partie pour le tout. Les deux chants 63 et 66 illustrent ce cas :

(63) *a ma yestabl l-Eris*
 Ô ! que mérite le marié ?
mḍamma w zqalli
w eAr mdelli

Et cheveux longs
 (66) *nab xwa l-Hyut Eli-yya*
 Oh ! il a vidé les murs sur moi [...]
 Ceinture et brillance

Il y a l'utilisation de *eAr* (les cheveux) et de *mḍamma* et *z-qalli* (la ceinture et la brillance) qui renvoient à la femme et *l-Hyut* (les murs) pour désigner la maison.

En définitive, la relation logique qui lie le signifiant au signifié demande une connaissance du contexte. Les cheveux, les murs et la beauté ne réfèrent pas toujours aux mêmes référents.

La métaphore et la métonymie sont, en principe, deux figures de sens qui s'intéressent au sens implicite. En revanche, il existe d'autres figures qui concernent le discours tout entier, il s'agit des figures de pensée que nous verrons ci-après.

2-4-Les figures de pensée

Contrairement aux figures qui dépendent de la syntaxe, de la sémantique ou de la phonétique, les figures de pensée sont plus étendues et plus larges. Elles s'intéressent à la signification globale de l'énoncé. D'après Molinié, elles, « s'interprètent d'après le macrocontexte » (Molinié, 1993 : 114). Autrement dit, les figures en question sont toujours liées au contexte le plus large. En outre, elles mettent l'accent sur le rapport du sujet avec le discours ainsi que les idées elles-mêmes. Également, cette catégorie regroupe plusieurs figures telle que l'hyperbole, la

personnification, l'euphémisme, etc.

Notre analyse s'intéressera de manière particulière à l'hyperbole.

2-4-1- L'hyperbole

Comme étant une figure d'exagération, l'hyperbole est un « *travestissement de la vérité* » (Fromilhague, 1995 : 115). Elle vise à exagérer l'expression d'une idée ou d'une réalité afin de la mettre en relief. Elle tend le plus souvent vers l'impossible.

Certes, l'hyperbole donne une autre image de la réalité mais cela n'empêche qu'elle vise la mise en valeur. C'est le cas de notre corpus qui contient cinq chants contenant cette figure. Il s'agit des chants 12, 33, 35, 43 et 53. Les deux chants 12 et 53 mettent en scène le marié qui est connu par sa virilité. Pour le mettre en valeur et montrer qu'il est capable d'accomplir son devoir en tant que mari, les femmes disent :

(12) *wa l-Eris taE-na*

Ô notre marié !

wa b l-bwa tãrdã sãrwal-u

Avec la passion il a fait exploser son pantalon

(53) *tbark llab Ela xu-ya (wld-i) l-fHal*

Que Dieu bénisse mon frère (mon fils) le viril

tãrdã d-dëffa w dxal

Il a fait exploser la porte et il est entré

L'exagération dans les deux chants est exprimée à l'aide de l'explosion du pantalon et de la porte. La marque de la figure est le verbe *tãrdã* (exploser).

Pour le chant 33, c'est la mère qui parle de son grand amour envers son fils.

ra-ni Eanngt-u w rabu Edam-i

Je l'ai embrassé et se sont secoués mes os

yâb wa ra-b wld-i w ra-h bla-ni

Ô ! c'est mon fils et il m'a angouïssé

L'amour pour le fils qui s'apprête à devenir un mari et le fait de le prendre dans les bras a causé l'agitation voire l'effondrement des os de la mère. Cela montre la force de la relation qui lie la mère à son fils. Également, la mère manifeste son amour dans le chant 35 :

wa dayra-k fi Eani-yya wld-i bâb

Et je te mets dans mes yeux mon fils

wa l-Eazri bâb

Oh le garçon célibataire !

Le fait qu'elle veille sur lui est exprimé à l'aide du fait qu'elle le met dans ses yeux. La mission de la mère, à travers le chant, est la mise en exergue du marié. Il est considéré, dans un autre chant, comme étant le seigneur des hommes :

(43) *bbark Ela mula-ba*
Bénédictions sur son propriétaire
sid r-rjal dda-ba
Le seigneur des hommes l'a prise

bbark Ela mulat-u
Bénédictions sur sa propriétaire
sid r-rjal ddat-u
Le seigneur des hommes elle a pris

L'hyperbole est exprimée à travers l'expression *sid r-rjal* (le seigneur des hommes) qui est répétée deux fois. Une marque lexicale d'une part et une autre syntaxique d'autre part. En définitive, les chants contenant l'hyperbole visent la mise en valeur du marié, de sa virilité ainsi que sa force sexuelle. L'utilisation de termes qui correspondent en réalité à d'autres circonstances n'est qu'une manière de rendre les actes plus héroïques.

Conclusion

Les figures de style étudiées montrent que les chants sont construits à l'aide d'images, de sons et de répétition. De ce fait, le corpus n'est pas seulement un nombre de vers qui se succède et une musicalité qui se crée, il est également une matière poétique riche pour l'analyse stylistique qui permet de dégager les idées et les préoccupations d'une communauté donnée.

Bibliographie

- Dubois Jean** (1994), *Dictionnaire de linguistique*, Montréal, Larousse.
Fromilhage Catherine (1995), *Les figures de style*, Paris, Éditions Nathan.
Molinié Georges (1993), *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
Reboul Olivier (2013), *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presse Universitaire de France.
Stolz Claire (2006), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses Édition Marketing.

Suhamy Henri (1981), *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France.