

L A A K R I C H E R I F I

LES PÉNÉLOPES

DE LA CHANSON KABYLE

Éditions Convergences

ISBN 978-2-924871-04-1

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu être réalisé sans l'aide précieuse, le soutien et l'encouragement de mes très chers parents à qui je dédie ce livre.

Mes vifs remerciements vont également à mon cher ami et éditeur, Mustapha Amarouche pour l'orientation, la confiance, la patience qui ont constitué un apport considérable sans lequel ce travail n'aurait pas pu être mené au bon port. Qu'il trouve dans ce travail un hommage vivant à sa haute personnalité.

Enfin, je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

SOMMAIRE

Préface.....	
Remerciements.....	
Introduction.....	
La littérature kabyle : naissance d'une littérature écrite	
Chapitre I : Une tradition de résistance et de lutte. Un parcours poétique.....	
Chapitre II : XXe siècle : Jaillissement de nouveaux poètes.....	
Chapitre III : L'axe diachronique de la poésie kabyle....	
Chapitre IV : Chants de femmes sur la guerre.....	
Chapitre V : L'affirmation identitaire (années 70)	
Chapitre VI : Femmes et espace poétique dans l'univers kabyle.....	
Chapitre VII : Chanson féminine kabyle. Destin brisé des poétesses kabyles.....	
Chapitre VIII : Le Achewiq (chant sacré) de Kabylie ou la survivance des femmes berbères.....	
Chapitre XIX : Chansons kabyles de l'immigration.....	
Chapitre X : Les belles chanteuses de l'immigration.....	
Conclusion générale.....	

PRÉFACE

Par Mustapha Amarouche

À l'origine était le verbe, dit-on. Plus que partout ailleurs, le verbe, chez la femme kabyle, est à la fois un moyen de survie et un instrument de (ré)création.

Face au déni de son existence par le patriarcat tribal, la femme kabyle a trouvé la voix. Résister par le poème, cru ou porté par une belle mélodie, a été le moyen de se faire entendre d'abord à l'étouffée, dans l'anonymat et le secret des gynécées, les arrières-cours, les patios ombragés, derrière le métier à tisser... Et dans la mort, car dans ce contexte-là, seul, la femme, dépouille vivante elle-même, avait le droit de déclamer sur la dépouille immobile les louanges que les mâles n'écoutaient pas.

Puis vint la colonisation et la résistance. Et les femmes kabyles, alors que les mâles étaient souvent absents, au maquis ou au-delà des rivages, prirent la place vacante, osèrent enfin larguer le poids du silence. Et elles chantèrent la résistance, glorifièrent les combattants, et acquérant une légitimité, libérèrent leur verbe et leur être. Comme l'eau d'un barrage qui a cédé, la parole féminine, en vers ou en chants, acquit de la puissance, dépassa les frontières barbelées érigées depuis les temps anciens.

Laakri Cherifi nous raconte, dans une perspective historique, le mouvement de la parole des femmes : Poésie, chants, depuis les balbutiements secrets, jusqu'à l'émergence des poétesses et chanteuses reconnues. On y découvre sous cette plume finement ciselée les figures connues telles Cherifa, H'nifa, Nouara, Bahia Farah, présentées dans leurs parcours à la fois glorieux et solitaires, elles ont payé par l'isolement social la libération de leur voix. On y découvre beaucoup d'autres, moins connues, mais précurseuses de ce vaste mouvement: Fadma n At Remdane, Tassadit Hibel, Lalla Ounissa, lalla Yamina, lalla Chabha, Fazia Amrouche et beaucoup d'autres Pénélopes de la chanson kabyle.

Ce livre se lit comme un roman, il est révélateur du poids de la parole féminine dans la société kabyle, conservatrice, renfermée sur ses valeurs refuges en évolution constante. Mais ce livre révèle aussi, en Laakri Cherifi, un regard perspicace, un immense talent d'analyse et d'écriture.

INTRODUCTION

Nulle part dans le monde berbère, la poésie orale ne constitue un genre autonome, elle ne présente aucun signe particulier dans ses configurations et le détail de sa thématique est d'une grande diversité suivant l'époque et les circonstances historiques. Mais la résistance, la réaction à l'invasion étrangère, est partout l'une des inspirations cruciales, perpétuelles, de la poésie berbère. Depuis la fin de la période médiévale au moins, les Berbères entretiennent, dans leur quasi-totalité, des rapports conflictuels avec les divers pouvoirs dominants constitués au Maghreb. Le grand poète kabyle de la première moitié 18e siècle, Yusef u Qasi, décrit ce « jeu de la guerre » de manière extraordinairement stylisée et ramassée :

Atna begsen-dd Yeflisen

ttyita bb°uzzal ifn-ay

idelli nennuy nefra

s Abizar ad nnayen

tazeddamt nugar-iten

ass-a nuyal d atmaten

Voici que les Iflisen s'arment

Pour les armes, ils nous surpassent

Hier, nous nous sommes battus puis avons fait la paix,

Pour attaquer Abizar

Mais nous avons plus de fougue

Aujourd'hui, nous sommes de nouveau des frères

Le cas de la Kabylie est particulièrement propice à l'étude de cette « poésie orale », puisque la quête de matériaux poétiques se poursuit depuis le début de la pénétration coloniale en Afrique du Nord. Hanoteau (1867), Boulifa (1904), Mammeri (1968), Mammeri (1980), Benbrahim (1983) ... fournissent des corpus imposants qui permettent de suivre sur la longue durée les évolutions de la poésie kabyle face à la présence française.

Il faut dire que, durant cent trente années d'une colonisation de peuplement déstructurante de toutes les instances sociales traditionnelles, comme ensuite pendant les tentatives gouvernementales d'options politiques innovantes - mais excluant le statut des femmes, il semble que se soit développé, en Kabylie comme ailleurs en Algérie, un conservatisme de résistance crispé autour de la cellule familiale, la moins atteinte par les agressions extérieures. Cellule familiale dont le pôle central, identitaire, se trouve être, au cœur du foyer domestique, la mère de famille, et, par suite, toutes les femmes.

La société kabyle est connue pour son code paroxystique de l'honneur et pour être le creuset d'une civilisation méditerranéenne ancienne où l'homme occupe un statut hautement valorisé. La suprématie des hommes sur les femmes puise ses fondements dans la mythologie où l'on voit la femme chuter du statut de mère du monde (société matriarcale) pour tomber dans celui d'une société patriarcale « impitoyable ». Les femmes doivent se dissoudre dans cet « édifice » social et culturel bâti par les hommes et pour les hommes. Incarcérées dans cette société « étouffante », elles ont tenté tout au long de l'histoire de se faire une place dans les limites octroyées par l'ordre dominant. Corps anonyme, ces « sultanes de l'ombre » ne parlent pas, elles sont parlées. Cependant la présence de ces « femelles » est nécessaire pour faire fonctionner le monde, le reproduire sans y « apporter » la moindre touche personnelle, la moindre création. Il est difficile pour elles, surtout si elles sont cantonnées dans cette opposition, de concevoir le monde (au double sens du terme, de le faire et de le penser). À plus forte raison quand il s'agit de création poétique. Lorsqu'il leur arrive de donner vie et sens aux mots, elles ne sont jamais des auteurs, mais des imitatrices. Comme pour les enfants qu'elles portent mais qui ne portent pas leurs noms, elles ne revendiquent pour ainsi dire jamais la poésie qu'elles conçoivent. Les femmes ne sont guère propriétaires de leur pensée, encore moins de leurs créations artistiques. Car l'expression singulière d'une poétesse se confond d'emblée avec l'expression collective imposée par l'ordre établi.

Pourtant, la Kabylie a connu des femmes-poètes singulières. Dans chaque village, il arrive que les habitants signalent l'existence d'une ou de plusieurs poétesses qui se distinguent du groupe social. Cependant, leur renommée ne dépasse guère le cadre du

village ou de la tribu. Indiquons que ces femmes sont contraintes à respecter certaines lois telles que la religion, la morale, l'épopée. Elles quittent la sphère stricte de la féminité pour celle plus large de la religiosité. C'est déjà reconnaître un lien ambigu, voire obscur avec le piège de la communauté, car pour sortir du cadre étroit de la féminité et acquérir la parole (la parole masculine), elles acquiescent à intégrer dans leur vision du monde les notions de perception, d'appréciation et d'action des dominants dont elles sont les porte-parole mandatés, des porte-parole d'autant plus efficaces qu'elles sont dominées.

La poésie orale tout comme la parole obéit à des codes très stricts. L'importance de la parole est le fidèle reflet du statut du locuteur. Elle a ses propres canaux d'émission et de transmission. Marquée par les conditions sociales et culturelles de conception et d'émission, elle peut donner du crédit, du capital social symbolique, comme elle peut vouer son prétendant au châtement, à la malédiction, à la ruine. La poésie féminine joue donc ce double rôle, celui de conforter l'ordre dominant, parce que cet ordre constitue pour elle une référence, et celui de dénoncer son dysfonctionnement, ses injustices et ses hypocrisies. Les femmes représentent ainsi malgré elles ce corps dominé mais révélateur d'une histoire collective inscrite dans les structures sociales et mentales de tout le groupe. Ce sont elles qui vont mettre en évidence cette dualité à travers la poésie orale, cette dernière obéissant à des codes très rigoureux.

Le lecteur découvrira, dans cet ouvrage, une réflexion sur la poésie féminine kabyle à travers les siècles. Elle concerne principalement les chants de femmes sur la guerre, les femmes et l'espace poétique dans l'univers kabyle ainsi que le destin brisé des chanteuses kabyles, dévoilé à travers leurs chants. Nous proposerons des exemples de poèmes des chanteuses de chaque siècle et dont le thème de ces poètes converge quasiment. Sans distinction de sexe, l'imaginaire est une intense activité de l'esprit constamment dynamisant une culture kabyle (toujours vivante) qui se projette de façon homogène dans des genres qui lui servent d'écran. L'abstrait, le surnaturel se manifestent dans les répertoires masculins et féminins. Et au demeurant dirait Camille Lacoste-Dujardin : - L'ensemble de cet imaginaire paraît s'ordonner autour de grandes règles fondamentales : il s'agit de conjurer toutes les forces nuisibles, sauvages, surnaturelles qui hantent la nature, les forces qui mettent en danger la fécondité humaine, menacent la société de stérilité et

entravent sa reproduction comme sa vie, offrant des modèles de conduites sous forme de narrations, comme en observant toutes sortes de rites en de multiples occasions.(1).

Après avoir parcouru l'ensemble des poésies féminines, force est de reconnaître que le chant est l'apanage des femmes, car elles ont toujours été attentives aux événements sociaux et réagissent à tout ce qui se passe dans leur vie, la vie de leur famille, ou dans celle de la communauté villageoise ou du pays. Mehenna Mahfoufi (2) attribue le chant aux femmes ; c'est lui qui déclare que le chant villageois est l'affaire des femmes. La majeure partie des genres musicaux est l'apanage exclusif des femmes. Pourtant l'homme est très souvent le centre d'intérêt des louanges véhiculées par les multiples chants villageois féminins.

Que peut-on dire de cette œuvre féminine ? Qu'en est-il de ces textes poétiques qui ne sont pas scellés ni transmis à travers la littérature ou le cinéma ? Est-ce qu'on a affaire à des productions comparables à ce que l'on entend par littérature dans les cultures écrites ? Quelle est donc l'originalité de cette poésie féminine ?

CHAPITRE I

UNE TRADITION DE RÉSISTANCE ET DE LUTTE, UN PARCOURS POÉTIQUE

LA KABYLIE ET LA LITTÉRATURE

La langue kabyle (variante de l'amazighe) remonte très loin dans le temps (plusieurs millénaires). Elle est la survivante miraculée de langues anciennes aujourd'hui disparues comme le phénicien. Elle possédait un alphabet qui figure dans des gravures rupestres, mais, mis à part chez les Touareg, où il subsiste encore de manière embryonnaire, seule la langue orale a survécu aux aléas de l'Histoire.

Cet alphabet, dit "libyco-berbère", était en usage dans toute l'aire de développement de la culture berbérophone (ensemble du Maghreb-Sahara). De nos jours, seuls les Touaregs l'utilisent encore (tifinagh). Mais, curieusement, à aucune période de l'Histoire et en aucun lieu, il ne semble que cette écriture ait servi de pilier à une production littéraire, ni même à l'ancrage de la mémoire collective d'un groupe. Partout, depuis l'aube de l'Histoire, lorsqu'il s'est agi de rédiger des documents écrits consistants, les Berbères ont eu recours aux langues et/ou aux alphabets des peuples dominants avec lesquels ils étaient en contact : punique, latin puis arabe. Dans l'Antiquité, l'utilisation de l'alphabet libyque fut principalement funéraire et magico-religieuse. Pourtant, les Berbères ont (et ont toujours eu) une tradition littéraire très résistante et variée : poésie, contes, légendes et énigmes. Au Moyen-âge déjà, les auteurs arabes se fascinaient de la fécondité et de l'exubérance de cette littérature berbère (3). Avant l'irruption de l'Occident avec la colonisation, tout ce patrimoine n'a été que très rarement lié à l'écrit. La seule exception notable encore vivante est la tradition littéraire écrite (en caractères arabes) des Chleuhs du sud marocain. Il s'agit, pour l'essentiel, de poésies et légendes d'inspiration religieuse (hagiographie ou édification). Bien sûr, il a existé aussi, selon le témoignage des sources arabes, des productions (religieuses, historiques et même scientifiques) écrites en berbère dans tout le haut Moyen-âge maghrébin et l'on en retrouve des traces en milieux ibadites ;

mais ces tentatives ne se sont nulle part stabilisées et maintenues pour donner naissance à une véritable tradition écrite. Même chez les Chleuhs, la littérature écrite reste l'apanage de milieux lettrés très restreints et elle a plutôt une fonction d'aide-mémoire pour les détenteurs de ce patrimoine que de support à une diffusion large.

La littérature kabyle ancienne était une littérature essentiellement orale ; intimement liée à la vie sociale, elle se distribuait en plusieurs genres : la poésie, le conte, les chants de travail (chants des travaux agricoles, chants de la meule...), chants rituels, proverbes, devinettes, comptines... Parmi ces genres d'inégale importance, la première place revenait à la poésie. La poésie, un nouveau-né de cette tradition orale, tient une place éminente dans cette langue écrite et orale. Elle constitue l'un des rares produits littéraires vivants, à côté du conte, que toute la société berbère ait hérités des temps immémoriaux de l'art et de la culture berbères. Société à tradition orale très puissante, mais sans ancrage graphique notable, le monde kabyle a fait de cette tradition orale un instrument de perpétuation de la culture et de l'imaginaire collectif, de résistance à l'oppression et de revendication d'un mieux-être social, culturel et historique.

Une part non négligeable de cette production poétique était villageoise et anonyme mais cette poésie pouvait aussi être l'œuvre de poètes reconnus (afɣiɰ, ifɣiɰen) comme Youcef ou Kaci (Yusef u Qasi). Outre ces poètes créateurs, existaient des poètes transmetteurs (ameddaɰ, imeddaɰen) ; ceux-ci faisaient circuler des répertoires qu'ils avaient mémorisés de village en village, de tribu en tribu. Avant la conquête française, ces poètes quel que soit leur statut étaient des poètes « nomades ».

Les vers de Si Mohand U M'hand, les strophes de Youcef U Kaci et les apologues de Cheikh Mohand U L'Hocine accordés à la sagesse kabyle constituent des exemples édifiants d'une construction littéraire née et promue au sein d'une société qui a eu à subir une vie tumultueuse faite d'occupations, d'oppressions et de luttes sans fin. Ce qui est appelé chanson kabyle est le prolongement de cette poésie exécuté ou accompagné avec les instruments matériels que permet le monde moderne. Ce caractère éminent se retrouve dans la tradition orale.

Auteurs renommés de la poésie kabyle

L'ouvrage le plus ancien est probablement celui du général Hanoteau (4). L'auteur a fusionné 621 pièces de 4 à 32 vers qu'il a écrites en caractères arabes et latins et traduites. Son introduction évoque la place de la poésie dans la société traditionnelle du Djurdjura. Les poèmes assemblés sont très hétérogènes sur le fond et la forme : les thèmes vont des expéditions militaires coloniales à l'amour conjugal en passant par les mésaventures de poètes.

Vingt ans après la publication de *Poésie populaire de la Kabylie du Djurdjura*, Belkacem Ben Sedira (5), élève de l'École Normale de Bouzaréah et fidèle de l'enseignement de ses maîtres, donne son cours de langue kabyle dans lequel il intègre chansons et poésies. La même année, soit seize ans après la révolte populaire provoquée par El-Mokrani et Cheikh Aheddad, Louis Rinn (6) publie deux textes poétiques de 78 à 126 vers avec traduction, sur la répression de 1871. Une brève introduction essaie de montrer l'hostilité des montagnards kabyles à l'égard de cheikh Aheddad, l'un des chefs religieux et politiques dont la mémoire est honorée encore aujourd'hui dans toute la Kabylie.

Une des publications les plus importantes, voire les plus riches, demeure le recueil de Amar Ben Saïd, dit Boulifa (7). L'ouvrage s'introduit sur une étude consacrée au passé et aux structures sociales des habitants de Djurdjura, et plus particulièrement à la condition de la femme kabyle : la thèse de Boulifa prend le contre-pied de celle, peu flatteuse à l'égard des hommes « dominateurs » kabyles, du général Hanoteau (8).

L'auteur se réfère souvent à l'histoire et la littérature ethnographique du XIX^e siècle sur la Kabylie et se propose de rétablir la vérité sur les hommes de cette région encore ignorée. En fait, et de l'aveu même de Boulifa, l'ouvrage ne traite, en réalité, qu'un seul sujet : l'amour, tandis que la première partie du livre traite des poésies de Si-Mohand et la troisième partie de l'organisation sociale et économique de la Kabylie.

Petite conclusion

Dans l'univers kabyle (et du berbère en général), la conscience identitaire a constitué une motivation sociale pour cette génération d'écrivains. Il est indéniable que la conscience identitaire berbère a joué un rôle déterminant chez la plupart des auteurs

kabyles de ce siècle. Déjà, les poètes du XVIII^e et XIX^e siècles (de Yusef u Qasi à Si Muhend) ne se reconnaissent que comme kabyles. La Kabylie était indépendante de tout pouvoir extérieur, au moins depuis la fin du XIV^e siècle et ce jusqu'à la conquête définitive (1857) et surtout après l'écrasement de l'insurrection de 1871. La naissance d'une conscience nationale algérienne au XX^e siècle n'a pas freiné pour autant la conscience identitaire kabyle, ni même la conscience d'appartenance régionale. Le vocable tamurt n Leqbayel (le pays des Kabyles) ne se réduit pas à une région repérée sur une carte mais renvoie à une langue, une culture qui sont vécues comme différentes de celles des autres (Arabes, Turcs et Français).

Littérature de combat, littérature d'affirmation et de quête identitaire, expression d'une race menacée, l'avenir de cette production littéraire sera évidemment étroitement dépendant du devenir socio-politique des populations berbérophones et du statut (juridique et réel) de leur langue et de leur culture. On peut cependant penser qu'un saut qualitatif, sans doute irrévocable, a été réalisé au moins dans l'univers Kabyle. Non seulement cette néo-littérature existe et se déploie, mais tout indique qu'elle répond à une requête sociale vigoureuse, dans une région susceptible, à très fort taux de scolarisation et à combat identitaire acéré.

CHAPITRE II

XXE SIÈCLE : JAILLISSEMENT DE NOUVEAUX POÈTES

Les vingt premières années du XXe siècle demeurent infructueuses en études sur la poésie kabyle ; le travail de Boulifa (9), mis à part, il faudra attendre la publication de la thèse principale de Henri Basset pour que ce vide soit comblé (10). L'étude de cet auteur est une vaste besogne sur la littérature berbère dans toutes ses dimensions : éthique, géographique, thématique, générique. La dernière partie seule de l'ouvrage est consacrée à la poésie kabyle. L'auteur y traite de thèmes déjà abordés par Hanoteau : la femme, le meddah, les conditions de vie, etc....

Les mêmes thèmes reviennent dans le recueil de Jean Amrouche. 85 pièces réparties en 9 divisions (chants d'exil d'amour, satiriques, chansons à danse, berceuses, chants de travail, de méditation et de pèlerins) ont été publiées en traduction seulement à partir des originaux kabyles transmis à son fils Jean par Fatma Aït Mansour, elle-même « maillon d'une chaîne d'aèdes (11). On notera avec admiration que Les chants berbères de Kabylie ont fait l'objet d'une réédition bilingue qui offre au lecteur, outre une majestueuse préface de Mouloud Mammeri et une introduction notable de Tassadit Yacine, le texte d'origine en langue vernaculaire (12).

Après la seconde guerre mondiale, les premiers travaux sur cette poésie sont dus aux Pères blancs de Fort National. Ce n'est qu'en 1950, tandis que les structures traditionnelles éclatent sous l'effet de l'émigration de plus en plus élevée, qu'une étude de M. Mammeri fait le point sur la relation entre la nouvelle société kabyle et sa propre poésie. L'auteur insiste sur l'impact de la colonisation sur la vie des montagnards et cite Si-Mohand comme le poète du désarroi produit par ce choc, bien que ce poète soit, pour Mammeri, le représentant de la nouvelle poésie d'inspiration individuelle, par opposition à l'ancienne, particulièrement prodige groupal.

L'œuvre de Belaïd At-Ali

La publication en 1964, à titre posthume, des écrits de Belaïd At-Ali (13) sous le titre *Les Cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan* constitue un événement dans la littérature en kabyle en caractères latins. Ces textes écrits dans les années 1940, à la demande des Pères Blancs dont Bélaïd était l'un des collaborateurs locaux, dépasse ce cadre contraint de l'œuvre de commande par sa visée littéraire. En cela, cet ouvrage se distingue de travaux antérieurs, tels ceux de Boulifa. En effet, alors que les Pères Blancs lui demandaient de reproduire les contes du terroir, Bélaïd se mit à écrire dans un style personnel et avec une remarquable liberté, qui le conduisit à explorer de nouvelles formes que la littérature kabyle ignorait jusque-là.

L'ouvrage publié est composé de deux tomes. Le premier regroupe des textes écrits en kabyle par Belaïd : 18 textes narratifs et 25 poèmes. Le second est une traduction réalisée par les Pères Dallet et Degezelle. La version kabyle est constituée de parties suivantes :

- Un avant-propos de 18 pages (en chiffres latins), rédigé par Dallet et Degezelle, dans lequel est exposée la conception des Cahiers de Bélaïd.
- Partie I : Timucuha (contes) ;
- Partie II : Amexluḍ (mélange) ;
- Partie III : Isefra (poèmes) ;
- Un ensemble de notes rédigées par Belaïd (complétées par d'autres notes des Pères Blancs), dans lesquelles il explique le sens de certains mots et expressions figurant dans ses cahiers.

L'expérience littéraire de Belaïd At-Ali constitue un bel exemple d'appropriation de l'écrit à des fins littéraires, dans une société de tradition orale. Bien qu'à l'origine cette expérience ait eu une visée ethnographique (Belaïd répondit allègrement, mais non sans hésitation, à la demande des Pères Blancs qui voulaient collecter les contes de son terroir), l'auteur investit ce projet initial d'une visée toute autre, et se lança dans une aventure littéraire inédite qui le poussa à écrire des textes d'une diversité générique frappante : conte, nouvelle, roman, poésie. Son apport à la littérature berbère réside certainement dans cette

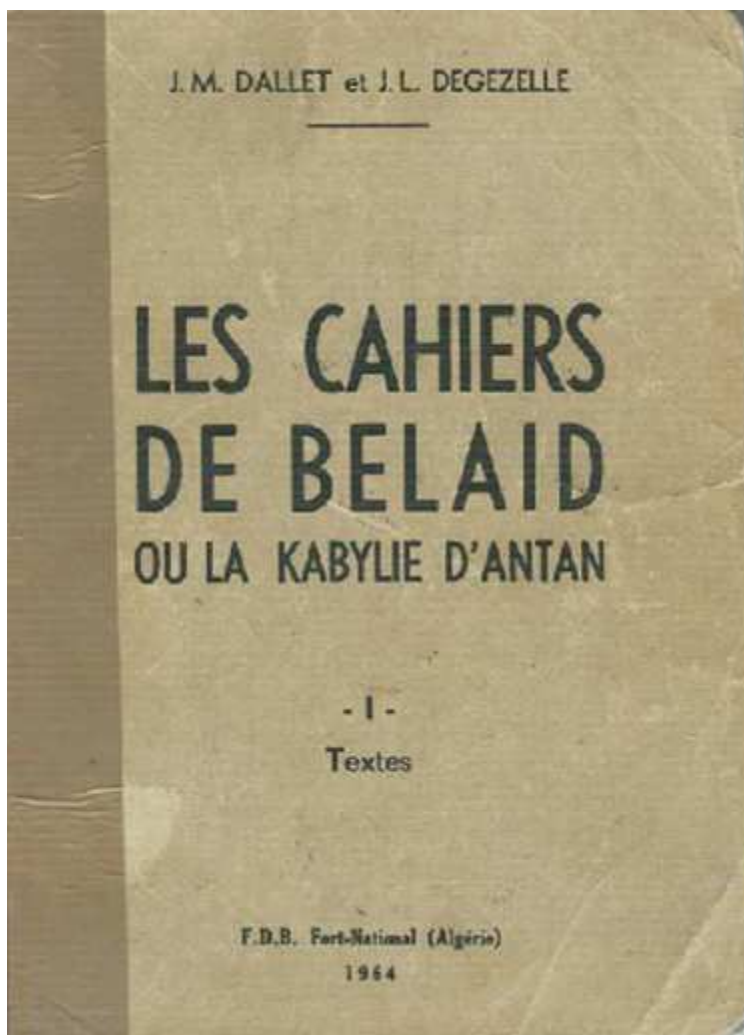
ouverture du champ de la prose écrite qu'il a contribué à écrire. Il a fait mieux que ses prédécesseurs dans ce domaine, Ben Sedia et Boulifa, les précurseurs de la littérature kabyle écrite en caractères latins, qui n'ont pas pu s'affranchir des contraintes de l'oralité. Belaïd a bousculé cet ordre de choses pour donner une dimension nouvelle à la prose.

Cette diversité pourrait fort bien s'expliquer par le caractère expérimental de son écriture. Il fut pris de goût, selon ses propres mots, pour son propre ouvrage à mesure qu'il s'y donnait et cette passion naissante pour l'écriture se traduisait visiblement par une expérimentation de diverses formes littéraires, en quête du genre « idéal », à savoir le roman auquel appartient son texte le plus long, en l'occurrence *Lwali n wedrar* (Le Saint homme de la montagne). Cette expérience ne constitue pas moins un moment clef dans la littérature écrite en kabyle, car l'œuvre de Belaïd suscite l'admiration et l'émulation des nouvelles générations d'écrivains qui ont aujourd'hui définitivement consacré les genres initiés par ce prédécesseur.

Fig. 1 : Extrait d'une page manuscrite des Cahiers.



Fig. 2 : Couverture des Cahiers.



Écrivains consacrés à la poésie kabyle

En 1955, paraît le premier livre consacré exclusivement à Si Mohand (14) : Feraoun nous a laissés une plaquette de 53 poèmes du grand aède dont le texte est donné en kabyle et en français. L'étude préliminaire a été conçue suivant le schéma classique binaire : vie et œuvre du poète. Mais au passage, Feraoun note quelques réflexions portant sur le cadre culturel dont est issu le chanter et, ce faisant, évoque la poésie orale kabyle. L'auteur du Fils du pauvre opère une distribution thématique des pièces de Si Mohand, trait commun à la plupart d'œuvres sur la poésie kabyle ou un poète. Tel n'est pas le cas de la magnifique collection de poèmes religieux publiés sous la direction du Père Dallet en 1968. 98 sizains sur le thaumaturge glorifié cheikh Mohand ou Lhousin. Original et traduction sont assortis

de commentaires authentiques qui nous enseignent sur le déroulement du pèlerinage et contribuent à une meilleure connaissance de la religiosité populaire en Algérie.

En 1968, également, Mohand Aziz Lahbahi publie un recueil de poèmes dont 32 pages sont consacrées à la poésie berbère. Nous y retrouvons, pour ce qui est de la poésie kabyle, Jean Amrouche (3 chants), Si Mohand ou Mhand (2 isefra), un poème attribué à Slimane Rahmani et une pièce anonyme. La même année paraît chez Maspéro l'autobiographie de Fadma Aït Mansour (15), intéressante à un double égard : d'abord c'est le récit de la vie d'un aède kabyle ; ensuite, l'ouvrage contient sept poèmes spontanés de l'auteur, traduits par sa fille Taos. Certaines de ces pièces sont publiées dans le Grain magique (16). Enfin le livre de Taos Amrouche constitue un jalon important dans l'étude de la poésie orale kabyle. Ce recueil ne comprend pas moins de 221 proverbes, 83 chants et 14 poèmes isolés ou inclus dans les contes. La publication des textes d'origine en regard des traductions eût certainement illustré encore davantage le contenu de cet ouvrage.

L'année suivante, Mouloud Mammeri publie l'ouvrage le plus exhaustif sur Si Mohand (17). Le recueil commence par une étude d'une centaine de pages sur le poète et son œuvre, les compositions de cette dernière et les sources. Puis viennent 286 poèmes enregistrés et traduits. Le même écrivain va publier deux ouvrages fondamentaux pour toute recherche sur la poésie kabyle. En 1980, paraissent en effet Poèmes kabyles anciens (18), un livre qui précède cent onze pièces traduites dont les auteurs connus ont vécu aux XVIII^e et XIX^e siècles. Un an avant la mort de Mammeri qui avait fondé à Paris la revue *Awal*, Tassadit Yacine publie deux ouvrages marquants sur la poésie kabyle. Poésie berbère et identité (19) est une étude sur un poète de Djurdjura, Qasi Udifella, « héraut des At Sidi Braham », accompagnée d'un corpus de 119 pièces appartenant au poète. Le second livre de Tassadit Yacine (20), préfacé par Pierre Bourdieu, est une analyse d'un genre poétique singulier en Kabylie : le chant d'amour. De toutes ces investigations, il ressort que la poésie populaire kabyle est caractérisée par sa persévérance, ou du moins par une évolution assez peu sensible. Cette stagnation mise en évidence par Mammeri dans son ouvrage publié en 1950 par la Revue Africaine, paraît liée à la rigidité des structures socio-économiques qui ont prévalu dans les villages kabyles pendant des siècles.

La nouvelle génération des années 70.

Le début des années 1970 constitue un véritable tournant pour la littérature kabyle qu'elle soit orale ou écrite. La néo-chanson s'est imposée avec des noms comme Idir, Aït-Manguellet, Ferhat, Matoub Lounès, le groupe Djurdjura... Il s'agit de chansons à textes. À la différence des poètes traditionnels, les auteurs contemporains écrivent leurs poèmes et la langue de cette poésie moderne tout en ressuscitant des archaïsmes, des métaphores et des motifs anciens, puise à des niveaux divers dans la néologie.

Pour la littérature écrite, la tendance qui consiste à produire dans la langue et non pas seulement à y planter des textes oraux devient irréversible, étalant ainsi l'écrit à des domaines tout à fait nouveaux : littérature, production de lexiques spécialisés (mathématiques, informatique, linguistique...), traduction, presse. De tous ces champs investis par l'écrit moderne, le champ de la littérature est sans doute le plus important. C'est la néo-littérature qui a servi et qui sert encore d'atelier à cette langue en gestation. Dans ce champ littéraire entièrement renouvelé depuis le début des années 1970, on notera la traduction d'œuvres algériennes (Kateb, Féraoun), étrangères (Brecht, Beckett, Molière), la naissance de genres littéraires nouveaux tels que le théâtre, la nouvelle, le roman.

Le théâtre est lié au nom de Mohand-ou-Yahia qui fit œuvre d'innovateur à partir du début des années 1970 par ses traductions-adaptations d'œuvres de Brecht, Kateb, Molière, etc. Avec la chanson, le théâtre constitue un véritable pont entre l'écriture et l'oralité. À la même période, en 1981, Asfel de Rachid Aliche annonce la naissance du genre romanesque.

La littérature kabyle contemporaine

L'ouvrage *Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan* a non seulement introduit de nouveaux modèles littéraires occidentaux (roman, nouvelle, écriture théâtrale (21)) qui remplacent progressivement les formes traditionnelles en état d'essoufflement, mais semble avoir contribué à créer une dynamique de renouvellement dans le champ littéraire kabyle. Cette dynamique se mesure à l'abondance de la littérature écrite, notamment depuis les années 1980 (22). De plus en plus d'auteurs émergent et adoptent les genres initiés par Belaïd. L'expérience romanesque de ce dernier à travers son texte *Lwali n wedrar* est certes

ponctuelle, mais le genre a été massivement adopté à partir de 1981, date de la publication du texte *Asfel* (Le sacrifice rituel) de Rachid Aliche, le premier à porter la mention paratextuelle *ungal* (roman). Mezdad, auteur de trois romans en kabyle, *Id d wass* (Le jour et la nuit), *Tagrest uryu* (Hiver brûlant) et *Ass-nni* (Ce jour-là), a souligné le caractère pionnier du texte de Belaïd (1987). On dénombre aujourd'hui autour de quarante romans publiés, sans compter un nombre non négligeable de textes encore à l'état de manuscrits.

À côté du roman, deux genres littéraires connaissent un foisonnement important : la nouvelle et l'écriture théâtrale. La nouvelle est devenue un genre de prédilection chez les auteurs kabyles. L'écriture de pièces de théâtre constitue également une pratique solide. Le genre connaît un essor considérable depuis les années 1980 grâce à Mohia, dramaturge, installé à Paris, qui a adapté en kabyle les pièces de théâtre d'auteurs aussi célèbres que Lu Xun, Brecht, Pirandello, etc. Ses pièces ont été jouées d'abord à Paris, par des troupes dont il faisait partie, puis en Algérie notamment après 1988. Elles traitent avec ironie des problèmes socio-culturels en Algérie. Mohia est aujourd'hui considéré comme le « père » du théâtre en kabyle.

La nouvelle et l'écriture théâtrale semblent, à l'image du roman, répondre, mieux que les genres traditionnels (conte, légende, etc.) – progressivement tombés en désuétude –, aux mutations qui se produisent dans la société kabyle comme l'affirmation de l'individu, l'essoufflement du mode de vie traditionnel, la forte scolarisation. Les changements sociaux se traduisent ainsi par des transformations sur le plan littéraire. L'émergence sociale de l'individu a pour corollaire l'émergence de la figure de l'auteur, absente dans le contexte littéraire traditionnel où « il n'y a pas de propriété de la parole (23) ».

L'adoption de ces nouveaux modèles littéraires s'accompagne d'un renouvellement esthétique non négligeable. L'esthétique de la convenance qui caractérise les formes traditionnelles, et qui repose sur un « accord tacite entre l'auteur ou transmetteur de textes et son destinataire (24) », est progressivement battue en brèche : les jeunes auteurs explorent de nouvelles formes et cherchent à surprendre les attentes traditionnelles de leurs lecteurs.

Petite conclusion

C'est dans la littérature écrite que la langue est investie comme un véritable atelier. Cette langue, dans laquelle s'expriment de profondes fractures et une ultime lutte pour la survie, est en même temps maltraitée et envieusement protégée. Cette langue est en effet traversée par une profonde force qui touche d'abord le lexique par l'intégration importante de néologismes et à un degré moindre la syntaxe : l'interférence avec la syntaxe du français constitue une tendance lourde pour le kabyle écrit en général. Sans échapper totalement à cette tendance, la langue de la néo-littérature est relativement épargnée quant à la prégnance des transcriptions syntaxiques. Sur le plan du contenu, un thème majeur traverse comme une lame de fond l'ensemble de cette néo-littérature qu'elle soit orale ou écrite : il s'agit de la répression politique et de la quête identitaire. La poésie de ces cinquante dernières années, aussi bien que la production romanesque porte une « charge » de rivalité d'une rare outrance à l'égard de l'État : le thème de la résistance a toujours été fortement présent dans la poésie kabyle (25). Le lien entre poésie et résistance était si nettement perçu pendant la période coloniale que le déplacement des poètes était très rudement contrôlé après l'insurrection de 1871. La rébellion des poètes contemporains est dirigée contre l'État algérien en raison de la dénégation identitaire. C'est dans ce contexte que la quête identitaire occupe une place éminente : cette quête, rendue par des procédés divers, est omniprésente dans les romans de Rachid Aliche, de Saïd Sadi, de Amar Mezdad ; elle peut revêtir dans un roman comme *Asfel* (26) des aspects poignants. Cette thématique, bien que très actuelle, creuse directement ses racines dans la culture, voire l'allégorie berbère. C'est cette capacité de se projeter dans l'avenir sans se déraciner qui fait l'originalité de la littérature kabyle aujourd'hui.

CHAPITRE III

L'AXE DIACHRONIQUE DE LA POÉSIE KABYLE

Le caractère de résistance et de revendication était déjà suffisamment perceptible dans les hymnes révolutionnaires réalisés dans les années 1940 par de jeunes lycéens à l'image d'Idir, Aït Amrane et Ali Laïmèche. À partir de 1948/1949, la chanson d'auteurs professionnels, diffusée par les entreprises commerciales, prend le relais du chant patriotique clandestin diffusé dans les seuls milieux populaires et l'évanouit peu à peu. Un déménagement d'espace et d'expression et de sensibilisation des masses populaires s'est donc opéré délicatement vers la chanson commerciale des auteurs compositeurs engagés définitivement dans le discours des résistants. On peut dire que la chanson a servi, autant que d'autres moyens utilisés par les partis politiques chargés de propager le nationalisme, à la construction de l'unité algérienne.

Pour les autorités coloniales, l'acte même de chanter devient alors douteux, et les paroles des chansons objets de contrôle. Des mots comme Lzayer (Algérie), Huriyya (Houria, prénom féminin signifiant « liberté », ou Tamurt-iw « Mon pays », etc. ne pouvaient paraître dans le texte d'une chanson sans attirer l'attention du service de la censure, puisque la radio officielle était quasiment seule à disposer d'un studio d'enregistrement. Autrement dit, jusqu'en 1962, la quasi-totalité des chansons kabyles commercialisées dans le secteur privé étaient produites à Paris.

Les multiples thèmes de la chanson kabyle recouvrent plusieurs champs d'évocation dont la vie sociale, les événements politiques et la morale propre à la pratique religieuse, dyana.

La chanson de veine religieuse

La production de la musique à caractère religieux, enregistrée dans les studios de la radio, a été encouragée depuis la création de deux orchestres dits religieux à Alger. Ces orchestres avaient été mis en place pour donner suite à la nouvelle politique française quant à l'organisation de la musique en Algérie depuis la fin des années 1940. Dans le cadre de

cette politique un orchestre de musique religieuse kabyle a vu le jour. Il s'intitule Mahmoudia. Cheikh Nordine, Oujelouah et Amari Saïd y enregistreraient leurs chansons.

Pendant la guerre, Radio-Paris consacre de nombreuses tranches d'enregistrements aux chansons dites religieuses. Slimane Azem, Halo El-Anka, Youcef Abdjaoui, Abchiche Belaïd, Hnifa ont enregistré plusieurs chansons du genre. Dans cette poésie orale kabyle, le discours religieux est probablement le plus persistant et l'un des plus anciens dans les différents corpus enregistrés jusqu'ici. En Kabylie, les « traditions » religieuses sont redevables à l'islam et sont l'osmose entre l'enseignement coranique et l'amazighité ancestrale.

Le chant traditionnel religieux, chez les Kabyles, était surtout cantonné dans les zaouïas (centre de formation religieuse) ou dans l'espace familial villageois. À partir de 1950, les chansons véhiculant des préceptes coraniques et des invocations au Tout-puissant font leur apparition en plus grand nombre dans le répertoire kabyle de la chanson commerciale.

En dépit des crédules anachroniques qui la parcourent, la poésie religieuse kabyle est porteuse du souci de respecter le sacré. C'est pourquoi, les aèdes anonymes qui ont notamment créé les tiqsidin (contes) évoqués ici, se sont rapprochés autant que faire s'est pu, de l'enseignement coranique.

La grandeur et l'excellence du grand prophète que fut "Sidna Moussa" sont bien rendues par le poème célèbre dans toute la Kabylie et intitulé « taqsit n Sidna Mussa (27) » (Le conte du prophète Moussa). De même, le chant funèbre fait éminemment référence à toute l'eschatologie islamique développée par le Coran (les anges, le jugement dernier, etc....). Ces thèmes n'ont pas attendu, de toute évidence, l'avènement du maraboutisme, comme phénomène social majeur en Kabylie, encore moins l'époque coloniale, pour émerger à la surface de la littérature orale kabyle. La langue poétique de ces pièces, portrait de Saint ou Litanie funèbre, trahit elle-même l'ancienneté de leur composition et la source de leur inspiration. Les tournures archaïques et le lexique d'emprunt à la langue coranique montrent que les longs poèmes consacrés aux prophètes par exemple, ont permis deux démarches simultanées : maintenir une structure morphosyntaxique berbère, d'usage quotidien depuis des millénaires, et enrichir le vocabulaire spirituel amazighe par emprunt

de termes arabes coraniques consacrés. Il est difficile de dater de telles pièces. Cependant, ce qui est certain, c'est qu'elles ne furent composées par les poètes analphabètes kabyles qu'après la généralisation entière et profonde de l'islam en Kabylie. Ibn Khaldoun dans son Histoire des Berbères dit qu'Idris islamisa définitivement les habitants du Maghreb en 769 – 785. Ce qui est sûr, cependant, c'est que les Kabyles contemporains de Haroun Rachid et de Charlemagne étaient déjà musulmans. Ce qui signifie en clair que la poésie religieuse kabyle peut tout à fait remonter au Moyen-âge, ou à tout le moins aux premiers temps de l'Empire Ottoman. Aucune raison apparente en tous cas pour que la poésie religieuse naquît seulement avec les temps modernes.

M. Mammeri s'est posé la question de savoir si la poésie religieuse kabyle a été composée par les marabouts. Qu'au début, des « chérifs » aient été les auteurs de poésies militantes en quelque sorte, présentant d'eux-mêmes une image respectable, cela n'est pas chimérique, mais de nombreuses pièces furent le fait de fidèles non-marabouts qui se trahissent fréquemment par des vers significatifs :

Sslam Allah aalikum

A lexwam akw d ccix iw

La paix de Dieu sur vous

Mon Maître est ses disciples

Or, le maître est toujours marabout. De même, les Kouans de la daïra des Ouadhias (non-marabouts) visitant leur maître composèrent-ils :

A ccix iw Muhd Amezyan

Win yellan nig u-brid

Ô mon Maître Mohand Ameziane

Qui demeure au-dessus de la route (marabout des Aït Ouacif)

De toute évidence, ce ne sont pas les Marabouts qui voient dans le saint personnage un deuxième père : eux ont leurs ancêtres, aussi marabouts que les autres awliyya (saints) éponymes dont les Koubbas jalonnent la Kabylie.

Parmi les chansons connues, les œuvres d'inspiration religieuse sont nombreuses dans le répertoire de Slimane Azem : sept titres créés entre 1951 et 1959. Viennent ensuite celles de Hnifa, de Abchiche Belaïd, de Youcef Abdjaoui, de Mustapha Halo El-Anka et de Zerrouki Alloua.

La poésie de veine politique

Quant à la chanson de veine politique n'utilisant pas de références religieuses, elle fait son entrée dans la production commerciale à partir de 1948. En l'occurrence, son discours de base utilise un langage imagé. Ses métaphores proposent des messages accessibles à tous ceux qui ont la maîtrise de la langue et de la culture kabyles. Ces métaphores réveillent et renforcent, chez l'auditeur, l'esprit de subversion.

Elle est le fait de toute la société. Le lieu géométrique de son expression reste la tribu. On sait que la société kabyle a longtemps vécu fragmentée en confédérations voisines, tantôt alliées, tantôt hostiles les unes aux autres. Le poète dans sa tribu a pour mission de la grandir aux yeux des éléments du groupe dont la fierté est confortée par une poésie flatteuse et percutante et des éléments extérieurs auxquels est offerte une image positive de la tribu louée.

Les chants dits patriotiques – nnacidat-, diffusés pendant les années 1940, avaient déjà marqué une partie de la population. Parmi ces chants, on distingue : Kher a mmi-s-MasiY « Debout fils d'Amazighe », de Mohand –Ou-Yidir Aït Amrane (1945) ; Nekwni s yelmezyen n el-Azayer (Nous les jeunes d'Algérie), de Laïmeche Ali (1945) ; Ayilmezyen begset « O jeunes préparez-vous ! », de Aïche Mohand-Saïd (1945) ; Tura qrib a nennaY « Maintenant est proche le moment de nous battre » de Hocine Aït Ahmed (1945), etc.

Dès la fin des années 1940, émerge la chanson militante dans laquelle on voit apparaître deux types de discours et, en conséquence, deux types de chansons, prônant, d'une part, le respect des traditions et l'éloignement de la société musulmane d'Algérie de la culture occidentale, et, d'autre part, l'ouverture de celle-ci vers la modernité. Cheikh El-Hasnaoui fait l'éloge du jeune homme moderne qui s'adapte à son temps, dans une chanson intitulée Ruh a bu tabani « Écarte-toi, homme au Turban ! ». Dans cette chanson le

chanteur aborde les questions de couple telles que vécues par les jeunes Kabyles dans les villages.

Ruh a bu ttabani, tix'r-as i tehdayt tugi-

Ruh a bu ttabani, bu frizi agma yif-ik!

Écarte-toi, homme au turban ! Éloigne-toi de la fille qui te refuse.

Écarte-toi, homme au turban ! Le coupé-frisé te surpasse.

Dans une chanson de Zerrouki Allaoua intitulée Tilifun soni soni « Téléphone sonne sonne », où l'on entend : Llebsa yn-es d azazzu, takrabat yerna frizi... « Habillé Zazou, cravate au cou et coiffure moderne », la modernité est également mise en avant. Au thème d'ouverture sur l'Occident, synonyme de modernité, prônée par Cheikh El-Hasnaoui et Zerrouki Allaoua, Abdelwahab Abdjaoui oppose le thème du respect des traditions. Dans une chanson intitulée A bu weḤmam d uqendur « Homme au turban et tunique » l'artiste dit en substance que l'homme habillé d'une tunique (aqendur) et d'un turban (taḤmam) mérite plus d'estime que celui qui se promène tête nue et coiffé à l'occidentale.

Pendant les années 1940, le malaise social continue à tourmenter les esprits, mais les chanteurs sont là pour en souligner la gravité. Cheikh Sadek Abdjaoui fait interpréter au jeune Lghazi une chanson intitulée « Chwing-gum ». La chanson décrit, en la fustigeant, l'intrusion du modernisme américain dans la vie quotidienne des Algériens : - Si l'on n'y prend garde, même la vieille se laissera prendre au jeu de la mastication du Chwing-gum- Le refrain de cette chanson dénonce l'apport américain dont le masticage du chwing-gum est l'aspect le plus visible :

Cwingum cwingum, yesslfat-id Marikan

Cwingum cwingum, yeggan elYaci g lehmum

Cwingum cwingum, am ulemz (i) am uciban

Cwingum cwingum, tarran ilifez hum hum

Chwingum, inventé par l'Amérique

Chwingum, qui plonge les gens dans la misère

Chwingum, le jeune comme le vieux

Chwingum, ruminant hum ! hum !

Il s'agit d'une chanson humoristique qui a eu un grand succès chez le public kabyle des années 1950/60.

Poèmes édifiants

Ils constituent une veine très productive, alimentée par des producteurs le plus souvent anonymes. Dans certains villages, ces poèmes sont encore régulièrement chantés par des chœurs féminins et masculins lors des veillées funèbres. La poésie profane présentait une thématique très diversifiée : référence au code de l'honneur, aux valeurs guerrières, poésie satirique, gnomique ; la poésie lyrique, bien qu'elle ait constitué une veine très productive, n'accédait que difficilement à l'espace public.

La conquête française et les profonds bouleversements qu'elle entraîna (violence de la conquête militaire, déstructuration du tissu tribal, important mouvement migratoire vers les villes algériennes et vers la France) eurent des incidences très nettes sur le champ de la littérature : certains genres, sans avoir totalement disparu, se sont essouffés. C'est le cas du conte, des chants rituels, proverbes, comptines. Ces genres, bien qu'ils soient encore vivants, sont aujourd'hui très peu productifs. Dans ces profonds bouleversements qui pourraient s'apparenter à une véritable sélection par l'Histoire, seule la poésie a réellement survécu. Elle a réussi à traduire aussi bien la violence du choc colonial que les profonds bouleversements qui s'ensuivirent. Les Poésies populaires de la Kabylie du Jdurjdura collectées par Hanoteau (1867) sont une véritable chronique de la conquête vue par les Kabyles. Quant à Si Mohand, le poète errant, il rendit compte avec fidélité de la période qui fut perçue par les Kabyles comme la fin d'un monde.

Les chansons d'auteurs composées pendant la guerre

La production poétique est immense ; on peut même parler d'un véritable flot, surtout au moment de l'indépendance. Malheureusement, peu aura été collecté et il ne reste guère de toute cette période qu'un petit corpus écrit publié par le FDB (28) (Chants de guerre /, 1972), 25 pièces collectées par Melha Benbrahim (29) et quelques poèmes chantés et enregistrés sur disque par des interprètes comme Farid Ali, Taleb Rabah, Hnifa, Cherifa... dans les premières années de l'après-indépendance. Les archives de la chaîne kabyle de la

RTA (30) - qui restent à explorer- en recèlent sans aucun doute un très grand nombre. Essentiellement féminine et anonyme - mis à part quelques pièces qui seront interprétées et popularisées par les chanteurs de la radio -, elle suit et commente le déroulement et l'évolution de la guerre de libération. Chaque village a eu sa ou ses créateurs locaux et toutes les formes traditionnelles sont réactualisées pour cette situation nouvelle : asefru (neuvain) popularisé par Si Mohand, plaintes et chants féminins, grands poèmes épiques, poèmes satiriques... vont supporter ce discours sur la guerre. Les images, les références anciennes, les structures poétiques les plus traditionnelles vont être employées. Tel combat avec l'armée française sera traité sur le mode d'une bataille des temps anciens dans un long poème épique, où le Prophète, les saints locaux viennent protéger le héros national, ou prendre soin de son âme après qu'il eut succombé dans un combat disproportionné. Pièces innombrables sur les combats et accrochages entre les maquisards et l'armée française, poèmes à la gloire de tel ou tel chef politique ou militaire, d'importance locale ou nationale.

Ass n ssebt Iweqt n \thur
 di Taxuxt yedra uyebbar
 Yeffy-edd Krim Belqasem
 Izezher am yizem
 Nej ittij mi dd ineqqer
 La yekkat s lagrenad
 lmitrayuz-is tezwer....
 Iceggee-edd yer watmatn-is
 Yer zdat yekfa uwexxer
 Yewwet sin ikamyunen
 Kull yiwen yeswa amelyar
 Yenya miyya ieeskriwen
 Rnkul yiwen yezozen aqentar...

Le samedi en début d'après-midi

À Takhoukht il y eut mêlée
 Krim Belkacem est parti en guerre
 Rugissant comme un lion
 Comme le soleil pointant à l'aube,
 Il lance ses grenades
 Sa mitrailleuse est déchaînée...
 Il fait dire à ses compagnons :
 Dorénavant plus de recul
 Il a détruit deux camions
 Chacun d'eux pesait des tonnes
 Il a abattu une centaine de soldats
 Chacun d'eux pesait un quintal.

(FDB 122, 1974 : 38-39).

Chaque village, chaque région va célébrer ses héros locaux :

A sidi Hemd Ayanniw
 Bu Imitrayuz yef tayma
 Mi dd iqubel leesker
 Iyettel s ukunfwa ...
 Mi nnan y lin gg at Larbea ...

Si Ahmed des Aït Yanni
 À la mitrailleuse toujours prête
 Quand il affronte les militaires
 Il les fauche par convois entiers...

Quelle tristesse quand j'apprends qu'ils sont tombés à Aït-Larba.

Acu yuyen Japuni
 Imi yugi ad yecc imensi ?
 Ay atma aql-ay nettru,

Yemmut Taher u Aeli
 Nyan-ay-dd izem uyilas
 Nyan-t-idd segg Lpari

Qu'a donc Japonais (31)
 Pour ne pas vouloir dîner ?
 Ô mes frères nous sommes en pleurs,
 Tahar u Ali est mort
 Ils nous ont tué notre lion intrépide,
 Ils nous l'ont tué de Paris.
 Leelama s yemjuhad
 Wid i dd yekkan gg taddart Ahfir
 Amezwaru d Si Learbi
 A bu-qendur l-lehrir
 Imjuhad juhden ruhen
 Rran-dd ttar di ssibil

Bienvenue aux combattants
 Qui viennent du village d'Ahfir
 Le premier d'entre eux est Si Larbi
 À la gandoura de soie
 Ils ont accompli leur devoir et sont partis
 Les Français se vengent sur les civils.

(Benbrahim 1982 : II, 231-2)

Poèmes à la gloire des combattants, qui ont accepté de sacrifier leur vie pour la cause nationale et la défense de l'Islam :

Yekker wemjahed ad iruh
 Yeqqim ccehrayen ur yentil
 A Rebbi sebber yemma-s

Di leemr-is ecrin n ssna
 Rriha-s am tzurin
 Netta di tgenet i yeqqim
 Le combattant se prépare à partir
 Il est resté deux mois sans sépulture
 Ô mon Dieu, console sa mère
 Il a vingt ans à peine
 Sa dépouille embaume comme le musc
 Lui est déjà au paradis

(FDB, 122, 1974 : 4-5)

At-tferhem ifukk Ihif
 Ssyadi ccuhada
 Nitni ruhen yer Igennet
 Leelam-nney yettrefrif
 Iyad yemmuten s rrsas
 Nitni rumen year Igennet
 Herran-tt-idd i dderya-nnsen...

Réjouissez-vous, les misères sont finies
 Nos bienheureux martyrs
 S'en sont allés au paradis
 Notre drapeau flotte au vent
 Ceux qui sont morts sous les balles
 Ils ont conquis la liberté pour leur descendance...

(Chorale féminine de la RTA ; disque « La voie de l'Algérie », Musique et chants d'Algérie, n° 2).

Innombrables plaintes sur la dure condition du maquisard, parti au combat, le plus souvent encore dans l'âge tendre :

Amjahed degg_wedrar ieuss
 Am yid am wass d ahufu
 ZiY d akal ig-gssumet
 aksum-is yesdub-it rrsas
 Ur yeggan ar d yali was s
 A lukan degg rebbi ggemma-s

Le combattant veille dans la montagne,
 Il se déplace montant la garde jusqu'au petit matin
 Et maintenant la terre lui sert d'oreiller
 Sa chair meurtrie par les balles jour et nuit
 Montant la garde jusqu'au petit matin
 Ah ! Que ne fut-ce le giron maternel.

(FDB 122 : 14-15)

Aqli degg - wedrar leueur
 Ur nécci Imakla irebhen
 Ala nekk d igerfiwen
 Ur nettis degg - cettiden...

Je suis dans les montagnes inaccessibles,
 Sans nourriture convenable
 Seul parmi les corbeaux
 Ni bonne literie...

(Benbrahim 1982 : II, 211-212).

Dénonciations des traîtres, collaborateurs et indicateurs de l'armée française :

Neyra taqsit s Iqanun
 F-widak yeznunun
 Atmatn-nnsen yer Ikufar

ZiY di ddunit d ameybun
 Did îgennet mehqur
 Yur Rebbi u yesei leqder

Nous rapportons avec précision
 Le sort réservé à ceux qui trahissent
 Leurs frères aux Infidèles
 Pour eux pauvreté ici-bas
 Mépris dans l'au-delà
 Dieu ne saurait les estimer.

(FDB, 122 : 60-61).

Poèmes plus politiques, commentant telle ou telle manœuvre des autorités françaises... En fait, cette production constitue de véritables « minutes » de la guerre d'Algérie telle qu'elle a été vécue par les populations civiles de Kabylie et remplit ainsi la fonction traditionnelle d' « archives et mémoire » du peuple qu'a toujours eue la poésie chez les Berbères.

CHAPITRE IV

CHANTS DE FEMMES SUR LA GUERRE

CONTEXTE DE PRODUCTION DES CHANTS DE FEMMES

La guerre a nécessité une stratégie mobilisatrice massive hommes et femmes. De fait, les femmes étaient amenées à jouer un rôle social nouveau qui ne fut pas le leur dans l'ordre établi de la société traditionnelle. Exclue des structures de décisions masculines, en particulier de l'assemblée des hommes, *ttfiq n tajmaft*, la femme est appelée, pour les besoins de la guerre, à accomplir des tâches et des actes de résistance qui lui confèrent une autorité nouvelle. Enrôlée dans divers réseaux, il lui arrive de commander à des hommes.

En fait, chaque fois que la société kabyle est confrontée à la guerre, les femmes ont pris part à la défense. Qu'on se souvienne de Fadhma N'Soumer au cours du XIXe siècle qui avait organisé la résistance à la pénétration française en Kabylie. Outre leur participation directe ou indirecte à l'action insurrectionnelle, les femmes pensent et consolident l'idéologie de résistance en composant des chants de guerre qui conviennent.

Pendant que les rares phonographes et la radio officielle diffusent les chansons d'artistes dans les villages, les femmes chantent la guerre avec une poésie et une musique de leur crû. Au cours de la période qui suit la seconde guerre mondiale, les femmes composent, à l'instar des hommes, des chants nationalistes ou reprennent ceux mis au point par les hommes. Quelques traces de chants consacrés au réveil du peuple avant le déclenchement de la guerre subsistent encore de nos jours. À chaque conflit, auquel la société se trouve confrontée, les femmes mettent au point des chants pour décrire et inscrire dans les mémoires les événements marquants. Certaines paroles de ces chants sont aussi une exhortation à faire face à l'adversité et à l'ennemi. Les femmes ont été les auteurs de milliers de vers relatifs à la période 1954-1962.

Paradoxalement, bien qu'il s'agisse d'un genre à part entière, tant du point de vue des paroles, qui portent sur la guerre, que le style musical de leurs airs, qui diffère des autres genres pratiqués en Kabylie, les chants qui le composent ne sont pas nommés

autrement que « chants sur les combattants », tuYwac af yemjuhad, ou encore, « chant de guerre », tuYwac af Igirra. Pourtant, dans la tradition kabyle, chaque genre musical porte un nom. Les femmes ont beaucoup observé les événements dont elles ont été, pour une part, les vedettes. Lorsqu'elles sont interrogées sur l'appellation de ce genre musical, elles répondent Netdekkir « Nous chantons des chansons de veine religieuse ». Or, dans les chants de femmes sur la guerre, rien ne laisse percevoir dans leur forme caractéristique, un quelconque trait les apparentant directement au genre musical dont relèvent les chants religieux traditionnels de type adekker. Ces chants comportent peu de traces de l'appel à l'intercession de Dieu ou du Prophète et des Saints, toujours présentes dans les chants dits religieux.

L'imploration de Dieu, la référence à l'Islam, la promesse du paradis et de la clémence divine se retrouvent en plus grand nombre dans les chants de type nnacid, et dans les œuvres de composition destinées à la commercialisation.

Corpus des chants de femmes sur la guerre

De ces différentes investigations, il ressort que, outre les combattantes elles-mêmes, des femmes qui eurent à souffrir de la guerre (mères, sœurs, veuves, orphelines) sont aujourd'hui plus que désabusées. Elles déplorent l'indifférence de l'État quant à leur passé de militantes. Sans pension ni aide matérielle d'aucune sorte, certaines d'elles vivent dans un dénuement qu'elles n'acceptent pas. Sans instruction ni formation, elles ne peuvent quitter leur milieu villageois où elles n'ont que peu de possibilités matérielles de s'en sortir. Meurtries et amères, beaucoup d'entre celles qui ont accepté de parler, disent avoir été pendant la guerre victimes de sévices physiques ou témoins de scènes humiliantes et outrageuses. Certaines subirent des tortures : immersion de la tête dans de l'eau savonneuse, suspension par les pieds, ou encore des agressions sexuelles. Les chants de guerre constituent l'unique espace d'expression où elles ont pu dire les horreurs endurées. C'est pourquoi nous avons recueilli quelques exemples des chants de femmes suppliciées et humiliées. Une interlocutrice choisit de dire, au lieu de chanter, quelques poèmes. Écoutons le chant d'une femme traumatisée par les actes abjects du colon.

Taqsit yedran d at aeli, abrida aqehr-in elmut

Eylin d I sebea yidesen, am iferrag et-tsekkurt
 Lhusin d Aemara g-gwzaVar, essaïd yellka t-Txerrubt

L'horreur a sévi chez les Aït Ali que la mort a accablés
 Sept d'entre eux sont tombés, tels les petits de la perdrix

Lhoucine et Amara sont morts au maquis, et Saïd au « Camp du Caroubier »

Traces et mémoires de dures souffrances, les poèmes chantés par ces guerrières n'ont pas de visée artistique. Ils représentent avant tout l'expression de blessures laissées par une guerre que les femmes et les hommes kabyles tiennent à inscrire dans leur histoire. Rares sont les femmes interrogées qui répondent aux questions des chercheurs sans exprimer une profonde douleur et amertume, allant, dans la plupart des cas, aux larmes.

Il n'y a pas eu, au cours des années qui ont suivi l'indépendance, de service de santé publique villageois, spécialisé dans le suivi des personnes victimes de traumatismes psychologiques subis durant la guerre. Beaucoup d'hommes et de femmes sont déjà morts, emportant à jamais avec eux leurs souffrances, leurs plaies physiques et psychologiques, pendant que d'autres vivent encore avec bien des séquelles – aharuq –

Ces chants restent l'unique support d'une mémoire qui, aux yeux des femmes, véhicule encore la justification de tous les sacrifices consentis et de toutes les horreurs vécues, pour une indépendance qui, cependant, n'aura pas été à la hauteur de leurs espoirs. Mais aucune des femmes qui ont laissé leurs témoignages, oraux ou écrits, n'a émis de regrets ou de réserve sur l'engagement qu'elles avaient alors pris.

Près de soixante ans après l'indépendance, il est encore difficile pour les femmes, qui furent des activistes militantes de premier plan, d'avoir l'occasion de parler librement de la guerre et de leurs sacrifices. Comme si les hommes s'étaient octroyé le monopole de la mémoire. Il faut rappeler que la plupart des femmes qui ont vécu la guerre sont illettrées. Elles ne pratiquent que leur langue maternelle : le kabyle. Elles ne comprennent ni l'arabe ni le français et, donc, ne prennent jamais part à ce qui se dit officiellement dans ces deux langues, seules à avoir cours dans les médias nationaux, sur la guerre. C'est là une des raisons fondamentales pour souligner l'importance de ces chants qui recueillent la mémoire et le témoignage de ces femmes. Lors de la commémoration du Congrès de la Soummam

faite en août 1996 à Ouzellagen (Petite Kabylie), de rares reportages télévisés avaient été diffusés en langue kabyle. C'est un début tardif mais bienvenu.

Chants de femmes sur la guerre

Fazia

Ddunnit etbeddel

- I. Ddunnit etbeddel, ettfen-t lemeayra ddayen
- II. UfiY-t g elbusta, ufiY-t etbedda ar lari
Zaema tesæa argaz, d aboni d'g etroli
- III. UfiY-t d'g erru dizli, tettef essak a la man
Zaema tesæa a rgaz, yettar (a) iman-is d eflan
- IV. UfiY-t d'g elmonopri, apaki deg-gwfus iyn-es
Madam serbi Igazuz, af kwntwar etses
- V. A cebbub a la garçon, terna sebbab utalun
Mi tlehlu tetzaebil, astinid am ufekrun
- VI. Tafransist wella walu, mi thedder teqqar allo!
EnniY-as amek tellid, tenna-yi uYeY Jano
- VII. Ecedda sibilizi. Ticrad iyn-es kerwazi
Achal tetzuxxu, budda'Y-as lebher atyawî
- VIII. Nettat terwa ahewwes, argaz iyn-es d'getbaren
Yettar(a)iman-is d argaz, yerna yekkat i medden
- IX. Tekkatit d'g ejmaffu, silimat d itaksiyen
Budd'y-as lebher e tyawi, elEeyyar eg-gergazen

Le monde a changé

- I. Le monde a changé, il est aux mains « des moins que rien »
- II. Je l'ai trouvé à la Grande Poste, debout à l'arrêt
Elle qui a épousé un homme, abonné au trolley
- III. Je l'ai croisé rue d'Isly, un sac à la main

Madame se sert la gazeuse, et boit au comptoir
 V. Cheveux coupés à la garçon, chaussures à talons
 Elle marche en fanfaronnant, on dirait une tortue
 IV. Du français elle ne connaît rien, mais au téléphone elle dit allô !
 Je lui demande : - que deviens-tu ? Elle me dit : - J'ai épousé Janot !
 VII. Son voile est moderne, mais ses tatouages sont ratés
 Elle est prétentieuse, qu'elle soit engloutie
 VIII. Toujours à déambuler, pendant que son mari fait les bistrots
 Tout en se prenant pour un homme, celui-là dénigre les autres
 IX. Insouciant, elle va au cinéma et prend le taxi
 Puisse son mari être englouti, le dernier des hommes

Hnifa

Amjahed
 EnYan-aY iherkiyen, gumman ad fehmen
 Ar eFransa ebdan tikli
 Ebqa Elaxira yemma, a la lya lala
 Akk'm eggaY deg leEwacer
 Nebbwi abrid areqqaq, a la lya lala
 Ezzin-ay-id s elEsker
 Amjahed d afrux n elgennet, a la lya lala
 AbeyyaE yeccar yeYzer
 Llah eLlah ay atmaten, ay atmaten
 A wi yjuhden ga-awen
 Ebqa Elaxir a yemma, a la lya lala
 D abrid akk'm eggeY tura
 Nebbwi abrid areqqaq, a la lya lala
 Ezzin-aY- id s elmina
 Amjahed d afrux n elgennet, a la lya lala
 Aherki teccat terga

Llah eLlah ay atmaten, ay atmaten
 If n- aY iggad yemmuten
 Elslama-s i yemgahden, a la lya lala
 Diggad yelhan d innesma
 D elkutub deg fass'n ennsen, a la lya lala
 La tjahaden Y af lumma
 Wala Y yiwwen garasen, a la lya lala
 QwedreY wala di twenza
 Llah eLlah ay atmaten, ay atmaten
 A wi yjuhden gar-awen
 Elslama-s i yemgahden, a la lya lala
 Aggad yelhan deg-gwbehri
 D elkutub deg fass'n ennsen, a la lya lala
 Yesreq yitij et-tziri
 Llah eLlah ay atmaten, ay atmaten
 Ifn-aY iggad yemmuten

Le moudjahid combattant
 Les harkis nous ruinent, ils ne veulent pas comprendre
 À la France ils commencent à s'allier
 Reste en paix, ma mère !
 Je me sépare de toi en pleines fêtes sacrées
 Nous partons par un petit sentier
 Et nous sommes encerclés de militaires
 Le combattant sera comme l'oiseau au paradis
 Le traître sera jeté au ruisseau

Par Dieu ! Ô frères !
 J'aimerai tant combattre à vos côtés !
 Reste en paix, ma mère !

Il est temps de te laisser
 Nous partons par le petit sentier
 Ils nous ont encerclés avec des mines
 Le combattant sera comme l'oiseau au paradis
 Le harki sera jeté dans le caniveau
 Par Dieu ! Ô frères !
 Ceux qui meurent en combattant valent mieux que nous
 Bienvenue aux combattants
 Ainsi qu'à ceux qui ont bravé les temps humides
 Le livre dans les mains
 Ils combattent pour la communauté
 J'en vois un parmi eux
 Qui... (Inaudible)
 Par Dieu ! Ô frères !
 Que j'aimerais bien combattre à vos côtés
 Bienvenue aux combattants
 Ceux qui ont bravé le vent
 Le livre dans les mains
 Ils combattent pour Dieu
 J'en vois un parmi eux
 Tel un soleil au firmament
 Par Dieu ! Ô frères !

Petite conclusion

Malgré les influences, la poésie classique, fleur de serre, est principalement personnelle. Quant est-il alors de la poésie spontanée, fleur de champs, pour reprendre Les termes de Jean Amrouche ? N'était-elle pas une œuvre collective ? La création artistique, nous semble-t-il, est personnel. Mouloud Mammeri écrit à cet effet : « La grande poésie attend son Si Mohand (32) ». Les chantres de la poésie populaire sont des individus qui ont reçu avec la vie « le don d'asefrou », écrit Jean Amrouche, c'est-à-dire de rendre l'air

intelligible, ce qui ne l'est pas (33) ». Si Mohand est encore celui qui incarne le plus l'aède qui a son étoile propre et peut exprimer ce qui est difficilement exprimable. Elle est si intime que la véritable création poétique fuit les étalages. Parlant de Si Mohand, Boulifa dit qu'il ne profane pas son art et n'en fait pas commerce (34). Cela nous amène à penser que les Imddahen ne font pas œuvre poétique, c'est qu'en effet le souci de plaire les cantonne souvent dans la position de versificateurs.

Cependant, s'agissant des chants très anciens, le groupe se remodèle en créant des variantes, d'un village à l'autre, dans le Djurdjura, on peut constater des différences sans grande importance le plus souvent, entre les versions d'une même pièce anonyme. Cela est courant pour les chants religieux. Nous avons dit que les Imddahen suivent l'opinion publique ; mais on peut ajouter qu'ils lui redistribuent ses propres préoccupations : à ce titre, ils constituent les baromètres de la situation sociale du groupe. Le poète professionnel reste tributaire des siens, puisque sa subsistance lui est assurée par le succès de ses vers. Que représente-t-il alors aux yeux des membres de sa société ?

Le poète n'est considéré que s'il joue le rôle d'auxiliaire, proche ou lointain du cheikh. Autrement dit, la fonction assignée implicitement par le groupe à la poésie consiste à édifier les fidèles. D'où l'abondance des chants religieux et des poésies hagiographiques. Abrité derrière la confrérie, le clerc, le « clair chantant », peut se permettre toutes les audaces. C'est au nom du Prophète (dont les poètes marabouts se réclament particulièrement) que la mode vestimentaire indécente, les écarts de conduite, la rupture illicite du jeûne obligatoire, etc.... sont soudoyés par les aèdes du Djurdjura. Le poète se procure le droit de censure des mœurs ; son audace est d'autant plus déchaînée qu'il sait fort bien qu'il exprime le sentiment collectif : le code de l'honneur est impitoyable. D'où la sévérité des imprécations abolies.

CHAPITRE V

L'AFFIRMATION IDENTITAIRE (ANNÉES 70)

Après l'Indépendance de l'Algérie et sous le climat de terreur et d'inquisition ayant frappé la Kabylie (1963-66), chanter en kabyle relevait d'une gageure, et le seul fait de chanter dans cette langue était considéré comme un défi à l'ordre politique négateur de l'identité berbère. Les anciens poètes semi-professionnels d'antan, liés au tissu rural et tribal ont déjà presque tous disparu. Et la radio - créée en 1949 - et le disque deviennent rapidement le vecteur principal de la poésie kabyle. Traditionnellement, celle-ci était déjà souvent chantée et/ou associée à un accompagnement musical. Avec l'irruption des supports modernes, cette liaison entre poésie et chant va s'accroître : les chanteurs professionnels de la radio kabyle (d'Alger et de Paris) vont souvent interpréter des poèmes classiques (de Si Mohand notamment). Les poètes eux-mêmes vont fréquemment devenir chanteurs, enregistrer des disques, ou composer leurs textes pour des interprètes mieux dotés par la nature.

Toute la production poétique et chantée kabyle s'intègre donc très vite au réseau commercial : de grandes maisons comme « Pathé » ou « Phillips » n'hésitent pas à l'éditer. Cette transformation va se rompre dans les années 1970 avec l'apparition et le déploiement de la cassette : la poésie kabyle est désormais pratiquement toujours chantée. Bien évidemment, se pose alors le problème complexe de la distinction entre poésie et chanson de variété. Car il est évident que dans toute cette production chantée kabyle, bien des couplets ne sont que des chansonnettes éphémères, qui ne méritent pas d'être vénérées ni considérées comme des œuvres poétiques. Mais l'analyse des textes, leur visée sociale, leur pérennité aussi - car le temps filtre cet amas de chansons -, permet d'affirmer que beaucoup doivent être reconnues comme œuvres littéraires : des chanteurs-compositeurs comme Slimane Azem pour les années 1950-60, ou plus près de nous, Aït-Menguellat, sont incontestablement de grands poètes. Leurs œuvres ont marqué l'ensemble de la combinaison sociale et ne périssent pas et sont parfaitement protégées dans le patrimoine culturel collectif. L'observateur ne doit donc point se laisser illusionner par des approches

contiguës, fondées sur l'identité des vecteurs et des aspects de la diffusion, pour délaisser ou déprécier cette chanson kabyle, dont les fonctions sociales sont radicalement distinctes de celles de la chanson de variété occidentale. Elle est en fait - pour une large part - la configuration actuelle de la tradition poétique kabyle et elle ne peut être comprise et évaluée que dans ce cadre.

Malaise identitaire ou naissance de nouveaux aèdes kabyles

L'apparition de l'Académie berbère à Paris en 1966, a largement contribué dans les revendications de la reconnaissance par les pays berbérophones en général et par l'Algérie en particulier de la langue et de l'identité berbère, base historique du peuple amazighe. En 1969, la même Académie représente, par certains objectifs qu'elle se fixe, le meilleur moyen de combler dans l'esprit des Berbères les ravages produits par la politique d'écrasement linguistique des Kabyles qui a cours en Algérie.

Au début des années 1970, la conscience identitaire s'aiguissait au fur et à mesure que les jeunes rejoignaient l'université d'Alger où ils ont été en contact avec d'autres personnes qui ont connu Mouloud Mammeri et ses travaux sur la culture berbère. Apparut alors le groupe Imazighen Imula dont la cheville ouvrière était Ferhat Mehenni. Les premiers 33 tours et 45 tours annonçaient déjà la couleur d'une immersion totale dans le combat identitaire amazighe. L'on se souvient qu'à l'époque, pour exprimer certaines vérités ou revendiquer les droits culturels, les auteurs de chansons prennent certaines précautions de style en usant à volonté de métaphores fort expressives tirées de notre patrimoine oral. Cela ne pouvait pas se passer autrement sous une dictature oppressive où la moindre contestation est assimilée à une rébellion.

La dernière moitié des années 1970 fut sans doute la période la plus riche, la plus palpitante et la plus décisive dans le combat identitaire porté par le combat identitaire. Il est évident que c'était l'étape cruciale du réveil de la conscience berbère dans notre pays. Beaucoup d'éléments à la périphérie du mouvement culturel commençaient à constituer une constellation de petits événements, peut-être plus ou moins anodins, pris isolément, mais qui, pris dans leur ensemble en l'espace de quelques mois ou quelques petites années,

allaient servir de décor explosif que prendra en charge, sur le plan littéraire et esthétique la chanson kabyle.

En 1974, surgit, brutalement avec le premier disque du chanteur Idir, un nouveau courant poétique : celui de l'affirmation identitaire berbère, associée à une empoignade ouverte du régime algérien. En fait, il n'explose pas comme une foudre dans un ciel paisible : il n'est qu'une interprétation poétique d'une situation impartiale en Kabylie et d'un labeur culturel et politique discret mais persévérant depuis l'indépendance. D'une part, les Français à peine expatriés, la Kabylie a subi le choc de l'insurrection d'Aït Ahmed en 1963-65 et de la vassalité qui s'en est suivie. Elle a vu aussi, très rapidement, ses principaux dirigeants politico-militaires écartés du pouvoir, contraints à entrer en opposition, voire en sécession. La Kabylie, dans son ensemble, a vécu les péripéties politiques de l'après-indépendance comme une spoliation : spoliation d'une victoire à laquelle elle avait largement contribué. De plus, la mise en place d'une politique d'arabisation et la réaffirmation militante de l'arabité exclusive de l'Algérie sont très généralement ressenties comme une offense et une expulsion (35). Ce (re)sentiment est traduit dans de nombreuses chansons et refrains populaires et sa distribution est telle qu'on le rencontre même dans des chants de danse et de fête, situations éminemment collectives :

Mohand Akli. Isefra n tmeysa (Yenza Ihenni), cassettes ADAC-Amacahu, Paris.

Ldzayer d ttejra elayen
 zran-tt akk ° Imaziyen
 yerna téciur d Ifakya
 W idak yesean imextafen
 a la dd zegg°in
 atnad eacen fi-rraha
 ma d agad wezzilen
 atan la ssikkiden s wallen
 ttraggun ma d a dd yeyli kra
 Asmi di Igirra
 d Imaziyren ig-gqublen

ttmettaten ttyelayen yer tregwa

D Fransa tcuhn-iten

a la tneqq deg-sen

tugi at-tfakk timezla

S kra wi yesean irgazen

yekkaten iedawen

tenya-ten akk° Fransa

Tégga-dd wid itteffren

degg - exxamen

rwan latay d Iqahwa

Niqal nefreh

ffyen irumyen

fkan-ay Ihuriya

Nyil ussan fukken

ad hlun medden

yekfa Ixuf rrsas d Ibumba

Ziy nek°ni Ixuf yiwen

Win i y ikerhen

a y yerked degg leella...

L'Algérie est un arbre élevé

Tous les Berbères le savent

De plus chargé de fruits

Ceux qui disposent de cannes

En gaulent tant et plus

Et vivent dans le bien-être

Mais ceux qui sont trop petits

Ne peuvent que regarder

Et espérer que quelque chose tombe (de l'arbre).

Du temps de la guerre

Les Berbères étaient aux avant-postes
 Ils mourraient et emplissaient les fossés
 La France leur en voulait
 N'arrétant pas de les égorger
 Et les tuait par milliers
 Quiconque avait des hommes
 Capables d'affronter l'ennemi
 La France les a tous exterminés
 Elle n'a laissé que ceux qui se cachaient
 L'abri dans les maisons
 Buvant le café et le thé.
 D'abord, nous étions tous heureux
 Les Français étaient partis
 Et nous étions indépendants
 Nous pensions que les misères étaient finies,
 Que tous allaient guérir
 Finie la peur, finies les balles et les bombes
 Mais notre misère est toujours la même
 Quiconque nous déteste
 Nous pose le pied sur le ventre et nous écrase...

Sur ce terrain très propice, va se développer, à partir de 1965, toute une opération de défense de la langue et de la culture berbères, autour de groupes officiels et organisés, de personnalités de la culture berbère (36). Les débuts sont certes discrets, mais peu à peu se tisse un véritable réseau de la « sensibilité berbère ». En Kabylie, à Alger, autour de Mouloud Mammeri, en milieu étudiant, autour de la « Chaîne II » de la radio kabyle, en France (à Paris), autour de quelques personnalités politiques ou culturelles, un travail d'avancement linguistique et culturel est engagé. Simultanément se propage un discours idéologique « berbérisant » qui tend à prendre le contre-pied des directions officielles, en matière de culture certainement, mais aussi sur le terrain politique. Ce mouvement «

berbérissant » ravitaille ainsi la légitimité de la berbérité dans l'Algérie contemporaine, sa légitimité historique, mais elle rejette également les choix du régime dictateur, en particulier l'absence de libertés politiques.

Toute la nouvelle chanson kabyle, d'instinct rebelle et rival, est à considérer comme l'expression artistique de ce travail culturel et idéologique, de cette déclaration collective qui se met en place et s'amplifie durant la première décennie de l'indépendance. Du reste, un grand nombre des poésies chantées a été ou est composé par des bardes qui ont activement participé à ce mouvement d'affirmation (Muhend-u-Yehya, Ben Mohammed...). Ce dernier apparaît en effet parmi d'autres figures du moment. Sa popularité s'affirmait de plus en plus, pour donner suite au succès de ses émissions radiophoniques, animées avec la complicité de Ouardia sur la « Chaîne II », et à celui de la chanson Baba Inuba dont il était l'auteur des paroles. L'adhésion du public kabyle et non kabyle a fait de Baba Inuba un triomphe. Elle est devenue rapidement l'emblème sonore de la Kabylie profonde, dont les effets sur la jeune génération ont eu des conséquences favorables quant à la prise de conscience des Kabyles de leur culture. Dès sa diffusion par la Chaîne II, Baba Inuba a été une sorte d'ambassadrice de la culture kabyle dans toute l'Algérie et hors même des frontières algériennes. En même temps, Ben Mohammed devient, pour le grand public, l'une des figures symboliques de la revendication culturelle kabyle et un axe d'attraction pour tous ceux qu'elle captive. Pour cette raison, Ben Mohammed devient gênant dans le milieu de la production radiophonique de la « Chaîne II » et sera, à ce titre, plusieurs fois interrompu et écarté, mais à chaque fois repris par l'administration de cette chaîne naturellement satellisée au pouvoir politique du moment.

Dans la même période, Lounis Aït Menguellet sort son album "Amjahed" (Le combattant) (1977) que, par un court texte, Mouloud Mammeri a préfacé au verso. C'était l'expression d'un désenchantement général par rapport aux espoirs nourris par la guerre de Libération. Serments trahis, veuves oubliées et idéaux de justices partis en fumée vont se mêler au sentiment d'humiliation et de mépris généré par un comportement arrogant et tyrannique des nouveaux gouvernants. "Si je pouvais dire toute la vérité, la mule procréerait !", disait le poète. Dans le même album, "Semmeht-as" (Pardonnez-lui) est un

texte qui se termine par une sentence d'une puissante éloquence par laquelle l'auteur déclare l'immortalité du verbe.

Ameslay had ur t ineq,
Wammag laâbd ittmettet.
Ameslay ma d itterdeq,
L'djil i tibghen yufat.
Waqila xir lmantaq
Init-id qebl ak ifat

La parole, personne ne peut la tuer
Mais l'homme est bien mortel
Quand la parole vient à exploser
La génération qui la cherche la trouvera
Mieux vaut sans doute parler
Dis-le [le mot] avant qu'il ne soit trop tard.

Dire le mot, la vérité et le courroux avant qu'il ne soit trop tard. C'est ce que continueront de faire les chanteurs de cette génération que la société a chargés d'un «fardeau» qui a fait d'eux plus que des poètes ou de simples chanteurs. Ils étaient vus et considérés comme des démiurges, les faiseurs de destins, les hérauts et les héros d'une cause historique. Les poèmes "Ardjuji" (Attends-moi)", Ayagu", (Le brouillard) "D-nubak frah" (Heureux, c'est ton tour, d'Aït Menguellet, "Tahya Président !" (Vive le président), "Tidi Ukheddami" (La sueur de l'ouvrier), "Awidek ighihkmen" (Ceux qui nous gouvernent) de Ferhat et les premières chansons du jeune Matoub Lounès qui sortiront à la fin des années 1970 constituent le levain "intellectuel" du Printemps berbère de 1980.

Cependant, le degré de violence qu'atteint la critique du pouvoir politique et de ses pratiques, de la répression, de la religion officielle dans la chanson et la poésie kabyles est à peu près inconcevable dans la production en langue arabe ou française. L'essentiel de la chanson kabyle est en fait une critique en règle des bases mêmes de l'État algérien.

Quelques titres et pièces pris dans le répertoire des principaux chanteurs-compositeurs suffiront à le montrer :

- **Ferhat** : Berzidan « Le Président » (paroles de Muhend-u-Yehya). Cette chanson aurait pu entraîner une inculpation pour « offense au chef de l'Etat », même dans un Etat démocratique :

Sbah Ixir i Berzidan
wutin fell-as ig°erdan
Ihemdullah mi t ufan
winna ihekmen s weeskri
herri ay ul-iw, herri
imi irgazen tura kfan...

Bonjour Monsieur le Président
Même les enfants ont voté pour lui
Mais heureusement, on l'a déniché
Qui tient son pouvoir des militaires
Morfonds-toi mon âme !
Car il n'y a plus d'hommes maintenant.

« Imaziyen Imula », Chants berbères de lutte et d'espoir, Paris, Imedyazen)

- **Tamaziyt** « la langue berbère » dont on chante la beauté comme celle d'une femme.

Dudem-is kan walit-ett
tinim-dd ala tidet
mur tecbi tawizet
ulamma t-tameddit
m ur telli t-tilemzit ?
m ur treqq am tergit ?

Si ce n'était que son visage, regardez-la même
Mais dites-nous la vérité

N'est-elle pas belle comme une perle
 Malgré le crépuscule
 N'est-elle pas en pleine jeunesse ?
 Ne brûle-t-elle pas comme une braise ?
 « Imaziyen Imula », Paris, Imedyazen.

• **Idir** : Muqley (J'ai contemplé l'histoire de Berbères)

Ur zriy ansi dd kkiy
 Ur walleY s anda tedduY
 Mi ekkery ad steqsiy
 ad affeY lhala tluY
 Amzun seg igenni d-eYliY
 ccah deg i mi tettuy
 BeddeY di tiYilt sawlaY
 TiYri-w teYli Yer wannu
 MekneY lewhi-w ad sleY
 AllaY la ittezi irennu
 Tda -d lqebila muqleY
 Yugurten walay udm-ik...
 tabrat-ik seg mi tt yriy
 ferhey imi lliy d mmi-k...
 Tummer-iyi-d tenna-k: "Eknu"
 MmuqleY tamurt umaziY
 Yugurten walleY udem-ik
 Nnesma n wanda lliY
 HulfeY ad ceweqeY s yisem-ik
 Tabratt-ik segmi tt-YiY
 FerheY imi iliY dmme-k

Mazal ad neYz ad nmuqqel
 Ad nelhu ad nesteqsi
 Ulac tardast ad nezgel
 Ad nsiY tafat ma texsi
 Ma, ndegaε tardast n laεqel
 AnerYum-is ul'ansi
 ur zriy ansi dd kkiy
 Ur walleY s anda tedduY
 Mi ekkery ad steqsiy
 ad affeY lhala tluY
 Amzun seg igenni d-eYliY
 ccah deg i mi tettuy

J'ai contemplé
 Je ne sais d'où je viens
 Encore moins où je vais
 Dès que j'envisage de m'en enquérir
 La situation m'altère et me trouble
 C'est comme si j'étais tombé du ciel
 Cela m'apprendra d'oublier !
 Je m'arrête au sommet d'une crête pour protester
 Et mon cri plaintif s'évapore dans l'abîme
 Je prête attention à quelque écho salvateur
 Lorsque, soudain, mon esprit se trouble
 L'Orient m'apparaît alors et le désoriente
 En me dictant une soumission fatale
 Je m'en retourne au pays berbère
 J'entrevois sa majesté : YUGURTA
 Je sens dans le bien-être de la brise
 Le bonheur de clamer ton nom

Après avoir décrypté ton message
 Je suis fier d'être ton descendant
 Nous partons encore en quête de nos origines
 Ratisser chaque recoin, déterrer nos racines
 Et ferons la lumière à chaque obscurité
 Pour enfin rétablir la vérité bafouée
 Car si nous délaissions notre précieuse identité
 On n'aura plus aucun espoir de la recouvrer
 Je ne sais plus d'où je viens
 Et encore moins où je vais
 Dès que j'envisage de m'enquérir
 La situation m'altère et me trouble
 C'est comme si j'étais tombé du ciel
 Cela m'apprendra d'oublier !

(Disque Vava inouva, Alger, Production Oasis).

• **Aït-Menguellet** : Ettes, ettes « dors, dors encore », chanson dans laquelle « l'opium du peuple » - l'arabo-islamisme, l'unanisme et l'autoritarisme - nous vient expressément du Moyen Orient (l'Egypte, la Syrie, La Mekke sont explicitement mentionnées) :

A win umi iruh yides
 di tmurt-nney ara t-tafed
 nhemmel-it, nettaf yures
 imelk-ay, hader a t-tekkxed
 win yebyan a dd yak °i
 a t nerr s ides ad as nini
 - ettes, ettes... mazal lhal m
 macci d kécc i dd isah wawal!...

Bdu-dd i Maser si rrif
 a t.tir a k wessiy yursen:
 tint-asen isendyaq n Ikif
 i y dd-tceggeem nettj-iten
 tint-asen kkest ayilif
 wid-nni i tug°adem akk° ttsen
 - ettes, ettes... mazal lhal
 macci d kécc i dd isah wawal

Toi qui as perdu le sommeil
 Viens le retrouver dans notre pays
 Nous l'apprécions, il nous soulage
 Il nous possède ; ne le troublez pas!
 S'il y en a un pour s'éveiller
 Nous le berçons en lui susurrant :
 - dors, dors... il est encore tôt
 Ce n'est pas encore à toi de parler !...
 Parcours l'Égypte entière
 Ô oiseau, je t'envoie à eux

Dis-leur : les stocks d'opium que vous nous avez envoyés sont bien arrivés

Qu'ils se rassurent en tous points

Ceux qu'ils pouvaient redouter dorment

- dors, dors... il est encore tôt ce n'est encore à toi de parler

(Disque « nekwni s warrac n Lzayer », Paris, Triomphe-Musique).

Même le groupe de femmes « Djurdjura » (du nom d'une chaîne de montagnes kabyles), qui a pris conscience de son rôle, s'assume dans l'évolution de son pays et exprime le désir d'un peuple qui ne veut perdre ni ses valeurs ni son identité : Dderya umaziy (Jeunesse berbère) ; Tilelli (Liberté) et de nombreux poèmes dénonçant l'oppression de la femme dans la société algérienne. Les trois femmes ont décidé de chanter

tout haut ce que leurs mères ont fredonné tout bas. Elles s'inspirent des chants populaires traditionnels, pour tenter de faire revivre la tradition orale.

Ulaç akukru, ad cnuç
 T-tilemzit byiy ad zhuy...
 Nekk ansi s kkiy d Ihif
 Ttrajuy ussan n lexrif
 D Ixir i tîid cfu
 Tukerd-iyi ussan n zzhu
 Ass-a wissen m at-tfehmed
 d Imuhal a yi thekmed
 Azal n tmeftut a s tfiqed
 Je n'ai pas peur de chanter
 Je suis une jeune fille et je veux vivre...
 Quoique je fasse, il y a obstacle
 J'attends toujours des jours meilleurs
 Es-tu donc satisfait d'avoir
 Volé mon droit au bonheur
 Je ne sais si tu finiras par comprendre
 Que je refuse ton autorité et admettre la dignité de la femme.

(Disques Kondo-Râ, Paris, 1982)

Peut-être que l'histoire, qui reste à écrire par les organisateurs du moment, nous dira exactement ce qu'étaient ces expéditions faites, parfois, en présence de personnalités de l'univers culturel kabyle, dont le regretté Mouloud Mammeri, qui fut un guide pour toute une génération. Aussi en est-il d'Ali Sayad, un ethnologue et journaliste, qui avait co-signé un long article dans le journal *El-Moudjahid* consacré à l'écriture berbère Tifinagh. C'était l'époque où le cours de berbère dispensé par Mammeri était trihebdomadaire.

La musique villageoise anonyme

Dans les années d'après-indépendance, le répertoire musical villageois, qui possédait et possède encore ses paroles poétiques et ses aspects musicaux propres, était peu connu des compositeurs kabyles. Quelles pouvaient être les raisons ? Une grande partie des chanteurs kabyles était née et élevée dans les villages. Mais, pourquoi connaissaient-ils si peu la musique villageoise ? Ou du moins, pourquoi leurs chansons ne comportaient-elles pas davantage de traces de musique traditionnelle issue du répertoire des non professionnels ?

À l'issue de cette étude, vont apparaître certaines des raisons qui firent que, tout au long de l'histoire de cette société, un chanteur pouvait difficilement s'inspirer de la tradition villageoise. Sa méconnaissance de la tradition relève de deux raisons primordiales. La première est que le chanteur kabyle, composant ses propres chansons, n'est pas naturellement et suffisamment imprégné de musique villageoise. Si aujourd'hui certains chanteurs composent leurs chansons à l'occasion de séjours effectués au village, et d'autres sans avoir jamais quitté le village, cela n'est pas vrai pour les chanteurs confirmés de la génération d'avant 1970. Pour ces derniers la musique était une activité dépréciative à laquelle il ne fallait pas faire de publicité au sein de sa famille ni même de son village. De plus, il n'existe pas de modes d'enseignement et de composition musicale qui permettent à l'artiste, qu'il soit débutant ou confirmé par la tradition orale, d'acquérir le répertoire villageois. Il en résulte que la musique dite composée, masculine ou féminine, est, jusqu'à la fin des années 1970, d'inspiration personnelle, propre à chaque compositeur.

L'une des conséquences de cette situation implique qu'une telle inspiration est forcément exogène, du moins extra-villageoise. Cela explique pourquoi les compositeurs s'inspirent davantage de musique étrangère d'Orient et d'Occident que de celle de leurs ancêtres. De plus, s'émancipant de la musique traditionnelle villageoise et fréquentant des créateurs issus à d'autres milieux culturels, ils nourrissent le sentiment d'être modernes. Ce courant sera toutefois bouleversé par l'arrivée en 1973/1974 de Djamal Allam, Ferhat et Idir, suivis hâtivement par d'autres poètes, principalement Meksa, Nourdine Chenoud, Menad et les groupes Igoudar et Abranis. L'histoire de la chanson kabyle, qui reste encore à écrire, montrerait le caractère et l'ampleur de ce bouleversement. Il faut dire que ces

artistes avaient drainé tout un public nouveau dont la jeunesse estudiantine kabyle plus que jamais partie prenante dans les enjeux culturels qui se développent en Algérie (37).

La seconde raison est que la majeure partie de cette musique est l'apanage quasi exclusif des femmes. En raison de la séparation des sexes, en vigueur dans la société villageoise, les femmes chantent le plus souvent en l'absence des hommes. Lorsqu'en certaines circonstances ceux-ci sont présents, ils n'accordent que peu d'intérêt à leurs chants. Quant aux femmes s'adonnant à la chanson composée, infiniment moins nombreuses que les hommes, elles ne reprennent pas non plus les chants villageois dans leur forme originale. Le cas de Marguerite-Taos Amrouche, qui, pionnière en son temps (dès la fin des années 1930), avait interprété les chants traditionnels de type villageois transmis par sa mère Fadhma Aït Mansour Amrouche, est unique dans la société kabyle contemporaine.

Lors du lancement de la radio kabyle en Algérie, vers le début des années 1940, les archives sonores disponibles montrent que les premières femmes engagées à former la chorale féminine chantaient des chants natifs de leurs villages respectifs. Mais très vite elles sont venues à composer leurs propres chants. C'est comme si ces chants de femmes nés dans les villages, répartis en des genres bien définis, ne pouvaient se départir des circonstances sociales auxquelles ils sont liés.

Est-ce pour des raisons de même nature que les auteurs qui ont étudié la poésie kabyle, lyrique et non lyrique, n'ont que rarement pénétré ce monde des femmes ? Pourtant celles-ci sont dépositaires de la plus grande partie du patrimoine poétique et musical villageois assez important. Par ailleurs, il est trop tôt pour espérer venir à la chanson, ou du moins à une activité musicale extra-villageoise, des femmes de villages. La famille kabyle, les hommes en particulier, n'aime pas avoir en son sein un musicien ou une musicienne professionnelle. Pourtant, comme au temps des Ismaïl Azikiou, Si Mohand Ou Mhand, Cheikh Mohand ou Lhoucine, grandes références en poésie kabyle de la seconde moitié du XIXe siècle, pour n'en citer que quelques uns, ce sont les villages qui ont donné au XXe siècle des chanteuses telles que Lalla Ounisa, Lalla Yamina, Lalla Zina, Lalla Yamina, Lalla Ldjida, Hnifa, Cherifa, Djamilia, Nouara, Malika Domrane, et Slimane Azem, Zerrouki Alloua, Cheikh El-Hasnaoui, Cheikh Sadek Abjaoui, Farid Ali, AHCÈNE

Mezani, Karim Tahar, Cherif Kheddam, Ali Yahyatène, Taleb Rabah, Kamal Hamadi, Djamel Allam, Idir, Louis Aït Menguellet, Matoub Lounès, et des dizaines d'autres encore, pour lesquels l'art musical est avant tout l'expression d'une lutte sociale, culturelle et politique. Par leurs chants, chacun de ces aèdes a connu, et connaît encore, la reconnaissance et la gratitude du peuple duquel il est issu et pour lequel il chante les difficultés de son histoire. Plusieurs d'entre eux ont enduré la torture morale de l'exil et de la censure et celle physique des prisons que le pouvoir, en son temps despotique, a exercé au cours des dernières décennies (38).

Même si, aujourd'hui, chacune à sa façon, des jeunes femmes s'intègrent à cette expression, Marguerite-Taos Amrouche et Hnifa de leur vivant, Cherifa, Djamila, Nouara ou Malika Domrane (chanteuse plusieurs fois maltraitée par la police à l'occasion de manifestations publiques de revendication culturelle organisées au début des années 1980), et d'autres plus ou moins connues, il n'en demeure pas moins que le consensus social villageois induit implicitement dans l'esprit de ses membres que la musique en général est une activité à éviter par la femme.

Petite conclusion

Contre l'injustice, l'arbitraire, le dédain et le déni historique de l'identité berbère, ces chantres de la conscience sociale kabyle appellent à la résistance, à l'union et à la lutte pour réaliser les aspirations désillusionnées de la révolution et vouer le symbole de liberté et de modernité pour les nouvelles générations. Sur les épaules frêles de ces poètes pèse une grande responsabilité historique pour délivrer la parole étouffée et reconquérir les espaces perdus de liberté. Peut-être n'est-ce là que la reproduction ou le prolongement d'une réalité historique qui avait fait des poètes et aèdes de Kabylie des "oracles", ou, du moins, des agents de la culture dans une situation de désespoir. En tous cas, sans que cela soit un code explicite, les chanteurs et poètes kabyles ont bien joué ce rôle, ce qui les a poussés, particulièrement pour certains d'entre eux, à puiser puissamment dans le substrat de la culture orale kabyle et dans le patrimoine universel de l'humanité pour exprimer leur soif de liberté, leur résolution à briser les chaînes de la vassalité et de réhabiliter la justice et les valeurs humaines de solidarité et de fraternité. Après les événements du Printemps berbère, les voix se multiplièrent pour revivifier l'esprit de la lutte fût-ce par une certaine

autocritique par rapport à des attitudes ou à des comportements qui auraient été jugés malhabiles ou rudimentaires venant des opprimés eux-mêmes.

En période de reflux et, sans doute, de désenchantement aussi, ce genre de jugements est souvent de mise. Les chansons de Aït Menguellet et celles de Matoub et des textes de nouveaux chanteurs exprimèrent, au début des années 1980, des formes de désillusions, voire d'amertumes suite à l'action irréalisée de la révolte d'avril 80. Cependant, la réflexion deviendra plus sereine, le jugement plus mûr et les ambitions mieux cernées. Malgré les esquisses d'une politisation "organique" future du mouvement berbère visibles dès 1985 (Ligue des Droits de l'homme, Association des Enfants de martyrs), la plupart des chanteurs kabyles continueront à assurer leur mission première de "diseurs" de verbe en situant la lutte pour l'identité et la culture amazighes dans le grand combat pour l'instauration des libertés et de la démocratie.

D'autres chanteurs ont émergé et une grande partie d'entre eux ont fait jouer à la chanson le rôle de vecteur de la conscience identitaire comme l'ont fait les pionniers au début des années 1970. L'on peut, néanmoins, dire que la chanson kabyle a constitué l'"instance intellectuelle" du mouvement de revendication identitaire en Kabylie. Elle ne s'est pas contentée d'accompagner les mouvements de contestation. Elle a plutôt servi de vivier, de tremplin et de source intellectuelle de la révolte.

CHAPITRE VI

FEMMES ET ESPACE POÉTIQUE DANS L'UNIVERS KABYLE

La poésie et la chanson occupent une place importante dans la vie sociale des populations berbérophones notamment en Kabylie, car elles appréhendent le monde qui est constitué par un ensemble de représentations communes au groupe social, qui reflètent le système symbolique transmis à tous. Quand on vient à suivre le personnage de la femme, sa représentation dans une littérature orale, on distingue deux types d'images attribuées à cette femme : un premier type qui la montre dans ce qui est dit d'elle par les autres, par l'homme par exemple. Et le type qui la montre dans ce qu'elle dit d'elle-même ou des hommes.

Il est fondamental, pour comprendre ces deux types de relations qu'entretiennent mutuellement la femme et la culture, de parler d'une expression orale ou d'une voix féminine, d'un pouvoir de dire à priori traditionnel et vivant qui semble propre aux femmes sous tous les angles, donc d'une poésie féminine chantée.

Apparition ou jaillissement de voix féminines

C'est depuis la fin de la seconde guerre mondiale qu'un groupe de femmes kabyles commence à chanter en public, c'est-à-dire depuis la création à Alger, en 1948, d'une chaîne de radio kabylophone (chaîne II), sous l'intitulé *nnuba l-lxalat* (littéralement : le tour des femmes). A sa tête, on retrouve deux figures emblématiques de la chanson féminine kabyle : Cherifa et Djamila, deux dames qui ont osé franchir le pas des fêtes en se professionnalisant et en enregistrant des disques, avec une grande orchestration.

Un grand nombre de chanteuses du début du siècle sont des femmes au passé douloureux, qui, souvent pour des raisons implacables, sont sorties du cocon de leur foyer, divorcées ou veuves pour les unes ou orphelines pour les autres. Elles seront reniées ou oubliées des siens ; leur *Achewiq*, graine de souffrance, voire de malédiction, s'enracinera encore plus dans leurs blessures, il sera leur refuge et symbolisera leur déchéance et leur statut de momies vivantes.

Ces « femelles » ont su d'abord et avant tout vaincre leur destin de dominées et d'exploitées. Elles sont parties à la recherche d'un espace d'expression et d'évasion physique et mentale. En se réfugiant dans la chanson, ces femmes traduisaient leurs propres états d'âmes à savoir les *igheblan* (les tourments), *Ilhif* (la misère), *Ixiq* (le mal d'être) et surtout l'abandon, le rejet et le désordre social. La femme elle-même est mise en évidence, sa condition est prise en charge dans la chanson. Son "émoi" est rendu dans un pronom personnel "je". Celui-ci reflète à la fois l'expérience personnelle mais aussi la vie tourmentée de la femme.

Son chant deviendra désormais un espace d'exil où la condition féminine trouve refuge. Mais elle n'échappe pas pour autant aux multiples agressions de l'espace urbain qui lui réserve des surprises. Ainsi, elle n'est pas seulement éjectée de l'intimité rurale mais aussi suivie par la vertu du *nif* (honneur) en ville et par conséquent, elle paye des prix démesurés à savoir celui d'un écartement, d'une marginalisation tragique et d'un bannissement éternel. En perdant parents, vie d'enfance, la femme s'intègre dans une sédentarité précaire et s'engage dans un individualisme qui n'avait d'existence que par le groupe. Un individualisme qui se transfuserait dans un "je" et dans une sensibilité féminine dépossédée de tout.

Ces chanteuses-damnées ne gardent en public que leur prénom, souvent d'emprunt (*Cherifa*, *Hnifa*, *Ourida*, *Djamila*, *Anissa*, *El Djida*, etc.), donc pas d'insertion directe à une filiation. Le chant individuel est souvent l'expression d'une révolte contre la domination masculine. Les grandes figures féminines ont souvent connu un destin tragique : elles ont dû fuir leur village, leur famille et souvent un mari autoritaire voire brutal.

À sa vie tourmentée, la chanteuse kabyle ne voyait qu'un remède : "le chant" qu'elle emprunte à son patrimoine culturel. Elle découvre son premier univers d'espoir qui est la ville, la mascotte d'une vie divine et le refuge d'un tas de promesses mais emmène avec elle une anxiété interminable des siens et dissimule sa vraie personnalité dans de faux prénoms, dans des pseudonymes.

Prise de conscience de la poésie féminine kabyle

La société kabyle avait d'abord besoin de la chanson rien que pour la fonction sociale qui est de communiquer la tradition des anciens sous forme de poèmes ou de rythmes. Hommes et femmes livraient d'une part un savoir, une pensée en l'occurrence l'image idéale de soi que forme le groupe. Dans des situations sacralisées, de joie ou de peine, on retrouvait un adebball, un ameddah ou un axewni (39). Des hommes étaient donc des professionnels de la parole orale, d'une musique sans parole, d'un izli ou d'un ahiha (40), et transmettaient leur sensibilité profonde mais dans une prudence absolue, loin de s'attirer comme dirait l'expression, les foudres du ciel et de la communauté.

D'autres poèmes, les Issefras, seront signés par des hommes. Il est à retenir l'apport considérable de Si Muhand U Mhand à lui seul dans ce domaine. Nombreux seront les artistes qui s'inspireront de son œuvre. Bien qu'il existe beaucoup de femmes qui aient porté leur contribution à l'histoire en ayant transgressé les tabous, nul n'ignore leur caractère de farouches combattantes. Ce n'était pas dans la tradition des Kabyles de laisser leurs femmes se « découvrir en public » sur ce plan-là, d'où le paradoxe. Dès que le chant sort du cadre établi (foyer, fêtes, travaux, rituels sacrés), il relève de l'interdit, jusqu'à nos jours pour certains villages. Autrement dit, l'espace des pratiques musicales féminines ne dépassait guère les limites du village et le cercle restreint des fêtes marquant les événements existentiels : mariages, naissances et circoncisions mais aussi décès. Mais, au-delà de ces thèmes principaux, les artistes féminines se distinguaient par un répertoire exceptionnellement étendu composé de morceaux consacrés à l'ahiha (l'amour), Ammedah (41) (les épopées guerrières), des berceuses et des louanges à Allah et au prophète Mohamed « adhekkar (42) ». En général, elles entreprennent toujours un prélude nommé achewik(43), donnant des frissons à l'assistance et interprété d'une voix majestueusement grave.

Les femmes excellaient également dans des chants accompagnant tous leurs gestes quotidiens, par exemple les chants des berceuses « ccna uzuzen », les chants pour battre le beurre « ccna usendu » etc. Dans ces chants sacrés se cachaient folklore, histoire et mémoire féminine. Leur voix dirigeait certes le chant de la tradition orale, mais ne leur confère à elles en tant que femmes ni sens, ni signification. Elles étaient là à créer des vers poétiques pour le seul but d'animation des fêtes et d'euphories temporaires de joie de tout

un chacun sans pour autant être importantes et être gratifiées par le peuple de glorieuses nominations. Dans l'ensemble, ces poétesses ont très peu recours aux instruments adéquats. Cela dit, un bendir (tambour sur cadre), une derbouka et, plus récemment, un târ (tambourin à cymbalettes) étaient à leur disposition. Ce sont des voix accompagnées de frénétiques battements de mains, qui emplissent l'atmosphère.

La prise de la parole implique symboliquement une prise de pouvoir : c'est rendre publique une situation de dominée. Mais cela ne reflète-t-il pas une dialectique spécifique des doctrines sociales ? Le mode de fonctionnement de ces dernières exige une cohérence apparente qui consiste à ce que les femmes entrent totalement ou partiellement dans le jeu - et au besoin se laissent envahir par cette dernière - en masquant par leur servilité, leur sujétion, leur complicité les rapports de force émanant de ceux qui les exercent ; ce qui revient à nier et à annuler les inégalités. Car les hommes en tant que dominants ne peuvent apprécier leur domination que s'il paraît naturel, c'est-à-dire consenti par les dominées. Lorsque les femmes par leur révolte les amènent à exercer un rapport de force brut (révélant ainsi leur tyrannie), les dominants les désapprouvent puisqu'en se démasquant ils sont amenés malgré eux à casser le jeu.

La chanson exutoire

La chanson permettrait de libérer des sensations refoulées, des émotions dissimulées, d'exprimer les non-dits générateurs de tensions. Cela est d'autant plus vrai pour les femmes muselées par tout un cortège d'interdits d'ordre social, religieux, culturel, psychologique. Exclues du discours public qui est le monopole des hommes, usuellement privées de divertissements, le plus souvent recluses dans des espaces clos où leur univers se réduit aux travaux domestiques et à l'éducation des enfants, les femmes subissent en continu un déficit de parole et d'écoute développeur de pressions. Certaines se créent alors, par le biais des chansons, un « ailleurs » où leur parole se libère, dissolvant pour un moment leurs craintes et frayeurs.

Cet espace d'expression virtuel qui leur est accordé leur donne la force de supporter un quotidien pénible, voire insoutenable. Il arrive même que certaines d'entre elles se réfugient définitivement dans cet « ailleurs ». On dit alors qu'elles sont « évadées », dans

le sens de « s'évader de la réalité », « perdre la raison », quitter le monde réel pour se réfugier dans la folie. Fort heureusement, dans la majorité des cas, cette évasion ne dure que le temps d'une fête et « les chansons sont alors un exutoire pour les femmes, des instruments institutionnalisés de dénonciation symbolique qui, comme les pratiques de la magie amoureuse, s'organisent autour du phantasme collectif de la puissance masculine et de ses défaillances (44) ».

En effet, si elles chantent souvent pour perpétuer les récits ancestraux, remémorer le passé, peindre le présent (le plus souvent pour le dénoncer) et imaginer un futur à leur convenance, les femmes chantent surtout pour s'exprimer, extérioriser enfin tout ce qui est enfoui en elles sous le poids des interdits traditionnels et se libérer, du moins en partie, du fardeau des tabous ancestraux qu'elles subissent au quotidien. Elles peuvent, tout le temps que dure la fête, échapper à l'obsession de toutes les contraintes qui les répriment et évacuer leurs amertumes, leurs inquiétudes, leurs frustrations et leurs besoins, leurs ambitions et leurs aspirations. C'est pourquoi, en général, elles font durer les réjouissances le plus longtemps possible en multipliant les rituels : en Algérie, la célébration d'un mariage par exemple dure trois jours au minimum, jusqu'à sept jours dans l'Algérois et plus dans certaines régions du sud et de l'est du pays.

La fête représente dans ce cas une sorte d'espace de survie en offrant l'opportunité de dire « je », de se dire et donc d' « exister (45) » le temps que durent les réjouissances. Ce « pouvoir-dire » qui lui est accordé par le biais des chansons, même s'il est très rarement synonyme de « pouvoir-faire », permet à la femme d'échapper au silence qui lui est imposé et à « l'être faible » qu'elle est de fuir, le temps d'une chanson, à sa dilution dans la collectivité.

La voix, lieu de croisement de l'individuel et du social

« Enterrées vocalement (46) », selon l'expression d'Assia Djébar, les femmes chantent pour « exister ». Pour elles, chanter signifie donc une prise de parole qui leur est contestée par ailleurs et que très peu d'entre elles ont réussi à imposer par d'autres moyens tels que l'écriture ou le militantisme politique. En effet, le verrouillage des institutions dans ce domaine est tel que la chanson joue souvent le rôle d'une tribune d'où s'élève le discours

féminin, et d'où certaines chanteuses, à l'instar des Messagères (groupe de rap féminin des années quatre-vingt-dix), interpellent les gouvernants comme les simples citoyens sur des questions d'ordre éthique, social, politique, etc. Avant elles, leurs aînées, étouffées par tout un cortège d'interdits relevant de la religion ou de la tradition, ont dû, elles aussi, pour rendre leur parole perceptible, user du chant, seule dérogation qui leur était sporadiquement autorisée. Ce chant soumis à des conditions qui en indiquent l'espace et le temps, permet encore aujourd'hui aux femmes, le temps d'une fête, de s'affranchir des tabous du dire et d'exprimer librement leurs douleurs et leurs rancœurs. Ainsi, encore et toujours, la chanson demeure « un espace de communication. Ses moments mélodiques, le prélude vocal, le refrain, les couplets (...) vont devenir des moments d'échanges dans lesquels interviennent les instances vocales porteuses de messages (47) . »

La voix féminine ne peut atteindre son réel épanouissement que dans le chant et le chant ne peut jouer son rôle de média (et de médiateur) que durant les moments de fête. C'est pourquoi même si les fondamentalistes ont beau les déclarer *bid'a* (48) (hérésie), les femmes tentent de multiplier ces opportunités qui représentent pour elles des espaces de parole et de délivrance. Alors que d'ordinaire, nombreuses sont celles qui sont tenues d'étouffer même leurs rires durant la fête. Les oscillations stridentes des youyous qu'elles lancent à pleine gorge sont un apaisement de leur voix qui va enfin trouver sa plénitude et son ampleur dans le chant ainsi annoncé, un chant où « la voix est vouloir-dire et volonté d'existence (49) ». Chanter leur permet alors d'évacuer les tensions longtemps inhibées, d'échapper au supplice de tous les non-dits en faisant surgir les sons, les mots et les gestes qui font de la femme un sujet qui s'exprime et qui dit ce qui par ailleurs est inexprimable.

Les femmes dominées développeraient donc, consciemment ou non, une sorte de palliatif, un pouvoir de substitution : le « pouvoir vocal », pouvoir de manifester des émotions enfouies, sortir de leur silence éternel. Jean Amrouche, parlant des chants interprétés par sa mère qui ont bercé son enfance, déclare : « Je ne saurais pas dire le pouvoir d'ébranlement de sa voix, sa vertu d'incantation. Elle n'en a pas elle-même conscience, et ces chants ne sont pas pour elle des œuvres d'art, mais des instruments spirituels dont elle fait usage, comme d'un métier à tisser la laine, d'un mortier, d'un moulin à blé ou d'un berceau (50) ». Il arrive en effet que, sans comprendre les paroles, on

soit d'abord touché par la douceur ou par la force d'une voix, par son intensité, par ses mélodies, et chacun, selon sa sensibilité et sa culture, tentera alors de trouver des signifiés aux signifiants qui lui parviennent. « A la limite, la signification des paroles n'importe plus : la voix seule, par la maîtrise de soi qu'elle manifeste, suffit à séduire (comme celle de Circé, dont Homère vante les tons et la chaleur ; comme celle des sirènes) ; elle suffit à calmer (...) un jeune enfant encore exclu du langage (51). »

La voix, véhicule du verbe

Signifiante en elle-même, la voix l'est encore davantage lorsqu'elle fait alliance avec le verbe. Elle devient alors la voie qu'empruntent les mots, verbalisant les sentiments les plus profonds, les sensations les plus refoulées, les pensées les plus secrètes, les rendant de ce fait perceptible, les médiatisant et agençant ainsi la communication avec l'Autre. L'un des moyens les plus utilisés pour parvenir à cette médiatisation qui va permettre à la femme de dire et révéler son être profond, notamment à l'homme, ce sont les chansons, « chemins détournés pour formuler des vérités censurées par l'univers patriarcal (52) ».

Les chansons favorisent, en effet, tout un éventail de stratégies tant verbales que non verbales qui permettent d'enfouir les interdits et de rendre tolérables les discours les plus dévastateurs en les embellissant d'une allure de fiction et en les amoindrissant par l'usage de diverses images telles que la métaphore, la métonymie, la litote, l'ironie, le sous-entendu et l'allusion, etc., qui contribuent à la dissolution des tabous du dire et permettent aux femmes d'user des chansons comme d'« instruments institutionnalisés de dénonciation symbolique (53) ».

La fête, lieu de rencontre et d'échanges, est l'espace de prédilection des chansons dont le pouvoir compensatoire y apparaît sous diverses formes, favorisant une communication qui pallie le déficit de parole et d'écoute dont souffrent les femmes au quotidien. C'est également un lieu de rapprochement entre les deux sexes. Elle réunit les hommes et les femmes, rassemblés le plus souvent en deux groupes distincts et pourtant toujours très proches, dans une sorte de « mixité surveillée » car des barrières invisibles, (religieuses, sociales, culturelles...) bien présentes, séparent les deux groupes :

Foule composée de deux clans différents, n'ayant pourtant qu'une seule âme en deux corps distincts, tant sont unanimes et simultanés les battements de mains et les cris de joie. (...), tous ces regards tendus, ces cris soutenus, ces marques de joie, sont destinés, par-dessus les danses et les jeux, au groupe d'en face (54).

Dans les grandes villes du nord de l'Algérie et notamment dans la capitale, on assiste souvent à ce qu'on appelle « des fêtes mixtes », où hommes et femmes rassemblés ne chantent pas mais dansent ensemble au son d'un orchestre qui accompagne un chanteur ou une chanteuse. Cependant, dans l'Algérie rurale, le chant continue d'être porté par la voix des hôtes et de leurs invités et il se fait « dialogue » entre les femmes et les hommes, entre les jeunes et leurs aînés. Ces rencontres ne se caractérisent pas par le mimétisme schématisant qui fait de certaines fêtes citadines des imitations plus ou moins similaires aux « bals » à l'occidentale. Ce sont de véritables lieux de rencontre, d'écoute, d'expression, de dialogue, en un mot des lieux de communication comme en témoignent les exemples qui suivent, issus de diverses régions du pays.

Nukwni d yessis

N Sidi L'arbi Ou Chrif (55)

Lkarma d ennif

Ur nezmir ilhif

Awin iy id itshasis

Nous sommes les descendantes

de Sidi Larbi Ouchrif

Connu pour sa générosité et son sens de l'honneur

Nous ne sommes pas faites pour les privations

Comprends, ô toi qui nous écoutes

Ce à quoi les jeunes gens répondent :

Nukwni d Iwsa'diyen

D lehrir temcat tezwit

Mara nerkeb del fursan

A'ḍaw nney nesnit

Hawset aḍrar d lwedyan

Kra bwi rekben nifit

Nous sommes des Iwsaâdyen

Doux comme de la soie peignée

Mais quand nous enfourchons nos chevaux

Nous ne ménageons pas nos ennemis

Vous pouvez chercher dans les monts et les vallées

Nul ne nous arrive à la cheville

La chanson favorise également le dialogue entre les aînés, détenteurs d'une supériorité et d'une domination que leur octroient la tradition et les plus jeunes, profitant de l'espace de parole qui leur est offert pour exprimer leurs lamentations et se révolter contre le pouvoir des dominateurs. On assiste alors parfois à de véritables altercations par chansons interposées entre parents et enfants, entre belles-mères et belles-filles, entre mariés et célibataires, etc. Les femmes (notamment les belles-mères), auxquelles leur âge avancé permet d'être des souveraines tyranniques sur les plus jeunes (en particulier envers leurs belles-filles) et deviennent un relais de la domination masculine, sont prises à partie et accablées de reproches par leurs belles-filles, comme en témoigne l'extrait qui suit d'une chanson populaire kabyle :

Timyarín accu xedment

Tislátin accu šabrent

Que de mal font les belles-mères !

Comme est grande la patience des belles-filles

Tamyart teyli ɣer teburt

La setcuddun taqendur

La illaha il Allah

Ur Uminey-ara temmut

La vieille est tombée devant la porte
 On est en train de nouer son linceul (56)
 Il n'est d'autre Dieu que Dieu
 Je n'arrive pas à croire qu'elle soit enfin morte

Tamɣart teyli d eg daynine
 La setcudun tifiednin
 La illaha illa Allah
 Ur uminey ar da tsawin

La vieille est tombée dans l'étable
 On est en train de lui nouer les orteils

Il n'y a d'autre Dieu que Dieu
 Je n'arrive pas à croire qu'on va m'en débarrasser

Ce à quoi les belles-mères rétorquent :

Tislitiw am ilili
 Tesahrac mmi felli
 Si drimn iw a ldjiran iw
 Bwiɣd amqerqer aba'li
 Ma belle fille est très amère
 Elle monte mon fils contre moi
 J'ai dépensé mon argent (57) ô mes voisins !
 Pour faire entrer chez moi un crapaud borgne !

Tislitiw am uyarda
 Ur tes'i hata lfeyda

Si drim niw al djiran iw
 Ubiyd immi el mosiba

Ma belle fille est comme une souris
 Elle n'est bonne à rien
 J'ai dépensé mon argent ô mes voisins
 Pour marier mon fils à une calamité

Tislitiw am uyarda
 Ur tes'i hata lfeyda
 Si drim niw al djiran iw
 Ubiyd immi el mosiba
 Ma belle fille est comme une souris
 Elle n'est bonne à rien
 J'ai dépensé mon argent ô mes voisins
 Pour marier mon fils à une calamité

Même les hommes se révoltent parfois contre l'autorité abusive de leur mère, comme le montre cette chanson kabyle présentée sous forme de dialogue entre une mère et son fils au sujet de celle que ce dernier a choisie pour épouse :

Anay a Muhend a mmi
 Tamaɣotik tsisegnit
 Enfas, enfas a yemma
 Nek ɣuri tecba tislit
 Anay a Muhend a mmi
 Ur tesin ara i seksu

Te rends-tu compte Mohand mon fils
 Que ta femme est maigre comme une aiguille

Laisse donc, laisse donc ma mère
 Pour moi, c'est la plus belle des mariées
 Te rends-tu comptes Mohand mon fils
 Qu'elle ne sait pas préparer le couscous

Autant de propos que seul le chant permet aux plus jeunes de tenir en présence de leurs aînés et aux femmes en présence des hommes, « ainsi, les valeurs qui maintiennent les écarts entre générations et réglementent les rapports entre les sexes au sein de la société tendent à s'atténuer durant les longs moments de fête (58). ». Plus encore, ces échanges, le plus souvent conflictuels dans leurs contenus, quand ils sont véhiculés par la chanson, sont vécus comme un jeu collectif, un moment de défoulement, de joie, de détente et d'échange qui favorise l'apaisement des tensions et des conflits et facilite le rapprochement et la communication entre les sexes et les générations.

Le chant présente, cependant, de réelles vertus thérapeutiques pour les femmes, en affrontant les « tabous du dire » et en leur permettant d'extérioriser leur répulsion, d'évacuer leur trop-plein de frustrations à travers des propos fréquemment bannis de leurs conversations sous peine de sanctions (59).

Il n'est pas toujours nécessaire aux femmes de recourir à des mots « tabous » pour évacuer leurs émotions ou leurs sentiments. Véhiculés par le chant, les mots les plus communs prennent parfois une valeur autre que celle qu'ils ont d'ordinaire : tamɣart (la vieille), en kabyle, ne signifie plus seulement « femme âgée » ou « belle-mère », le substantif devient discours à lui seul et son choix souligne les inconvénients d'une relation sociale compromise par l'autoritarisme et la tyrannie dont font souvent preuve les belles-mères à l'encontre de leurs brus. En effet, lorsque les femmes disent tamɣart dans une chanson, elles désignent un relais de la domination masculine. Néanmoins, ce même terme évoque, pour les hommes, la douceur et l'affection maternelle et désigne celle qui, en leur absence, protège leurs intérêts et veille à ce que leur honneur ne soit pas bafoué par leur épouse. Il en est de même pour le mot aqcic qui ne désigne plus seulement un « jeune homme » mais l'amant, celui que l'on rencontre en cachette et avec lequel on partage des plaisirs défendus.

La chanson permet également aux femmes de dénoncer leur condition de recluses et les abus dont elles sont l'objet, comme dans les vers suivants extraits de chansons populaires, qui dénoncent les mariages forcés, damnés par la religion mais souvent infligés par les rites traditionnels :

Jewğey zwağ s lxeffa
 D nnger-iw yemma
 Mi nnen lehabab xas xdu
 Nek ay lliy d nniya
 Uddey d ay gelha
 Ziy d lefrisa ugudu
 Amayen aya deg lmehna
 Nerwa ttmergida
 Me'ðurad ay ixfiw cennu !

On m'a mariée à la légère
 Quelle catastrophe ô ma mère !
 Mes amies me disaient : « sauve-toi ! »
 Mais moi dans ma naïveté
 Je croyais à sa bonté
 La charogne sur un fumier !
 Voilà deux ans passés dans la souffrance
 J'en ai assez de subir
 Je me venge en chantant mes vers (60)

A yemma henna
 Fkani ur 'limey
 Qaren l fatiha
 Nek tsmuquley
 Da γbub a yuγey

Azekka d rewley
 A yemma henna
 A nek t degrad itemda
 Wer žid yilsis
 Wer yes'i eššifa
 Mi xecmey axxam is
 Xas ayyul deg etrika

Ô ma tendre mère
 On a disposé de moi à mon insu
 Ils ont lu el-fatiha (61)
 Je regardais impuissante
 C'est un corbeau que j'ai épousé
 Demain je m'enfuirai !
 Ô ma tendre mère
 Tu m'as jetée dans un gouffre
 Aucune douceur dans ses paroles
 De plus il est laid
 Quand je suis entrée chez lui
 J'ai trouvé un âne pour tout bien

Bien que la décision soit prise par les hommes de la famille et en premier lieu le père, on peut remarquer, dans l'extrait qui précède, que les reproches sont adressés à la mère seule, comme pour souligner l'impuissance de cette dernière, sa soumission et son incapacité à défendre sa progéniture face à l'autoritarisme masculin.

Prisonnières de leur maison, voire de leur village, il semble que les femmes rêvent de liberté, d'horizons nouveaux, de pays lointains et cette aspiration vers un ailleurs, le plus souvent idéalisé, se traduit dans de nombreuses chansons par une invitation au voyage, à l'aventure, à l'évasion, aux rencontres...

La chanson du « taxi » par exemple, très populaire en Kabylie, glorifie le départ et revient régulièrement à chaque occasion festive :

Ğiyi aḍedduɣ yiḍex
 A taxi aya taxi
 Aḍedduɣ yiḍex ar Boghni
 Dinn ara nečč imensi
 A taxi ya taxi
 Byiy aḍedduɣ il jibix
 A taxi ya taxi
 Ma'na utebyara yelix
 Laisse-moi donc venir avec toi
 Taxi hé taxi

T'accompagner à Boghni (ville de Kabylie)

C'est là-bas que nous allons dîner

Taxi hé taxi

Je me cacherais dans ta poche

Taxi hé taxi

Mais ta fille ne voudra pas

A taxi ya taxi

Aḍedduɣ yiḍex azzeka

Meqbel arayeč ou žakka

A taxi ya taxi

Anruh issine er Peri

Meqbel adtserruɣ lemri

Taxi hé taxi

Je viendrai avec toi demain
 Avant que la tombe ne me dévore
 Taxi hé taxi
 Partons ensemble à Paris
 Avant que je ne fasse pleurer mon miroir (62)

Tous ces discours ne peuvent être véhiculés que par le chant, ils sont inconcevables en dehors de la fête où, dans la majorité des cas, ils sont interprétés en présence des hommes, qui ne sont pas censés entendre (dans tous les sens du mot) ce qui se dit à quelques mètres d'eux. Cet accord tacite qui octroie une sorte d'impunité temporaire au discours des femmes permet à ces dernières de tenir les propos les plus nuisibles sans avoir à en subir les conséquences, tirant ainsi parti de la situation pour se divertir tout en faisant part (notamment aux hommes) de leur propre vision du monde.

Petite conclusion

En libérant la voix des femmes, la chanson va également libérer leur corps, ce corps dont elle émane et sur lequel elle agit en lui offrant l'opportunité de se mettre en scène et ainsi de « se mettre en sens », de dire ce qui autrement demeure indicible, d'exister aux yeux des autres, d'exprimer par le *chteh* (danse), parfois par la *djedba* (danse extatique ou transe) tout ce que la bouche doit taire : la sensualité, la séduction, l'amour, la joie, le mépris, la contrariété, le refus, la rébellion. En effet, comme le montre Assia Djebar (63), la parole féminine, contrecarrant toutes les tentatives de censure voire de musellement dont elle est l'objet, surgit encore et toujours « entre corps et voix ».

La chanson semble ainsi détenir ce pouvoir prodigieux de se présenter comme un espace d'expression, de communication voire parfois même de communion, un lieu où les échanges sont approuvés et où certaines rivalités semblent devoir s'atténuer voire se freiner, joignant ainsi l'individu au groupe. C'est aussi un moyen d'endurance à la claustration et aux anxiétés et surtout un exutoire opportun au maintien d'un équilibre individuel et collectif souvent compromis par un déchirement constant entre divers antagonismes.

CHAPITRE VII

Chanson féminine kabyle : destin brisé des poétesses kabyles

Les aspects historiques et anthropologiques ont montré que la femme kabyle est investie dans le contexte civilisationnel africain et berbère. Ainsi des représentations anthropologiques se cernent à travers des pensées et des imaginaires collectifs créés par le monde social auquel elle participe. Entre refus et illusions, on note un appel pour la nommer, lui permettre de vivre ou la laisser disparaître. Néanmoins pour ne pas disparaître, il ne faut pas oublier de dire qu'elle-même peut cultiver de véritables changements et des mutations historiques non seulement en Kabylie mais dans tout le Maghreb. Elle pourrait ainsi garder son authenticité de femme berbère qui ne tend pas à fusionner dans les autres creusets ou à céder. Une avancée en ce qui concerne sa position et son statut dans la société se réaliserait incontestablement dans le sens où elle est un véritable acteur et agent du changement dans la micro-société kabyle et dans la macro-société algérienne et berbère. Son rôle est bravement effectué dans le domaine culturel et artistique. La femme kabyle n'est pas uniquement le pilier ajgu alemmas (comme on l'a souvent qualifiée) sur lequel repose la maison, mais également l'un des jalons importants de la tradition orale. C'est la muse qui fournit des précisions nécessaires et des informations enrichissantes sur toutes les propriétés de cette tradition. Pour illustrer ceci, nous proposons un rapport assez particulier qui lie la femme à la poésie.

XVIII^e siècle

Lalla Xedidja (64)

Lalla Xedidja et les Igawawen

Lalla Xedidja

Aayen a syadi lEulum

Tawim abrid ma tessnem

Tanfem Ay nukni d g niyya

Ad yeg sid' ay g stehsen

D Nett' agbnan lecqaf
Ayen ixzen degsen yessen

Lalla Khedidja
Donc, messieurs les clercs,
Prenez le bon chemin si vous le connaissez
Laissez-nous dans notre humilité
Et agira comme bon lui semble
C'est lui qui a créé les corps
Et sait ce qu'ils contiennent

Les Igawawen
A yemma Xlija bw zru
Bark'asenduder bw allen
Nekwni nebʕad
Ay nella d lgawawen
Zlu yiwen d gw akniwen

Les Igawawen
Mère Khédidja de la montagne
Cesse de baisser tes regards
Nous venons de loin,
Gens des Igawawen
Égorge-nous l'un des jumeaux (chevreaux)

Lalla Khedidja
A Rebbi fked ameccim
D g genni ad yeg Ielawen
Ad yekfel tizi tamcumt

Yekkan gari d Igawawen
 Lemhibba nnsen d ayilif
 Tamusni nnsen d asawen
 Ma tiwim-d azal n sin
 Kkert atezlum yiwen

Lalla Khedidja
 Dieu, fais tomber la neige
 Jusqu'à faire des tentures dans le ciel
 Et boucher le col maudit
 Qui me sépare des Igawawen
 Leur amitié donne du souci
 Leur connaissance est éprouvante
 Si vous avez le prix de deux,
 Prenez et égorgez-en un

XIXe siècle

Fadma N' At Remdane

Fadma N' At Remdan est née dans l'actuelle daïra de Larbaa N At Yiraten (on l'appelait Fadma Igawawen). Elle est morte en 1902 à l'âge de 107 ans. C'est dire que née en 1795, elle a traversé tout le XIXe siècle. Analphabète, elle n'a pu fixer par écrit ses poèmes. Certains ont heureusement franchi ce siècle conservé en mémoire par des proches de la poétesse.

Am Sidna Yub
 A chal iseggwasen mehsab
 Ay g sber Sidna Yub
 Netta di tesga yezzel

Aksum is irekku yetdub
 Yer Imut itqurrub
 Yur Rebbi kullci yeshel
 Wasmi s d issawel Imektub
 Ussan is mhan d ddub
 Tuyalet ssha s tekme
 Comme Job
 A-t-on compté les années
 Où Job a patienté

Allongé dans une chambre
 La vermine faisait fondre sa chair
 L'approchant de la mort
 Toute chose est facile pour Dieu
 Mais il reçut l'appel du destin
 Les jours mauvais effacèrent ses péchés
 Et il recouvrit sa santé

Lehlak d Iqella bw hnin...
 Lehlak d Iqella bw hnin
 Nectaq rriha l-lwaldin
 La win ay bedden af tebburt
 Aksum ibbwa a tessgnatin
 Rruh nney yethin
 TYunfa t ula dImut
 Laamer yedda ef tirgin
 Ul nney d uhzin
 UI' ansi teblaad a Lqut

Malade et sans affection...

Malade et sans affection...

Je languis les parents

Mais nul ne frappe à ma porte

Les piqûres ont enflé ma chair

Et mon épave d'âme trime

Au point où la mort la dédaigne

Voici ma vie sur les braises

Et mon cœur est si triste

Que je ne puis rien avaler

Txil kun ay itran...

Txil kun ay itran...

Yid wen it sehhiren udan

D lehlak iw ul yet Eebbi

Sslam iw siwed it s amkan

Yer tesga y-mudan

Kul wa ssers at d gw rebbi

In'asenasen degwrin w ussan

LeE naya bbwid yetzallan

Yak kullci ishel f Rebbi

De grâce belles étoiles...

De grâce belles étoiles de grâce

N Vous avec qui l'on veille les nuits

Le mal pèse lourd sur mon cœur

Portez mon salut en bonne place

Dans la chambre des malades

Posez-le sur les genoux de chacun

Dites-leur que de meilleurs jours viendront
 Par la grâce de ceux qui prient
 Car tout est facile pour Dieu

XXe siècle

Fazia Amrouche

Fazia Amrouche est née en 1895 et morte en 1973 à Taourirt Amrouche, Tfra, (Akfadou), son village où elle a toujours vécu. N'ayant jamais fréquenté l'école, elle est demeurée analphabète toute sa vie. Poétesse appréciée, elle a composé sur les temps forts de sa vie. Sa fille Fatima a retenu quelques pièces de cette création poétique spontanée. Fazia Amrouche est la grand-mère paternelle de Tayeb et Saïd Abdelli.

Lawliyya n Akfadou
 Win ibyan ad isselqem
 Tahanut yaanu tifrīt
 Ar Sidi Musa t-tnebdar
 Yerra tigejdit d zzit
 Ar Sidi Eic u-qeqar
 Yerra imexzem tislit
 Ar Sidi Aayya amyār
 Nett d yelli s Timezrit
 Ar Sidi Mhend aheddad
 Ikcem w uccen yesseyr it
 Ar Sidi Musa u-yidir
 Xemsa wEecrin mesbuYit
 A ssadat nedheY yisswen
 A ssyadi ilezm ikun nnif

Les Saints D'Akfadou
 Qui désire redresser ses torts
 Aille à la forge de Tifrit (65)
 Chez Saint Moussa de Tinedbar
 Qui d'une poutre fit de l'huile
 Chez Saint Aïch du terrain vague
 Qui d'une réserve fit une mariée
 Chez Saint Ayyad le vieillard
 Qui avec sa fille est à Timezrit
 Chez Saint Mhand de Rezzag
 Et Sainte Zahwa la noble
 Chez Saint M'hend le forgeron
 Qui pétrifia le chacal introduit
 Chez Saint Moussa ou Idir
 Qui bénit vingt-cinq fidèles
 Je vous implore ô Saints
 L'honneur, seigneurs, exige votre aide.

Itij af imula
 Ay itij id icerqen
 Icerqud af imula
 Ikcem d gw-signa yaareq
 Ma d neck ur id iwala
 Curaayjjijma w tehkem
 D Rebb' ur iyi d nefk ara

Le soleil sur l'Ubac
 Oh ! Soleil de l'aube
 Qui se lève sur l'Ubac
 Perdu dans les nuages

Il ne peut m'apercevoir
 Mon procès a été gagné
 Mais Dieu ne m'a rien donné

Itij af ajruf
 Ay itij id icerqen
 Icerqed mkul ajruf
 Lgennet tebna tEella
 S ddheb a ruccen lesquf
 Ikcem w'illan d asaadi
 Iffγ it w'illan d amencuf

Le soleil sur les cimes
 Oh ! Soleil de l'aube
 Qui éclaire toutes les cimes
 Le Paradis est fait de hautes demeures
 Dont les toits sont couverts d'or
 L'homme de bien y habite
 Et le méchant en est exclu

Mme Feraoun

Mme. Feraoun mère est né vers la fin du siècle dernier. La douleur profonde que lui causa le tragique assassinat de son fils, le célèbre romancier Mouloud Feraoun par l'OAS, lui inspira les trois courtes mais émouvantes pièces présentées ici. Elle est morte à plus de quatre-vingts ans.

AnneY ay itij qerrhed
 Anneγ ay itij qerrhed
 Bezzaf awlidi tdurdi
 Taksumt id rebbay teyli
 Yuli t sswad am akli

Ula d Rebb (i) ad iy ihqer
 Ma TTuy ig Eeddean n fell i

Soleil tu es trop brûlant
 Soleil tu es trop brûlant
 Ta piqûre m'est trop cruelle
 La chair que j'ai éduquée gît
 Recouverte de noir comme celle d'un nègre
 Dieu me méprisera
 Si j'oublie ce que j'ai enduré

A wi ruhen ar Tassast...
 A wi ruhen ar Tassast a din iqqim
 Ad issekfel ad idem Imesbeh urqim
 S gw asmi truhed ay ucbih
 Array yaawe j ur iwqi
 Heureux qui pourrait...
 Heureux qui pourrait aller à Taachechacht et y rester
 Pour y creuser et exhumer une lampe décorée
 Depuis que tu as disparu, noble visage
 Toutes les décisions sont bancales

Lukan tteddu trewla
 Lukan ttddu trewla
 Nekk ad adduy d ledyur
 Ad xelliysbaa tmura
 Ad arnu y sbaa lebhur
 Mi d Imut tezwar a amdiq
 Sdaay d I bab l-lumur

Si la fuite pouvait délivrer
 Si la fuite pouvait délivrer
 Moi je fuirai avec les oiseaux
 Je laisserais derrière moi sept pays
 Et encore sept mers
 Mais puisque la mort me précède sur le chemin
 Je m'en remets à Dieu (66)

Lalla Yamina

Lalla Yamina, d'origine maraboutique, est née à Boghni (wilaya de Tizi-Ouzou) vers 1897. Il lui en a coûté beaucoup de chanter ses propres poèmes, car la poésie n'a pas nécessairement bonne presse dans une famille de noble lignée. Illettrée, elle n'a jamais pu consigner par écrit elle-même ses propres poésies. Elle a composé à l'occasion d'événements marquants comme la déportation d'un homme du village par les Français ou les batailles qui eurent lieu près de chez elle pendant la guerre de libération. Elle a chanté aussi les pouvoirs et la sainteté de son ancêtre éponyme. Elle est morte à l'âge de 90 ans.

Tura ad cekkrey İğid
 Tura ad cekkrey İğid
 mrabed Ssaİd
 Baba s dccix di Ccerfa
 Trey sekra w'illan d ssid
 Kul wa semmi t id
 Yer wigad deg yella kra
 Ma d nekwni tura y ay di sid
 Aqlay netwehhid
 Nekrey lehram d İğifa
 Ma d nekwni tura y ay di sid
 Aqlay netwehhid
 Nekrey lehram d İğifa

Yelbey Harun Rracid
 Limmer ne netjerrid
 Ahesr' ig Eddan necfa
 Faruq Rebbi yeğğa t id
 Neyra t nezra t id
 Di Ihadit akk' it nufa
 Je m'en vais chanter un Saint
 Je m'en vais chanter un Saint
 O Saïd le marabout
 Ton père fût maître à Cherfa (67)
 Je quête la grâce de tous les Saints
 Nommés un a un
 Ceux-là même qui ont un pouvoir
 Dur est notre destin de chasseurs :
 Nous méditons l'unicité de Dieu
 Et abhorrons le cadavre illicite (68)
 J'ai plus de souvenir que Haroun El-Rachid
 Si seulement je notais
 Que d'événements ai-je vécu
 Et l'ai trouvé dans le hadith (69)

Aqliyi dubey am syar
 Aqliyi dubey am syar
 Ay nerwa lemrrar
 Neswa qedran d ilili
 S gw rum (i) ibbwd ayd amnar
 Irra y ay di ttar
 Iraa fell ay u-jehli
 Tayugit ad mnaar
 Si Lyerb ar Masar

Ay at y iyil Aaisi
 A ccix Muhend Imuxtar
 Tefkm asen axessar
 A sidi yehya lEidli
 Sbaa snin aqlay nesbar
 Si Lhem l-laaskan
 Qdaan abrid I tikli
 Tarwiht tbedd di ssersar
 Am mehbuz di lyar
 Ksen ay ula d nnkawi
 Tamurt arran t d aqerqar
 Aryan iEaqab
 Bdand lemdareb tirni
 Arnan tt jur d isu yar
 D w aacuc bbw zdar
 D ttemr (a) arran t d agwni
 Hudden ixxamen d leswar
 Aurar azayar
 D Arsas fell ay d abruri
 Sgw xabil udem n nnar
 Imdarri n Igar
 Mbark m-Muh u Qasi
 Husinillan d asular
 D Lmulud d Aarab
 D Belqasem illan d axewni
 Muh Aamiruc ittef lefnar
 SaEid amyar
 Zzenzen ddin s udebsi
 Lzayer ig b yun isar
 Gullen imjuhad

Aner iw aadaw tisfi
 Kul lgiha ikker uYbbar
 S Ikurag d ssbar
 Ay tenzid ay agumyi
 S Lqudra n Lleh anemh (u) ajrad
 Ad ikfu w marrad
 A newwet dderz di Ipari
 Jeddi Ihusin Ihusin Aamar
 A ssadat lehrar
 Tcafaad di lumma k a Nbi
 Je suis sec comme bois
 Je suis sec comme bois
 Rassasié d'amertume
 Et gavé de l'huile de cade et de sève de laurier
 À cause du Français qui se tient devant nos portes (70)
 Et se venge sur nous
 Le mécréant nous tyrannise
 Nous crions au secours
 Du Maroc à l'Égypte
 O Saints des Aït-Aïssi (71)
 Saint Mohand Mokhtar (72)
 Et Yahia Laïdali (73)
 Donnez-leur la ruine
 Voici sept ans que nous endurons
 L'épreuve du soldat
 Qui nous interdît l'accès des routes
 L'âme est livrée à tous les coups
 Tel un prisonnier dans sa geôle
 Nous sommes privés même de nos papiers
 Ils ont fait de nos terres un désert

Les champs ont été incendiés
 Et tous les coins dévastés successivement
 Ils ont également saccagé arbres et foins
 Démoli les meules
 Et rasé tous les vergers
 Ils ont abattu maisons et remparts
 En montagne comme dans la plaine
 Les balles pleuvent sur nous comme des grêlons
 À cause du traître au visage infernal
 Qui nuit aux voisins
 M'barek-Mouh-ou-Qasi (74)
 De même Hocine l'ancien ivrogne
 Mouloud Arab
 Et Belqasem qui fut dévot
 Mouh-Amirouche porte la lampe
 Lui et le vieux Saïd
 Ont troqué leur foi comme un plat de couscous

L'Algérie quoi qu'il arrive
 Ainsi que l'ont juré les maquisards
 Rendra œil pour œil à l'ennemi
 La poussière colle de tous côtés
 Courage et endurance
 Traître tu es vendu
 Grâce à Dieu
 Nous chasserons les sauterelles
 Et foulerons le pavé de Paris
 A mon ancêtre Lhosin-Amar
 Et aux saints purs nous nous confions
 Et toi Prophète sauve les croyants

A Ibaz aḡ ucbiḡ n ccefer
 A Ibaz aḡ ucbiḡ n ccfer
 Ma t ilid d lher
 A win trebba tninna
 Si Chrif aarḡun n ttmer
 Tejra l-l aater
 Le djud is d ccuraḡa
 Nedhey Lla ad aḡ yesser
 Tagwnit l-lmehser
 Aḡ imnaa s g ssiyya
 Bdiḡ lḡ werba di ssḡ er
 Kul yum d'aqesser
 D adrim yezga di sselfa
 A sseltan Eebdelqader
 Bu lberhan muqquer
 D amudin tarre I yi ddwa

Majestueux faucon aux cils teints
 Majestueux faucon aux cils teints
 Seras-tu de noble lignée
 Toi que l'épervier a instruit (75)
 Si Chérif, régime de dattes
 Arbre parfumé
 Ses ancêtres descendent du Prophète
 Nous demandons protection à Dieu
 A l'instant crucial
 Qu'il nous éloigne du péché
 J'ai quitté jeune mon pays
 Je m'amusais sans cesse
 La bourse toujours garnie (76)

O souverain Abdelqader (77)

Au pouvoir illimité

Je suis malade : guéris-moi

Ayrib as I-IEid

As n ssebt ibda w cellah

Tetten di lerbah

Widak thubbed a Rebbi

Tullas llhat d usebbah

S uxelxel d ddah

D afus i yma di lhenni

S xab arnat lar wayah

Lehnak d tteffah

TaTaquemmust d Imandari

Kul wa jjwaj is ifrah

Illhad d umerrah

I yimi s di leqhawi

Ma d nekwni tasa te jrah

Mi d nekker sbah

S akuntur nebda tikli

Exilé

C'est samedi qu'ils ont commencé

À se régaler des meilleurs morceaux

Les gens que tu aimes Seigneur

Les jeunes filles se sont maquillées

Ont arboré leurs plus beaux bijoux

Et teint leurs mains au henné

Parées de colliers de musc au doux parfum

Leurs joues ressemblent à des pommes

Et leur bouche à une mandarine
 Chacun est joyeux près de son épouse
 Il se divertit, se promène
 Et fréquente les cafés
 Quant à moi mon cœur est triste
 Sitôt levé
 Je vais me pointer à l'usine

Awen aruy tabrat s nnun
 Awen aru γtabrat s nnun
 Hegga γt s lqanun
 S lherf t beddu f lya
 γer Fransa tamurt n Rrum
 Qwat sat laayun
 Tullas di temdint nerwa
 Aqbayli ssaad is d amcum
 Deg-zenqan yetnudum
 S-g-jeldan yerwa Imeehna

Ata yennulfad yir lqum
 Yezznuzzun a γrum
 Yelben tistan di rtaa

Di Ibuduri lathukkun
 La mu dur tettun
 Settelen cclayem t-tmira
 D laar arra t d gw-qelmun
 Llemzi bw-drum
 Arran Imud i twenza
 D widak ig xeddaaan laamum

Xeddmén di lhumum
 Tehced tegmat d nnesba
 Iy ab y-isyi bu qamum
 A lEibad ma trum
 Iwtal ffyen d si targa

Je m'en vais vous écrire
 Je m'en vais vous écrire une lettre préludant en "n"
 Et composée selon la règle
 Sa première lettre sera un "y"
 Je l'enverrai en France pays chrétien
 Où abondent les belles
 En ville elles ne manquent pas
 Le Kabyle a une chance ingrate
 Il somnole dans les rues
 Malheureux dans ses haillons
 Voici qu'est apparue une génération maudite
 De vendeurs de pain
 Pires que des vaches dans l'enclos à purin

Ils mettent de la poudre de riz
 Suivent la mode
 Et rasent barbe et moustaches
 Ils portent l'opprobre à pleins capuchons
 Même le plus jeune du clan
 Garde les cheveux sur le front
 Ce sont ces gens qui trompent leurs cousins
 Et nuisent sans cesse
 Frères et beaux-frères sont ensauvagés
 Le charognard au bec pointu a disparu

Pleurez bonnes gens pleurez
Puisque les ruisseaux enfantent des lièvres

Lalla Ounissa

Ounissa Halima Kadim fut née le 2 février 1901 dans le village d'Akrama dans la municipalité d'Amalo, dans l'État de Bejaïa, appartenant à la région de Zouaouiya (78) en Algérie. Ounissa descend de la famille de l'artiste Chérifa Ourdia Bouchmal.

Halima Kadim fut la première algérienne Zouaoui à chanter à Radio Alger en 1924. Elle avait épousé Ali Kharf Allah, un descendant de la municipalité d'El Mayin de Bordj-Bou-Argeridj. Leur fille, la guerrière Zahia kharf Allah, née à la Kasbah d'Alger de Beni-Mazghana (79), devint directrice de la deuxième chaîne d'Alger après l'indépendance de l'Algérie.

Les premières chansons de Ounissa de caractère Achewiq fussent intitulées Abu Turabq - Rabi Irad - Rebbi Irad – nekwni. Elle les a jouées sans instruments de musique, ce qui lui a permis, étant la première femme Zouaoui, d'intégrer le monde de la radio et de l'art.

La « deuxième chaîne » de la radio algérienne

En 1936, Lalla Ounissa participa avec d'autres chanteuses (Chabha et Faroudja Arab) à la création de la radio « Chaîne II » en langue zouaoui, dirigée par Fathi Allah Ben Hussein. Cette section radiophonique était alors affiliée à Radio-Alger, créée en 1929. L'artiste, Nouredine Meziane, collabora avec eux pour la transformer en une pépinière culturelle nationale où des talents artistiques amazighs se rencontrèrent pour produire des programmes radiophoniques et des chansons. L'équipement de cette station de radio, appelée "Station Lafarge (80)", fut installé dans la "Salle Pierre Bordes" (actuellement appelé salle Ibn Khaldoun).

Après les années 1938, cheikh Nouredine arriva à la radio et constitua un orchestre. Celui-ci était composé de nombreux musiciens, parmi lesquels Cheikh Namousse, Sayed Ali Ahmed Magdoul et Haji Manwar qui contribuèrent à la création et

au succès du théâtre radiophonique et de la chanson satirique. Emergèrent alors le talent d'autres artistes, rejoignant la grande poétesse, Yamina Faroudja Arab : Kamal Hamadi, Youssef Abdjaoui, Mohand Rachid et Rachid Meziane, sous la supervision de Hadj Mohammed Al-Anqa. Lalla Ounissa fut alors entourée d'un groupe d'artistes Zouwaoui : Lalla Zina Ourdia Mahdaoui, Lalla Chabha, Cherifa, El Djida tamaqrant, Hnifa, et Yamina Ferroudja Arab qui chantèrent non plus des achewiq comme leurs aînés mais des chansons orchestrées exprimant leur propre vécu.

Les émissions radiophoniques

Lalla Ounissa collabora, avec Lalla Zina et Lalla Yamina, à l'activation de plusieurs programmes sur la radio (deuxième chaîne de la radio Zouaoui), au cours de sa carrière artistique. Plus tard d'autres artistes Zouaoui y arrivèrent. Le programme le plus connu était *Urar n l'xalat* (Spectacle des femmes), chanté par les femmes zouaoui, avec le caractère du achewiq. Il fut suivi d'une autre émission *Nouba n L'xalat* (Le tour des femmes) qui montre le vrai talent musical des femmes Zouaoui. Le programme de *Nouba n L'xalat* fut un développement remarquable pour la radio « Chaîne II » en passant de la simple diffusion de chansons à la production de chansons accompagnées d'un orchestre. La production et la diffusion de l'action *Urar n l'xalat* fussent animées, durant des années, sur les ondes de la radio algérienne.

Lalla Ounissa fut décédée en 1952, dans la ville d'Alger Beni-Mazghana, à l'âge de 51 ans. Elle est considérée comme l'une des chanteuses les plus célèbres d'Achewiq.

Lalla Chabha

Lalla Habah Zouaoua, de son vrai nom Chabha, est une chanteuse kabyle spécialisée dans le caractère du achewiq. Elle fut née en 1905 dans la région tribale Zouaoui, pendant l'occupation française de l'Algérie. Après son mariage (dans les années 1920), elle s'installa dans la municipalité de Bouzaria, puis dans la municipalité de El Byar, dans la ville de Beni-Mazghana (Alger).

Elle fut la première femme Zouaoui à chanter dans des concerts publics dans la ville de Beni Mazghana, avant que Ounissa Halima Kadim la rejoigne en 1924. Cette dernière étant

la première femme Zouaoui à chanter avec la langue Zouaoui à la radio d'Alger. Après avoir été à la tête de l'Association Al – Mutrabiya, en 1923, Mouhyiddin Bachtarzi se servit du talent musical de la chanteuse en l'invitant régulièrement pour animer les différents concerts organisés avec la participation de Ali Sellali.

Lalla Chabha était la première chanteuse Zouaoui professionnelle de nature achewiq à entrer dans la scène artistique dans la ville de Beni-Mazghana à Alger, avant d'être suivie par d'autres chanteuses : Naalah Ahaba, Yamina fille de El Hadj Mahdi, Mériem Fekkaï, puis par Titma Sheikha.

Tour de France et de Belgique

Chabha et son associée Marie Susane firent des tournées en France et en Belgique, durant le mois d'août 1928. Cette tournée fut organisée par l'Association Al – Mutrabiya pour relancer les concerts afin de recueillir des dons et des subventions auprès des résidents de ces deux pays. Ceci eut pour objectif de répondre aux besoins des victimes d'inondation en Algérie (décembre 1927).

Le 27 septembre 1928, Shabha collabora à la reprise d'un concert qui fut organisé dans la cour de Port-Saïd à l'entrée de la kasbah des îles de Beni Mazghana. Cette soirée, qui était supervisée par la même association, visait à recueillir des fonds pour l'aide des résidents de Jijel. Lalla Chabha participa le 24 août 1929 à une célébration festive avec la collection d'artistes Mouhyi Al-Din Bashtarzi et Mériem Fekai. En 1936, elle rejoignit Ounissa Halima Qadim et Faroudja Arab pour la création de la radio « Chaîne II » en langue zouaoui. Au siège de cette radio amazighe, l'idée de Chabha et ses consœurs fut de produire une œuvre d'art singulière.

Après être devenue une artiste expérimentée au sein de la radio « chaîne II », elle constitua un groupe de chanteuses zouaouites pour les émissions radiophoniques et le chant zouaoui. En 1949, Chabha découvrit le talent musical de sa voisine, Djawhara Bachane, qui rejoindra très vite la radio Zouaoui.

Après un grand succès radiophonique et artistique, Chabha coopéra au développement et à l'amplification de plusieurs programmes radiophoniques avec ses concitoyennes : Djawhara Bachane, Ourida et Yamina, ainsi que d'autres artistes Zouaoui

présentées plus tard à la « Chaîne II ». Le célèbre programme radiophonique de la talentueuse Chabha était l'Urar (la fête), suivi de Nouba n Lxalat liés à la découverte des talents musicaux des femmes Zouaouites selon le caractère de l'art Zouaoui original et authentique.

Les chansons de Lalla Chabha

1930 : Zouadj (Le mariage)

1932 : Tiwizi (La solidarité)

1936 : Ayadrar (La montagne)

1938 : Tsagujilt (L'orpheline)

1940 : El Boum 1

1942 : El Boum 2

Mouhyiddin Bachtarzi, El hadj Mohamed El Anqa, Mohamed El Djamoussi

Yisetma nekk zwağ ad zewğey

Yisetma nekk zwağ ad zewğey

Am nekk merra am teqcicin

Ad ġey axxam ideg i luley

yer uxxam werğin nessin

Yemma tæzizt ad tt-ferqey

Dacu ara xedmey

Wa ad ġğey tiğiratin

A rray-iw

Sbaḥ lxir yuli wass

Ay idurar n at eisi

Azniq yeččur d tullas

Abrid aḥal d ataksi
 Kul yiwet ad tezhu nnuba-s
 Ad as-d-yas wayla-s
 Zzher-is ad yesteqsi
 A rray-iw
 Mes sœurs, mon mariage est inéluctable
 Mes sœurs, mon mariage est inéluctable
 Tant pour moi que pour les autres filles
 Je laisserai (quitterai) la maison de mon enfance
 Pour celle (maison) dont j'ignore tout
 De ma chère mère (maman) je vais m'en séparer
 Que faire ?
 J'abandonnerai aussi mes voisines
 J'assume... (Mon erreur)
 Bonjour, il fait jour
 Oh montagnes d'At-Aissi
 Le quartier est bondé de filles
 Que de taxis sur la route
 Chacun son tour pour se divertir
 Où viendra aussi son âme sœur
 Sa chance lui sourira
 J'assume... (Mon erreur)
 Ass-a d tiwizi
 Ass-a d tiwizi
 Ad nelqeḍ azemmur
 Afrux la ittezzi
 D aglaf uzerzur
 Nefreḥ ass-a yezha lḥal
 Necmumeḥ ad tt-id-nfares
 Si tkazimt ay yettyawal

Kul yiwen icerrew iferres
 Ma tebyam aman ad tqerbem targa
 Ma teğğà-t lawan
 Qqen tayuga

C'est le jour de la solidarité
 C'est le jour de l'entraide (solidarité).
 Pour la récolte des olives
 L'oiseau tournoie
 C'est un banc d'étourneaux
 Nous sommes gaies, le temps est radieux
 Souriants, nous profitons
 Avec la hache il s'active
 Les uns râtèlent (ramassent), d'autres cueillent
 Si vous désirez vous abreuver, rapprochez-vous du ruisseau.
 Si le temps te le permet
 Attache la paire de bœufs

Lalla Yamina

Lalla Yamina, de son vrai nom Arab Yamina fut née à Akbou présumée 1905. Orpheline de ses parents, elle fut recueillie par sa famille maternelle à Alger où elle débarqua en 1924 à l'âge de 19 ans. Au moment où elle quitta Akbou, l'exploitation des mines ferreuses de Gueldamane avait attiré nombre de villageois venus travailler et s'installer avec leurs familles aux alentours de la ville. Pour surveiller ce site en pleine expansion, des garnisons militaires y furent dépêchées. Avec elles, s'ouvrirent, les premières maisons closes dans la région. En 1936, Yamina Faroudja Arab participa avec Lalla Ounissa à la création de la deuxième chaîne radiophonique en langue zouaoui dirigée par Fath Allah Ben Hussein. Au siège de cette station de la radio amazighe, Lalla Yamina rencontra les autres aèdes de son époque, telles que Lalla Zina et Hassina avec lesquelles elle accomplissait des programmes artistiques et radiophoniques remarquables, notamment

Urar n Lxalat et Nouba n Lxalat. L'orchestre radiophonique fondé par cheikh Noureddine Meziane avait permis aux artistes de cette radio d'enregistrer leurs chansons. L'orchestre était composé de nombreux musiciens, dont Sheikh Al Namous, Saïd Ali, Ahmed Magdoul et El Hadj Mounour, qui contribuèrent à la création et au succès du théâtre radiophonique et de la chanson satirique. D'autres artistes talentueux rejoignirent alors Lalla Yamina : Kamal Hamadi, Youssef Abdjaoui, Mohand Rachid et Rachid Meziane. La radio fut supervisée par Haji Mohammed Al-Anka.

Lalla Yamina quitta la radio en 1992 après 56 années d'exécution de chants passionnants dans l'art zouaoui et la chanson amazighe. La grande artiste rendit l'âme le 24 janvier 2008 dans la ville de Beni-Mazgnana à l'âge de 102 ans, quelques jours après la mort de l'artiste Zouaoui Hamid Mujahid. Son corps a été chanté après la prière du vendredi, le 25 janvier 2008, sur sa tombe dans le cimetière civil de la municipalité d'Al-Madina par les membres de sa famille, ses proches et ses proches.

Lalla Yamina fut l'une des fameuses chanteuses du achewiq

1929 : Adsaligh Fellak Nebi (Je descendrai le Prophète sur toi"

1932 : Ccuraafa (Les Nobles)

1938 : Yezha wul (Le cœur est réjoui)

1941 : Agoudjil (L'orphelin)

1947 : Adoughalegh (Je reviendrai)

Cherifa et Lalla Yamina

Adughalegh "Urar n lxalat"

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Asmi Eellay tameyra

Yalala

Ttlewliwey yer llsas

Yalala

D nek i yceyæen tabrat

Yalala

Ad y-id-yawi amesyas (Ameqyas)

Yalala

Ad yin-yaf bab n tmeyra

Yalala.

D netta i d aýilas

Yalala

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Asmi æellay tameyra

Yalala

Slewliwey yer tebburt

Yalala

D nek i yceyæen tabrat

Yalala

Ad y-id-yawi taqendurt

Yalala

Ad yin-yaf bab n tmeyra

Yalala

Lbaz i d-třebba tsekkurt

Yalala

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Asmi æellay tameyra

Yalala

Slewliwey yer teffat

Yalala

D nek i yceyßen tabrat

Yalala

Ad y-id-yawi qatifa

Yalala

Ad yin-yaf bab n tmeyra

Lbaz i d-trebba tninna

Yalala

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Ad awen-ħkuḃ ay ttmeqra

Yalala

Nekki ɛellay tameyra

Yalala

Ɛerɛɛy-d lyaci meṛra

Yalala

Yala lalal yalala

Ad d-uyaley

Asmi ɛellay tameyra

Yalala

Slewliwey ar wemnar

Yalala

D nek i yceyßen tabrat

Yalala

Ad y-id-yawi apinwar

Yalala

Ad yin-yaf bab tmeyra

Yalala

D netta i d lxetyar

Yalala

Yala lalal yalala
 Ad d-uyaley
 Asmii ɛellay tameyra
 Yalala
 Slewliwey yer tyurfet
 Yalala
 D nek i yceyɛen tabrat
 Yalala
 Ad y-id-yawi timeḥremt
 Yalala
 Ad yin-yaf bab tmeyra
 Yalala
 Lbaz i d-trebbba tḥemret
 Yalala
 Alahyalala
 Ad d-uyaley
 Je reviendrai
 Yala lalal yalala
 Je reviendrai
 Yala lalal yalala
 Je reviendrai
 Quand j'ai célébré le mariage
 Yalala
 Je lançais des youyous de toute mon âme
 Yalala
 Je lui ai envoyé une lettre
 Yalala
 Pour qu'il m'apporte un bracelet.
 Yalala
 Que m'offrira le marié

Yalala
C'est lui la panthère
Yalala
Yala lalal yalala
Je reviendrai
Quand j'ai célébré le mariage
Yalala
Je lançais des youyous devant la porte
Yalala
Je lui ai envoyé une lettre
Yalala
Pour qu'il apporte une robe
Yalala
Que m'offrira le marié
Yalala
L'aigle qu'a élevé la colombe
Yalala
Yala lalal yalala
Je reviendrai
Quand j'ai célébré le mariage
Yalala
Je lançais des youyous à la lumière du jour
Yalala
Je lui ai envoyé une lettre
Yalala
Il m'apportera un coupon de velours
Yalala
Que m'offrira le marié
Yalala
Elle trouvera le marié

L'aigle qu'a élevé la buse
Yalala
Yala lalal yalala
Je reviendrai
Je vous raconterai mes frères
Yalala
J'ai célébré le mariage
Yalala
J'ai convié tout le monde
Yalala
Yala lalal yalala
Je reviendrai
Quand j'ai célébré le mariage
Yalala
Je lançais des youyous au seuil de la porte
Yalala
Je lui ai envoyé une lettre
Yalala
Pour qu'il m'apporte un peignoir
Yalala
Que m'offrira le marié
Elle trouvera le marié
Yalala
C'est son choix
Yalala
Yala lalal yalala
Je reviendrai
Quand j'ai célébré le mariage
Yalala
Je lançais des youyous à l'étage

Yalala

Je lui ai envoyé une lettre

Yalala

Il m'apportera un foulard

Yalala

Que m'offrira le marié

Il trouvera la mariée

Yalala

L'aigle que la vieille a élevé

Yalala

Alahyalala

Où irons-nous ?

Attah daewessu

Ansa i y-d-tekka

Lhala terwi

W'ur yeğib i wa

Anida ara nruḥ

Awiruḥen

Yezdey deg uqbu

Ad yaf şeḥḥa-s

Ad yernu ad yezhu

Anida ara nruḥ

Awiruḥen

Yezdey di Bğayet

Ad yefreḥ wul-is

Ad yaf lehna

Anida ara nruḥ

Awiruḥen

Ad Yezdey di temguṭ Tamgout

Lhala terwi
 Anida ara nruh
 Qwan yir ryut
 Anida ara nruh
 Awiruhen
 Ad yezdey di Ğerğer
 Lhala terwi
 W'ifukken ittwahqer
 Anida ara nruh
 Awiruhen

Les portes malheurs
 D'où a-t-elle a surgi
 La situation est désastreuse
 D'aucuns ne s'apprécient
 Où irons-nous?
 Je souhaite m'en aller
 Il habite à Akbou
 Il retrouvera sa santé
 Et il s'amusera
 Où irons-nous ?
 Je souhaite m'en aller
 Il habite Bgayet
 Son cœur ne sera que gai
 il trouvera la paix
 Où irons-nous?
 Je souhaite m'en aller
 Il habitera à Tamgout
 La situation est désastreuse
 Il y a trop d'idiots (vauriens)

Où irons-nous?
 Je souhaite m'en aller
 Il traversera Djurdjura
 La situation est désastreuse
 L'idiot devient méprisable
 Où irons-nous?
 Je souhaite m'en aller

Lalla Zina

Lalla Zina (alias Mehdaoui Ouardia de At Wertirane) fut née en 1911 dans le village de Beni Ouartilane dans l'Etat de Sétif (appartenant à la région tribale Zouaoua d'Alger). Lalla Zina fut l'une des premières femmes algériennes Zouaoui à avoir chanté à Radio-Alger en 1936. La même année, elle contribua avec Ounissa Halima Kadim et Yamina Ferroudja Arab dans la mise en place de la radio zouaoui « Chaîne II ». Au siège de cette station de la radio amazighe, Zina Ouardia Mahdaoui et sa consœur Hassina eurent dévoilé un don artistique et lyrique distinct.

Lalla Zina était l'une des femmes qui participa à la création de l'émission *Urar n Ixalat* évoluée plus tard en *Nouba Ixalat* dans le programme de « La Chaîne II zouaoui ». Aussi fut-elle l'une des chanteuses les plus célèbres du *Achewiq*, et parmi ses chansons les plus connues :

1938 : *Kra n imeslayen syur* (Quelques paroles de...)

1941 : *Tizizwith* (L'abeille)

1947 : *Izlan n lhenni tibuyarin* (Les Chants de lhenni)

1950: *At Wartilan* (At Wartilan)

1956: *Ay Azwaw* (Azwaw)

Tizizwit

Tizizwit i ttağwen lenwar,
 I ttağwen lenwar
 A Rebbi ɛellay leqrar,
 ɛellay leqrar.
 Iqeddem-d ubrid ad nyib,
 Učči nney d azrib,
 Nerna lqella lmesɾuf,
 Lmesɾuf. Jmie w'i nesa d aḥbib,
 Smaḥ ur t-nedlib,
 Ul-iw ar daxel i ddefduf,
 Yeddefduf.....
 L'abeille
 L'abeille qui récolte les fleurs
 Qui récolte des fleurs
 Dieu accorde nous la prospérité
 Accorde-nous la prospérité
 Notre fin approche
 Notre pitance est maigre
 Notre bourse est vide
 Aider tous nos amis
 Malheureusement nous ne pouvons point
 Mon coeur saigne
 Saigne

Le groupe "Lalla Ounissa" était l'institution même du chant radiophonique Zouaoui à Alger, à travers le trio : Ounissa Halima Kadim (l'aînée), Yamina Ferroudja Arab et Zina Ouardia Mahdaoui. C'est Lalla Ounissa qui donna la première sa voix au micro. Vint ensuite le chant de Lalla Zina. Ce trio fut baptisé « groupe Lalla Ounissa » car elle était la plus âgée. Malgré la crainte, la peur et les aléas de la clandestinité vis-à-vis de leurs familles respectives, les trois femmes utilisaient toutes les manoeuvres possibles et imaginables

pour rejoindre la station une fois par semaine (samedi et dimanche dans la nuit). Cette aventure dura une dizaine d'années, jusqu'à l'ouverture de ELAK (Émissions de langue arabe et kabyle) dans lesquelles les trois poétesses furent intégrées dans les règles de la professionnalisation artistique. La station de Mme Lafarge n'avait pas de musicien ni d'orchestre. Elle émettait seulement des voix nues dans le genre achewiq, des litanies festives ou religieuses héritées de la tradition musicale villageoise censées toucher la sensibilité des jeunes hommes en partance pour l'exil. C'est à l'ouverture de l'AKA que cheikh Nouredine et Amar U Yaâcoub rejoignirent le trio ancestral qui chantait alors dans les cafés. Mme Lafarge, ayant vécu à Akbou et s'étant frotté à la langue kabyle des achewiq, intégra elle-même le groupe sous le pseudonyme de Lalla Tassadith. Les thèmes changent et les voix ne se cachent plus dans les chants anonymes. Elles osaient et chantaient leurs conditions individuelles. A noter que les émissions de cette radio, créée en 1924 et qui portait le nom de sa créatrice « Radio Madame Lafarge », fussent émises à la grande poste d'Alger (PTT).

Le passage de Urar n l'xalat à Nouba Lxalat est significatif de cette évolution à la fois du rapport de ces femmes à la radio mais aussi de celui qu'elles entretiennent avec leur propre rôle de chanteuses radiophoniques. Après 1938, date à laquelle cheikh Nouredine arriva à la radio et constitua un orchestre, d'autres femmes intégrèrent le groupe comme El Djida Tamuqrant, Cherifa, Djamila, Zina, Khedoudja et, quelques années après, Hnifa, Ourida, Anissa qui chantèrent non plus des achewiq comme leurs aînées mais des chansons orchestrées, exprimant leur propre vécu. La chanson féminine moderne, insufflée par cheikh Nouredine, Mustapha Skandrani et des chefs d'orchestre émérites comme Amari Maâmar, Haroun Rachid et le musicologue Mohamed Iguebouchène éclipsèrent les voix fondatrices de la radio kabyle, dans la mesure où ces derniers ne furent guère intéressés par leur chant ancestral.

Les doyennes de la chanson kabyle, Lalla Ounissa, Lalla Yamina, ainsi que Lalla Zina furent celles qui eurent marqué l'histoire de la fondation de l'antenne kabyle (Chaîne II Zouaoui) de Berthezène en 1936. Depuis, d'autres voix les ont remplacées avec orchestration et chansons commercialisées. Le premier trio de l'histoire de la chanson

kabyle « groupe Lalla Ounissa » fut éclipsé sans pour autant que son « achewiq ait été sauvegardé ni enrichi.

El Djida Tamuqrant

El-Djida Tamuqrant, de son vrai nom Mebrouka Mehenni, fut née le 04 juillet 1912 dans le village de «Ras n Thala", dans la wilaya de Sétif. Comme toutes les femmes, elle s'acquittait des tâches ménagères quotidiennes tout en ayant, dès son jeune âge, une grande passion pour les mélodies et les poèmes qu'elle aimait écouter lors des cérémonies et fêtes familiales. Dès l'âge de 12 ans, en 1924, la musique s'est incrustée dans ses veines. Elle commençait déjà à animer des fêtes de femmes (Urar), au grand bonheur de la gente féminine locale qui aimait entendre sa voix suave. Elle devint l'une des premières femmes zouaouites à chanter à Radio-Alger dans les années 1920.

C'est au début des années 1940 qu'elle quitta son village pour s'installer à Alger, dans la municipalité de Mohamed Belouzdad (ville de Beni-Mazghana) et son âge ne dépassait pas 30 ans. Dans la ville de Sidi-Abdel-Rahmane Thaalabi, elle épousa un homme qui a compris ses goûts artistiques et créatifs, notamment que la municipalité de Mohamed Belouzdad était un quartier populaire plein de mobilité artistique et athlétique, de lutte politique et d'indépendance.

En 1942, El Djida fut l'une des chanteuses zouaoui à avoir intégré la radio « Chaîne II », diffusée en langue zouaoui. Ainsi elle rejoignit les autres aèdes : Lalla Ounissa, Lalla Zina et Lalla Chabha. El Djida participa avec de nombreux artistes Zouaoui à des chants bilatéraux. Cheikh Nordine Meziane était l'un des artistes les plus célèbres avec qui elle collabora à des projets de chant en 1952.

El Djida abandonna le chant et l'art quelques années après l'indépendance de l'Algérie en 1962, à la suite du décès de son mari, qui a longuement soutenu son parcours créatif. En dépassant l'âge de 50 ans, elle décida de consacrer tout son temps à élever ses quatre enfants, afin de compenser l'absence de leur père décédé.

El Djida rendit l'âme en 1992 dans le quartier de Belcourt où elle habitait depuis son installation à Alger. Elle avait 80 ans. Elle a laissé un atout musical de près de 100 chansons dans un personnage passionnant au sein de « Zoey Art ». De ces chansons, 64

ont été enregistrées dans les archives de la « Chaîne II ». Parmi ses chansons les plus célèbres sont :

1938 : Sidi Rebbi (Mon Dieu)

1941 : Urar El Djida Tamuqrant (Le chant de El Djida l'aînée)

1947 : Mi muqlegh (Quand j'ai regardé)

1950 : Ayouliw berka (Mon cœur ça suffit)

1956 : Ayou vava thruhiyi (Oh mon père....je l'ai perdu !)

Err-as tili

Ahh err-as tili. Err-as tili,

I win i xeddmien fell-i.

Ahh err-as tili. Err-as tili,

Netta ay nesëa d lwali.

Ataya inebgi Fransa. Deg Fransa

Icëel igirru s tmes.

Ad tiliq d yellis n şşil,

D yellis n şşil,

Ad thezbeq i wexnunes.

Lyerba tehkem fell-as

Tehkem fell-as,

Yak igğayam-id amwanas.

Ahh err-as tili, Err-as tili

Netta ay nesëa d lwali...

Fais-lui de l'ombre

Fais-lui de l'ombre, fais-lui de l'ombre

Celui qui me fait vivre

Fais-lui de l'ombre, fais-lui de l'ombre

Il est notre Saint

L'émigré arrive de France
 Il allume une cigarette
 Son destin est pitoyable
 L'exil l'a condamné
 L'a condamné
 Il t'a laissé de la compagnie
 Fais-lui de l'ombre, Fais-lui de l'ombre
 Il est notre Saint

Ouradia l-Lamara (Ouardia Azem)

Fille de Lamara Azem, soeur de Slimane. Née à Agouni-guenghrane au lieu-dit "Tala ou Doukhar", près des Ouadhias. Elle ne fréquentera jamais l'école. Très jeune, elle suit Slimane dans ses tribulations poétiques. Petite fille, elle va même jusqu'à écouter son frère, au café, exécuter ses premières chansons ou poésies qu'il compose dès l'âge de douze ans. Mais la guerre de libération, qui va révéler les hommes, fait éclater la famille : son frère Ouali est député français et son mari, combattant dans les rangs de l'ALN (Armée de Libération Nationale). Ouardia vit cette tension fraternelle comme un drame. Par ailleurs son époux est résolument engagé dans la lutte libératrice. Ses poèmes portent la trace de cet écartèlement affectif. A l'avènement de l'Indépendance, les parents Azem et leurs cinq garçons gagnent la France dans l'exode des pieds-noirs et des harkis. Le père meurt peu après 1962. La mère décède peu de temps après Slimane. Ouardia est demeurée au pays, fidèle à la maison paternelle.

Argaz iw
 A yemma yeyli yi w bzim
 Tinid d dhed I fell as
 Lemmer d rrah I y iruh
 D laarc ay nadin fell as (81)
 A smi d amjahed I g-mmut

Niy iwata ttbel fell as
 Zriy t d argaz ahermi
 Yerna d inif
 Eahdey irdazen felle as
 Ijja y id tlata tullas
 D g ul iw cebbat arrac
 A yess-I sebremt ur trumt
 Aqlay negwrad di lherma s

Mon mari
 Mère, ma fibule est perdue
 Qui paraît couverte d'or
 L'eussè-je simplement perdue
 La tribu toute l'aurait cherchée
 Mais il est mort en martyr
 Et mérité le son du tambour
 Je l'ai connu homme d'honneur
 Homme fier
 J'ai fait serment de n'en épouser aucun autre
 Il m'a laissé trois filles
 Que mon cœur préfère à tris garçons
 Courage, mes filles, séchez vos larmes
 Puisqu'il nous a légué la dignité

Dadda Slimane
 Taznen medden ledyur
 Nekk ay uzney tasarut
 Tarusi y inem di Mwassak
 Yamaana teldid tabburt
 Sellù i yi f dadda Sliman

Lbaz trebba tsekkurt

A lmalayek tiEzizin
 Gemt as amkan di rrehma
 Ula mma yekfa si ddunit
 Di laxart mazal kra

Mon frère Slimane
 On confie des messages aux oiseaux
 Je confierai le mien à une clé
 Va te poser à Moissac (82)
 Mais tu y ouvriras une porte
 Salue alors mon frère Slimane
 Ce faucon éduqué par une perdrix
 O très chers anges
 Logez-le au paradis
 S'il est achevé en cette vie
 Que dans l'autre il trouve son lot

Si Tala u-dukkwar ar lyurba
 Kemmini a Tala u-dukkwar
 A tin aazizen felli i
 A smi llan imawlan iw
 S lferh I bedduy tikli
 Mi tkecmmed d g-mi t-tbburt
 Tahanut n rrayes Ali
 Iceccen ssmid d uyelmi
 Bexlaf af uderm r-Rebbi
 Furi yemm' akw d baba
 Tamtiltnsen ur d tili

Yuri atmaten di xemsa
 Refeden laawad n at Madi
 Nitni haten di Fransa
 Anida ddan d akwersi
 A ssadat ilit idsen
 Fell-awen yeshel kulci
 De tala u- dukkwar à l'exil
 O toi Tala u-dukkwar (83)
 Toi si chère à mon cœur
 Vers toi quand tu abritais père et mère
 Je cheminais dans la joie
 En franchissant le seuil
 On se retrouvait chez Ali (84)
 Qui offrait couscous et viande d'agneau
 Pour le seul amour de Dieu
 Mon père et ma mère alors
 N'avaient et n'auront jamais leurs semblables
 Mes cinq frères
 Observaient les coutumes des Aït Madi
 Eux sont tous aujourd'hui en France (85)
 Laquelle est pour moi amère comme du laurier
 Ils sont établis en France
 Et y ont trouvé partout leur place
 O saints accompagnez-les
 Vous pour qui tout est aisé

 Axxam nney
 W Lleh ar k azney a ttir
 Niy qal d g ifeg ok xilla
 Tarusi y ik di Fransa

Wamaana bedd acemma
 Sellm I yi f baba Ezizen
 Bu cclayem ami den l-laya
 Arnu y id yemma Ezizen
 Tamrabet n at Uyehya
 Ur telli si thenniyin
 Ur tesmentag isufa

Sellm I yi f dadda Waali
 Tamtilt is ur tell'ara
 Arnu y id dadda Sliman
 Bu leklam zidit merra
 Sellm I yi f Muh d Bujmaa
 Tissas g izem l-lexla
 Ar akin ar dadaa Ali
 Laayun l-lbaz t-tnina
 Maalum ayekkat uzzal
 Icecc inebgi s tdsa
 A ssadat tillim y idesen
 TaEessem fell asen
 Rebb' anga teddam yella

Ma famille

Par Dieu, oiseau sois mon message
 On dit ton vol prometteur
 Pose-toi donc en France (86)
 Pour y demeurer un instant
 Porte mon salut à mon père chéri
 Dont les moustaches évoquent celles d'un agha (87)
 Salue aussi ma mère chérie

Noble fille des Aït Ouyahya
 Qui n'opportune personne
 Ni n'attise le feu
 Porte mon salut à mon frère Ouali
 Qui n'a pas son égal
 Et à mon frère Slimane (88)
 Dont les propos sont toujours doux
 Salue aussi Mouh et Boudjmaa
 Fiers et forts pareils au lion de la brousse
 Porte plus loin mon salut à mon frère Ali
 Au regard de faucon
 Il est connu comme une brave
 Et hospitalier qui nourrit l'hôte avec le sourire
 O saints veillez sur eux
 Soyez auprès d'eux
 Dieu est là où que vous soyez.

Tassadit Ouanècheche

Tassadit Ouanècheche est née vers 1914 dans la tribu des Aït-Ouanèche, à quelques kilomètres de Tizi-Ouzou. Analphabète comme la grande majorité des femmes de son âge, elle a composé une multitude de poèmes qu'elle n'a jamais fixés quelque part, même pas dans sa mémoire. Elle a eu le mérite de travailler jusqu'à l'âge de soixante-dix ans.

A ttir ak azneY yeffus
 A ttir ak azneY yeffus
 Abrid u-karrus
 Tarusi k At Buxalfa
 At afed ssergan iEus
 Tamegwhelt d gw-fus
 Tabrat atezg anafa

Tint as I tabeƎ u-mekyus
 Tixutam d gw-fus
 Ma yufa Ixuddma neƳ ala

Oiseau, va prompt et droitier
 Oiseau, va prompt et droitier
 En suivant la grande route
 Te poser chez les Aït Boukhalfa
 Tu y trouveras le sergent de faction
 Un fusil à la main
 Et lui remettras la missive sans faute
 Tu demanderas au jeune paré
 Qui porte des bagues aux doigts
 S'il a trouvé ou non un emploi

Tassadit Hibel

Tassadit Hibel est née vers 1915 près de Tizi-Ouzou. Douée d'une superbe voix, elle a beaucoup chanté la poésie religieuse avant de composer elle-même de nombreuses pièces inédites et (pour beaucoup) malheureusement oubliées. Elle a composé sur le schéma du cisain. Ses thèmes sont inspirés par les valeurs morales et sociales du groupe et l'amour maternel.

InaƳ inna y i baba
 InaƳ inna y i baba
 Ƴas ur taggwad a yelli
 Mi tella cedda fell am
 TsuƳed abbuh a lwa
 SuƳeƳ ur d uzziled ara
 A baba texdaad I yi

Mon père un jour...
 Mon père un jour m'a bien dit :
 Ma fille tu n'as rien à craindre
 Lorsque fondra sur toi l'épreuve
 Tu appelleras à l'aide un parent
 J'ai crié et tu n'es pas venu
 O père tu m'as trahie

JewjeŸ jjawj d amessas
 JewjeŸ jjawj d amessas
 Dsat akw tezyiwin iw
 I lemmer d yiwen w ass
 Ad afŸ ssebr I w ul iw
 Mi di lehlak zgiŸ kullas
 Rebbi tilid di leŸewn iw

Mon mariage est si fade
 Mon mariage est si fade
 Qu'en rient les filles de mon âge
 Si c'était pour un seul jour
 Mon cœur se consolerait
 Mais ma douleur est de tous les jours
 Seigneur aide-moi à la supporter

A ttir ttazneŸ kullus
 A ttir ttazneŸ kullus
 Tarusi k di Llans
 Anga sserŸan Ikarbir
 Ar Saleù ddraa u-Ÿilas
 D rebba yemma s

Qaren as medden ur yaamir

A kra yellan d aassas

At bedden fell as

Nca lleh ad yuVal bxir

Oiseau

Oiseau que chaque jour j'adresse

Pose-toi donc à Lons

Là où l'on brûle le carburé

Va chez Salem fort comme un tigre

Que sa mère a élevé

Et que d'aucuns disent perdu

J'implore tous les saints gardiens

Pour qu'ils lui tiennent compagnie

Et le ramènent en bonne santé

à

Fazia

Née le 11 octobre 1928 à Alger, Fazia (alias Bengana Fatma dite Fouzia) est peu connue du grand public. Incorporée à la chorale féminine de Radio-Alger dès les années 1950, elle y a interprété quelques chansons aujourd'hui oubliées. Dans l'une de ses chansons, *Dunnit tbeddel* « Le monde a changé », diffusée en pleine guerre de libération (1959), il semble bien que Fazia fait la critique de la femme citadine kabyle tentée par la modernité, synonyme d'occidentalisme. Cette chanson fait partie de l'arsenal du combat idéologique engagé par les chanteurs contre ceux de leurs coreligionnaires tentés par l'attrait de la vie à la française.

Aujourd'hui, les paroles de cette chanteuse paraîtront évidemment rétrogrades, dans la mesure où l'émancipation de la femme s'y trouve remise en cause. Mais, dans le contexte de la guerre d'Algérie, elles fustigent surtout la politique de « fraternisation » prônée par le pouvoir politique français en Algérie, entraînant certaines Algériennes à opter

pour une vie « à l'occidentale » : fréquentation des bars, des boutiques françaises, des salles de cinéma, mariage entre Algériennes et Français, pratique publique de la langue française, abandon du voile ou du haïk, etc. Dans le quatrième couplet le mariage mixte est évoqué :

Tafransist Wellah walu, mi thedder teqqar allo!

Enniy-as amek tellid, tenna-yi uYēY Janot

Elle ne sait pas parler français, mais au téléphone elle dit « allo » !

Je lui demande : - que deviens-tu ? Elle me dit : j'ai épousé Janot !

La chanson dénonce la politique sociale d'alors, qui valorise le rapprochement des femmes musulmanes de leurs sœurs françaises d'Algérie. Parmi les chanteuses professionnelles, dont le répertoire est aujourd'hui accessible au chercheur, on peut citer Hnifa et Fazia. Cette dernière a peu produit. Il existe sans aucun doute d'autres femmes qui ont chanté la guerre, notamment Bahia Farah qui était, à Paris, la responsable F.L.N (Front National de Libération) pour les femmes artistes. Elle en recevait les cotisations qu'elle remettait au Front. Mais les chansons de ces femmes restent à découvrir dans les archives sonores si tant est qu'elles aient été enregistrées. Farida Aït Farida, la regrettée Fatma Zohra, Hnifa, Khédidja, vivaient parmi les artistes algériens à Paris pendant la guerre d'Algérie. D'autre part, Radio-Paris recevait de Radio-Alger (chaîne kabyle) des bandes magnétiques contenant des chansons de chanteurs et chanteuses vivant en Algérie. On trouve, dans le Fonds Radio-Paris, des chansons de Djamilia et Ourida. L'une des chansons de Ourida avait d'ailleurs été censurée par l'équipe de Radio-Paris en date du 12 octobre 1960. Il s'agit de Ay afrux ay amelhan (« Ô bel oiseau »).

Hnifa

Hnifa (Zoubida de son vrai nom) est née le 4 avril 1924 à Ighil Larbâa, petite localité maritime dans la commune d'Azeffoun. Elle est la fille de Abderrahmane Laachi (appelé Zi Hmane au village, l'équivalent de Da Hmane chez les Kabyles non maraboutiques) et de Zouina Outah (cette dernière est originaire du village d'Aourir dans la commune d'Ath Jelil). Sidi Saâdi Ouachrif - ancêtre de la famille Laâchi - s'est installé au hameau d'Iarichen, à côté du village Aghbala depuis plusieurs siècles. Un mausolée portant son nom au cimetière familial devient un lieu vénéré par les habitants du village.

D'après l'Encyclopédie berbère, l'arrivée des marabouts en grand nombre en Kabylie date du début du XVI^e siècle. Ils forment soit des hameaux spécifiques, soit des quartiers particuliers à la lisière des villages. Les marabouts, détenteurs du savoir religieux scripturaire, ne portaient pas les armes et ne participaient pas aux conflits inter-villageois et inter-tribaux ; leur rôle social était celui d'intercesseurs et d'intermédiaires. Auréolés de leur savoir et de leur légitimité coranique, ils dénouaient les crises entre les individus et les groupes. Leur arrivée en Kabylie a aussi enrichi la production littéraire orale par l'introduction de genres religieux et mystiques nouveaux.

La particularité de la tradition des familles maraboutiques consistait à ne marier leurs filles qu'avec les gens des familles religieuses. Autrement dit, sauf quelques exceptions, leurs femmes ne pouvaient se marier qu'avec les hommes des familles maraboutiques, mais jamais avec ceux des "Kabyles laïcs".

La famille de Hnifa, comme tant d'autres, a fui l'hostilité de la campagne kabyle pour chercher à Alger, des conditions de vie plus clémentes. La seconde guerre mondiale et le débarquement allié dans la capitale, précipitent le retour au village d'origine où la jeune fille mène l'existence sans relief d'une montagnarde berbère.

Hnifa se passionne pour la poésie et, comme toute femme kabyle, agrmente chacun de ses instants par des chants. C'est aussi tout naturellement qu'elle exprime publiquement son talent lors des fêtes de femmes organisées au village où sa présence est particulièrement appréciée.

Comme il est alors d'usage, Hnifa est mariée au sortir de l'enfance. Ce mariage convenu n'est qu'une parenthèse qui se referme bien vite par la séparation du couple. De retour auprès des siens, elle est le témoin de la dislocation progressive de son cocon familial. La mort accidentelle de l'un de ses frères, puis la répudiation de sa mère, quelques temps après, finissent par faire éclater les derniers vestiges de son univers. C'est ainsi que débute « le prélude à la vie d'errance » de la jeune femme.

À la fin des années 1940, Hnifa s'installe à Alger, chez son frère aîné, dont elle épouse l'un des proches amis. Hnifa croise un second mariage et une seconde désillusion. De cette union naît son unique fille, celle qui apaise sa solitude et partage tout le poids de

sa misère. À nouveau « libre » mais livrée à elle-même, elle est contrainte à de petits emplois qui lui permettent de subvenir à ses besoins quotidiens. Sa rencontre, en 1951, avec Lalla Yamina change le cours de son destin et constitue le premier jalon de sa carrière artistique. Celle-ci la présente à madame Lafarge qui anime alors une chorale féminine dans laquelle se côtoient des artistes précurseurs dont Cherifa, l'autre grande dame de la chanson kabyle. Hnifa fréquente assidûment la chorale entre 1951 et 1957. Elle s'y affirme et ne tarde pas à faire son apparition à la Radio sous la direction de l'orchestre de Cheikh Norredine, s'y produisant une fois par semaine, accompagnée de la chorale ou en solo. C'est ainsi que Zoubida, la fière villageoise, disparaît à tout jamais et laisse place à Hnifa, l'artiste marginale qui chante son vécu et ses souffrances.

Le succès est immédiat. En 1957, comme des milliers de ses compatriotes, Hnifa fait le choix de l'exil, dans l'espoir d'un horizon moins obscur et sans doute aussi afin de s'émanciper de la tutelle d'une société suffocante à l'égard des femmes. Elle franchit la méditerranée et pose sa valise à Paris. Hnifa y mène la vie d'une bohème, se produit dans les cafés devant un public exclusivement masculin, bravant ainsi le code strict de la morale kabyle. Elle vit son art comme un exutoire à ses souffrances, chante avec force la triste condition de l'exilé, le désarroi des femmes délaissées et les tourments de ses sœurs kabyles.

Hnifa a ouvert la voix aux chanteuses kabyles dans le milieu artistique des hommes semé d'embûches. L'artiste avait évolué dans ce monde où, en tant que femme, elle avait réussi à imposer une forte personnalité. Elle a dû protéger sa fille de ce monde qu'elle aimait et détestait en même temps. À Paris, Hnifa fut l'une des rares femmes à s'exposer dans les cafés en mêlant sa voix à celles des hommes chantant le combat idéologique.

Dans des textes plus choquants pour la morale de son époque, elle brisa les tabous, elle passa outre les frontières de la tradition aliénante pour inscrire sa revanche contre le destin, contre sa société dans la symbolique des non-dits culturels. Ses textes s'appuient sur une expérience existentielle et concrète. Son "je" ne se limite pas à la plainte, à la dénonciation ou à l'interrogation, mais surtout se révolte, apparaît dans la chanson comme dans une expédition longue, émouvante et coûteuse. C'est un "je" résistant et libérateur. Elle donne de la réalité de la femme une idée exacte. Elle découvre les conditions précaires

dans lesquelles celle-ci vit. La chanteuse raconte l'histoire de sa vie, l'inscrit dans un texte célèbre où elle dit :

Maççi d lewYna I tYenniY

Aqliyi g lYwerba

Nnan-as medden tenfa

Tedra yid am ṭtir llil

A tebeddeY Yef tebbura

Yef tmaezuzt g-gemma

Fellas ṛwiY lemḥani

Maççi d lewYna I ṭYenniY

D ayen I eeddan felli

BbiwiY d yelli ṭ tamcṭuht

Tsarwa-yi di lemḥani

Aqliyi g lYwerba

Nnan-as medden temmut

Taḍra-id am tsekkurt

A ṭnaddiY tabburt tabburt

Yef tmaezuzt g-gemma

Fellas ur ḡḡiY tamurt

Aqliyi di lmeḥna' ifuqen

D lmut ḥaqiqen

Taelmed Llah teṭṭwaliḍ

Tasa (89) d ufwad-iw herqen

Ar dixel i tent uYen

LeY qel isewwaq

Nek umi' ṭtiga ṛray-iw

I Ṛebd' id- Ixelqen

BbdwiY –d lemḥayen
In'ad ccbyY tizgiwi-iw

Aqliyi g lYwerba
Nnan-as lexbar-is ur d-iṭbin
Teḍra yid am ṭtir l-lqefs
Yeṭbeddan Yef tYraltin
Yef tmaezuzt g-gemma
Fellas kecmaY timdinin

Ce n'est point la chanson que je fais
J'ai émigré
Le ouï-dire a fait de moi une exilée
Semblable à une chauve-souris
Je m'accroche aux portes
Pour le bien-être de ma mère
Pour elle j'ai résisté à la misère
Ce n'est point la chanson que je fais
C'est mon vécu que je raconte
J'ai emmené ma fille
Elle m'a fait goûter tous les tourments
J'ai émigré
Les gens me croyaient morte
Semblable à une perdrix
Je faisais du porte-à-porte
Pour le bien-être de ma mère
Pour elle j'ai fouillé chaque coin du pays

Meurtrie par les peines
Je passe de vie à trépas

Dieu vous est témoin
 Brûlants sont mon foie et mes viscères
 Ils sont attaqués par le mal
 Mon bon sens divague
 Mon jugement (ma raison) a eu tort
 Ô Dieu qui m'a créée
 Tu m'as plongée dans la peine et la misère
 Il se demande pourquoi je ne ressemble aux filles de ma génération
 J'ai émigré
 Aux yeux de tous je suis sans nouvelles
 Semblable à un oiseau de cage
 Me tenant debout sur les collines
 Pour le bien-être de ma mère, j'ai pénétré des villes.

Ce n'est guère la chanson que je fais mais je raconte ce que j'ai vécu. Il s'agit bien d'une femme qui a goûté à l'amertume de la vie et qui se voyait sans perspective même en étant une grande chanteuse. Elle va d'ailleurs plus loin dans cette thématique de misère, lance un défi à la vie : rendre l'âme, seule, à l'exil. Elle décrit sa condition de femme misérable et surtout sa condition d'émigrée, entendant être à la recherche d'un abri bien que forcée de subir l'exil. Semblable donc à une chauve-souris qui se cherche un toit et qui fait du porte à porte dans l'obscurité.

La chance dans les chansons de Hnifa

C'est le thème peut-être le plus dominant dans presque tout le répertoire féminin ; un thème qui a surtout dominé dans la chanson professionnelle des pionnières, voire des chanteuses comme Cherifa, Hnifa et d'autres.

Dans sa chanson Zzehr-iw (Ma chance), Hnifa est à la recherche de sa chance qui s'est envolée avec son oiseau, son seul compagnon qui l'a quittée. Le vœu de la chanteuse est d'aller racheter sa chance, aller retrouver son amant, mais elle a toujours peur du scandale qui jaillirait de son village, le voisinage et surtout sa famille. Mais le thème de

Zzehr dans la chanson kabyle n'est pas l'apanage de Hnifa seulement, mais aussi de bien d'autres chanteuses, telle que Cherifa que nous étudierons plus loin.

Zzehr-iw

Ay seiY itbir d ukyis (90)

Lmakla-s d absis

Tisit is d aman n zzeher

Asmi s heddreY yeṭṭhessis

He ur yi t-ikkis

Nek ččiY

Neṭṭa hesehher

A zzehr-iw anda tenziḍ

Di lexmis ney di lgemea

Zzziy amgud n ččina

Yef yiri t-tala

Neqley-t yer leḡnan-iw yuy

Lukan mačči d leḡya

Ad nadiy laxla

yef yiwf-iw ad ssfruy

Ay amjerrben t-tasa

Mmlet-iyi d-ddwa

yef i ezizen ad at ṭṭuy

Tazwara-inu ṭ-ṭigujelt

Tagar-inu ṭ-ṭuḡla

Şşult l-babur u-zeffun (91)

Issefer wehdes

Temlalukt tebda azewax

Tessawal i-bu leeyun
 Tiyaɗ I hasun
 Timlilit s agwni l-lxendeq (92)

Saḥḥa g lwaâd yeṭṭurun
 D lɣwarba ibeṭṭun
 D lbaṭel mačči d lḥaq

A tumubil t-tmarzagt (93)

Mi teadda tywas
 Taymect n ibaz Inya tṭar
 Hedrey mi yefdaε lekra-s
 Yedda s suffelas

Yendeh ya Sidi Ġeyfer (94)

A kra yellan d aâsasas
 A t-harben fellas
 Weεd L-Lleh ar da nemzer
 Am ass-a an- nemzer

Ketbey tabraṭ s iḍudan
 A tṛuh slæjlan
 Aṭ-ṭres I wemzyan s afus
 Lukan mačči d ccwhan
 Ad slen iġiran

Add dduy di temlaluct (95)

A yamyar sefd I wudm-ik
 T- ṭameṭṭut n mmi-k
 Ceḥrayen am ass-a ad Iban

Ma chance
 J'avais un pigeon sage
 Qui se nourrit de millet
 Bois de l'eau de rose
 Lorsque je parle, lui m'écoute
 Nul ne me l'a pris
 Moi rassasiée
 Lui vigilant, veille sur moi
 Ma chance, Quand m'as-tu quittée ?
 Le jeudi ou le vendredi

 J'ai planté un greffon d'oranges
 Au bord de la fontaine
 Je l'ai transporté dans mon jardin
 Si ce n'est la rigueur (ou les mal pensants)
 J'irai dans les champs
 Sur mon sort je chanterai
 Ô hommes d'expérience (connaisseurs de la souffrance, des affections)
 Délivrez-moi un remède
 Pourquoi oublie-je le bien-aimé?

 Orpheline, je le deviens
 Veuve aussi
 La voix du bateau d'Azzefoun
 Se fait entendre
 Et se fait importante (ne fait qu'à son plaisir)
 Interpellant le beau aux cils teints
 D ɾɾay-iw
 D ɾɾay-iw i ɾ-ixedmen
 Mačči d nek mačči d medden

D rray-iw

Asmi-i-d yusa zzehr-iw

Nek yufa yid-d di lexla

Lxalat meggrent irden

Nek la meggray tuzedla

Yessetma waggi d zzehr

Yarna-yas rray yexla

Asmi i-d-yussa zzehr-iw

Nek yufa-yid di Tegzirt

Lwalat zzadent irden

Nek la meggrey tamejjirt

Yessetma tid aâzizen

Ay gura Sidi yef tenyirt (96)

Yessetma lukan d neam

A t aruy di tebratin

Yessetma lukan d imaena

An-neffey ar medden an-nissin

Yessetma wagi d zzehr

Ay guran di twinziwin (97) locace

C'est mon choix (ma décision)

Mon choix est responsable

Ce n'est ni moi, ni les gens

C'est mon choix

Lorsque ma chance est venue

Elle m'a trouvée dans les champs

Mes semblables moissonnent du blé

Moi, je moissonne le pissenlit

Ainsi est ma chance, mes soeurs

La raison perdue s'y ajoute

Lorsque ma chance est venue

Elle m'a trouvée dans l'île

Les femmes moudaient du blé

Moi, je moissonnai la mauve

Très chères soeurs

A chacun Dieu a prédit son destin

Mes soeurs, Si c'est de l'approbation,

Je l'écrirai dans des lettres

Mes soeurs, si c'est du savoir (sens)

Nous demanderons aux gens pour apprendre

Mes soeurs, ceci est de la chance

Et c'est prédit (c'est écrit sur les fronts)

Dans cette chanson, Hnifa exprime un amour ardent vers son oiseau (son amant) qu'elle exalte et glorifie. L'image de ce dernier est omniprésente dans ses pensées et la hante sans cesse. Cependant la chanteuse souffre de leur séparation qui l'a anéantie. L'amour ainsi conçu est plus subi que vécu. Il n'est réel que dans les chansons.

Ay afrux-iw

Ay afrux-iw Ay afrux-iw

A winna hubent walen-iw

Lexyar-ik yezga yuri

Achhal i ezized felli

Lemhibba-k tewaâr

Tasa w targagi

Dimma tezgiđ di lbal-iw
 Fellak idub weksum-iw
 Lembaâda-k tewaâr
 Tesseḥreq ul-iw

Teşwira-k tezga yuri
 Aksum sek fadden-iw
 Lemfarqa-k tewaâr
 Rwiḡ lemḥani

Lammer ḥzi a-yi-tetṭuđ
 Bu-wallen tizergaqin
 Fellak iteywerbey
 Kecmey timdinin

Toi l'oiseau

Toi l'oiseau
 Que j'ai chéri

Omniprésente est ta silhouette
 Très cher tu fus pour moi
 Ton dur amour
 Fait trembler mon cœur

Je te porte en moi
 Mon corps s'abat à cause de toi
 Ton éloignement est dur
 Et mon cœur brûle

Ton image me poursuit
 Suis d'une maigreur effrayante
 Dure est ta séparation
 Qui multiplie mes peines

N'est-ce pas que tu m'as oubliée
 Toi homme aux yeux bleus
 Pour toi, j'ai émigré
 J'ai pénétré des cités.

Le "je" de cette chanteuse est encore plus réaliste, plus connaisseur de la vie dans d'autres textes et thèmes. Au fur et à mesure que l'on s'introduit dans la chanson féminine, on trouve que même à des différences d'époques (à partir des années 50 jusqu'aux années 90), le "je" féminin apparaît. Chez l'ancienne ou la nouvelle génération des femmes-artistes, la femme a une opinion avantageuse d'elle-même qu'elle souhaite et essaie de donner aux autres.

En France, son chemin croise, à nouveau, celui de Kamal Hamadi rencontré quelques années plus tôt à Alger. Il devient son ami et l'auteur de textes qui la sublimeront. Ensemble, ils enregistrent, en 1959, un duo mémorable, yid-em yid-em (avec toi, avec toi) puis il compose pour elle, douze autres titres taillés à la mesure de sa vie et de ses sentiments. Des œuvres, aujourd'hui, devenues patrimoine de la chanson kabyle. De retour à Alger, quelques temps après la proclamation de l'indépendance, dans un pays en quête d'identité, Hnifa essaye, tant bien que mal, d'exister. Elle se résout finalement, en 1973, à reprendre le chemin de l'exil. Sans le savoir, elle quitte son pays pour ne plus jamais y retourner de son vivant.

Durant les dernières années de sa vie, ses apparitions sur scène sont rares. Minée par la solitude et rongée par la maladie, Hnifa « la rebelle », « la poétesse maudite », celle qui a erré entre Azeffoun, Alger et Paris, rejoint son domicile éternel parmi les étoiles. Le 23 septembre 1981, elle s'éteint dans l'anonymat. Son corps est rapatrié dans son pays natal

et inhumé au cimetière d'Al Alia, à Alger. Elle laisse un répertoire riche d'une centaine de chansons dont beaucoup retentissent encore sur les lèvres des hommes.

Cherifa

Bouchemlal Ouardia, plus connue sous son nom d'artiste de Cherifa, est née le 9 janvier 1926 à Djaffra, en Petite Kabylie, près de Sétif. Illettrée, elle a créé ses textes en ne recourant qu'à sa sensibilité, son intelligence et ses souvenirs. Elle chante les affres de la solitude, de l'infortune et du destin. Sa poésie est très prisée par l'auditoire féminin de « la chaîne 2 » de la radio algérienne.

On retient de la naissance de Cherifa dans la chanson, de son passage de la voix groupale, celle des Urar (fêtes villageoises) à celle de l'individu-femme que cette image d'un romanticisme désuet d'une artiste qui décide de sortir de l'anonymat, consciente d'avoir été brimée dans ce rôle. Elle a certes pris un pseudonyme mais cela n'est pas le propre des chanteuses féminines. Elle a quitté son village, mais combien de femmes et d'hommes ont fui la misère et la famine de leur région pour la capitale prometteuse d'une vie meilleure. Cheikh Noureddine qui a longtemps été le musicien ingénieux de Cherifa, a été plus que ne l'aurait été une femme proscrite de son village de Larbaâ-Nath-Iraten. La complexité sociologique et la primauté de l'explication historique nous semblent être les paramètres principaux et significatifs pour aborder des phénomènes artistiques aussi importants pour parler d'une voix aussi marquante que celle de Cherifa.

Les ruptures vocales de l'aède

La première brisure de la voix de Cherifa est d'être sortie, sans être libérée des voix féminines anonymes des Urar. Le train qui l'a emportée hors de son gynécée naturel lui a inspiré pourtant, sur un air ancien et anonyme, un air de dikr (chant religieux) ou de berceuse. La classification est ici peu opératoire, s'agissant d'un poème ancré dans les chants féminins anonymes, parce que sans doute l'État civil colonial de Napoléon n'était pas encore né, ou parce que c'était la seule forme de chant en groupe dans une société rurale où travailler et chanter étaient l'œuvre commune. On oublie souvent que le dikr était un chant anonyme, groupal et ce n'est que tardivement que ses promoteurs l'ont médiatisé

et qu'il a même donné naissance à la chanson moderne par la voix de Mokrane Agawa et plus tard d'Idir.

Cette brisure vocale dans les compositions « instinctives » de Cherifa se manifeste dans ses premières chansons qui sont composées à partir de chants traditionnels, en ce sens qu'elle développe des thématiques d'un terroir confronté à l'assujettissement des femmes, à la migration des hommes, à la famine, au désarroi collectif. Comment, sinon, expliquer qu'aucune chanson de Cherifa ne réfère à Alger, à la capitale où elle a vécu un exil physique et intérieur, où elle a connu avec Hnifa, une autre voix écorchée vive (cf. Hnifa ci-dessus). Cette brisure vocale est restée entièrement nostalgique des chants anciens, ceux qui ont bercé son enfance et rempli sa voix des Uzar, et tant d'autres, jusqu'à ses plus récentes chansons exclusivement destinées aux circonstances festives, en attestant la véracité.

Mais est-ce véritablement de la création quand on sait que Cherifa n'écrit ni ne se fait écrire ses textes encore moins ses airs ? L'artiste symbolise la complexité de la parenté entre l'oralité primitive des chants composés dans leur milieu naturel et ceux diffusés par la radio à travers sa voix et une orchestration qu'elle n'avait pas. Cette orchestration est elle-même rudimentaire, aux contours harmoniques incertains. Cette brisure vocale qualifiée d'« ombilicale » en relation douloureuse avec le village natal est sans doute la plus marquante dans la vie artistique de Cherifa qui ne s'est pas remise de ce voyage initiatique, de la douleur qu'elle fit, un jour, par train.

La deuxième brisure relève du domaine artistique, de la relation importante entre ses chansons enregistrées à la radio et sur le « disque 45 T » avec les chefs d'orchestre outillés de son temps comme Iguebouchène, Haroun Rachid, Amari Maâmar, Boudjemia Merzak. Cette question est d'autant plus importante qu'elle touche à la jonction jamais réalisée en Algérie entre le folklore au sens positif et nourricier du terme et la musique savante et universelle.

Cette sujétion a son histoire. Contrairement au milieu artistique des pays de l'Orient, - où la femme-artiste « élevée » par de grands compositeurs et paroliers de renom se voit formée et propulsée sur la scène artistique et cinématographique, à l'exemple de Oum Keltoum en Égypte -, la chanteuse algérienne n'a pas bénéficié d'une formation ni été encouragée à développer ses capacités vocales dans les formes musicales de leur

époque. Après plus d'un demi-siècle de carrière, aucun chef d'orchestre parmi les plus connus de la période de la post-indépendance ne s'est intéressé à elle pour enrichir sa voix et sa voie dans un ensemble orchestral moderne à la hauteur de ses capacités artistiques. Elle est restée invariablement, tout au long de sa carrière, dans un orchestre rudimentaire aux lignes mélodiques incertaines au point où le genre folklorique de ses compositions s'est lui-même dégradé faute d'être pris au sérieux par des chefs d'orchestre soucieux d'universaliser les lignes mélodiques des airs traditionnels féminins.

Les pionnières, comme Lalla Ounissa, Lalla Yamina, El Djida Tamuqrant, n'ont pas connu meilleur sort. À défaut d'une véritable formation même sur le tas, ces chanteuses n'ont été que des mythes créés de toutes pièces autour de leur passage dans le monde de la chanson et duquel n'ont été retenues que de pauvres biographies et un amas d'anecdotes sans lien aucun avec leur répertoire. Les chefs d'orchestre, équipés, et qui auraient pu permettre à ces chanteuses un essor artistique ou du moins une interprétation plus étoffée et intelligente de leurs propres chansons, ne s'y sont pas intéressés, considérant alors le folklore de ces voix féminines comme un genre mineur, inapte à intégrer la musique universelle et ses instruments musicaux.

Pourtant, Cherifa n'a rien à envier à Amalia Rodriguez (98) ni Hnifa non plus qu'à Edith Piaf (99), puisque cette comparaison est toujours faite d'une manière tout à fait hasardeuse. Comme si la notoriété d'une Piaf était nécessaire pour excuser celle que n'a pas eu Cherifa ou Hnifa hors des frontières de leurs pas et souvent même hors des frontières linguistiques de leur propre région. De cette deuxième brisure, Cherifa a sans doute excessivement souffert. Si elle a apporté sa voix à la radio, la radio ne lui a pas apporté l'outillage musical qui aurait fait d'elle une voix comme celles de Amalia Rodriguez.

Cherifa s'est démenée seule au point où elle a renoué, d'une manière déguisée, avec le chant groupal qui n'a pas besoin d'orchestration : l'émission Nouban l'xalat (Le spectacle des femmes) avec la célèbre Fatma Zohra qui avait connu d'autres expériences artistiques à Paris, avec Cheikh El Hasnaoui dans le milieu dansant des cabarets orientaux de Paris.

Aujourd'hui, Cherifa reste la voix emblématique de la chanson kabyle, plus que celle de Lalla Yamina. Mais elle est restée chevillée entre l'oralité primitive et la variété

moderne. Sa voix « scintillante » a bercé des générations d'auditeurs de la radio « chaîne II ». Mais cela suffit-il pour la création d'un genre ? Suffit-il aussi pour s'en complaire ? Cherifa est l'exemple même de la sujétion vocale et esthétique de son chant à la tradition villageoise.

Pourquoi faire d'elle alors la chanteuse engagée qui a rompu les amarres avec sa famille, sa géographie, son village alors qu'elle n'a pas cessé d'exprimer par ses chansons la vive nostalgie du paradis perdu, un paradis, certes, qui ne nourrit pas, rempli de brimades, mais en tout cas plus riche et fertile en inspiration que la ville blanche d'Alger où elle a vécu un double déchirement : celui de la solitude en tant que femme mais aussi en tant qu'artiste dont le statut lui a été refusé au plus fort de sa célébrité radiophonique.

Le « je » autobiographique de la chanteuse

Dans les premiers textes de Cherifa, Bqa ɛla xir ay Aqbu, Ay azerzur, le "je" domine. Il est le propre même de l'œuvre autobiographique vers laquelle la chanteuse se destine. Dans son premier texte improvisé, Cherifa développe des thèmes forts intéressants. Elle évoque le thème du bannissement du village, le déracinement et la rupture qui en résultent. Sous forme d'achewiq, elle entretient un dialogue à distance en laissant sa terre natale derrière et en la regrettant.

Bqa ɛla xir ay Aqbu
 Tura ifuk zzhu
 Win isethan ad yettef imi-is
 Kfan lhabab d w nteddu
 Ğğan- ay nettru
 Kul wa yelha dyiman-is
 Zdat-k a Llan a d-nehku
 Ay ul-iw cfu
 Kul wa t-id yehder wass-is
 Dduklent-iyi rebea tlufa
 Afwad-iw yerha
 A syadi aqliyi amm umahbus

Ffkan-iyi Iqaywa xfifa
 Zzehr-iw yekfa
 Deg-wifengal ur nese'afus
 Aṭ neerem a ccurafa
 A nnbi Lmustafa (100)
 Selk-aṭ di leabd amenhus
 Ah yamman yamman (101)
 Acueyr akka yekfa laman

Adieu Akbou
 Maintenant les joies sont finies
 Les vertueux vont se taire
 Il n'y a point d'amis et de compagnons
 Ils nous ont laissés
 Chacun s'occupe de sa personne
 Dieu, vous êtes témoin
 Toi mon cœur, souviens-toi
 Qu'à chacun viendra le jour
 Saisie par les épreuves
 Mes viscères piquent
 Mes seigneurs (saints), je suis comme un prisonnier
 En me donnant un léger café
 Ma chance me quittera à jamais
 Dans une tasse n'ayant point de poignet
 Vengez-moi, ô saints
 O prophète EL MUSTAPHA
 Protégez-nous de l'égoïste
 Ah yaman yaman
 Pourquoi la confiance fait-elle peau de chagrin.

Elle chante aussi l'individualisme qui en est conséquent, qui traduit un monde bouleversé dans sa morale et ses valeurs communautaires. Elle chante les amitiés et les anciennes solidarités disparues et elle dit dans un extrait :

Kfan lehabab d wi nteddu
 Ğğan-ay ne ttru
 Kul wa yelhi d yiman-is
 Point d'amis du passé
 Ils nous ont abandonné en larmes.
 Chacun pour soi.

Dans ce texte, on trouve à la fois le pluriel impersonnel qui désigne la société mais aussi le "je" de la femme qui se confie dans la plainte. Il verse dans les confidences sincères témoignant dans une succession de tercets de l'expérience de la femme évoquant ainsi des faits quotidiens ayant trait à sa condition. Implorant Dieu, le prophète et les saints, elle dit :

Zdat-k a llah a d-neêku
 Zdat-k a llah a d-neêku
 Ay ul-iw cfu
 Kul wa t-d-yehder wass-is
 Dduklent-iyi rebea tlufa
 Afwad-iw yerha
 A ssyadi aql-iyi am umehbus
 Fkan-iyi lqahwa xfifa
 Zzehr-iw yekfa
 Deg-wfendjal ur nese' afus
 A pneerem a ccuôafa
 A Nnbi lmuşîafa
 Selk-agh di leâbd amenêus
 Dieu, devant toi nous raconterons

Dieu, devant toi nous raconterons
 Mon cœur, souviens-toi !
 Chacun son tour (son jour).
 Je suis face à quatre maux
 Mon poumon est rongé par la colère
 Aujourd'hui, je suis tel un prisonnier
 Ils m'ont donné un café léger
 Ma chance s'est éteinte
 Dans une tasse sans anse
 Oh saints vénérés, j'en appelle à vous
 Prophète, je désire ta compagnie
 Eloigne-nous de l'arrogant (l'être)

Llah Llah idaq iruh...
 Llah Llah idaq iruh...
 Aseggwas a d amerbuh
 Dacu n tmarr' i Yerran
 Neġġa sseh netbaa lekteb
 AmeYbun ur t nezr' ara
 Win yesEan as net qi zzeb
 Neggwad Rebb' ad aY iqas
 AY issehder di laaġeb
 LĒebd illan d ddaEif
 Yehseb iman d lYul
 Ixeddem d g-gir lxudma

Yehseb iman is mechur
 Atdewwer ddunit fell ak
 A nnegr ik ur tesEid ul

Seigneur, Seigneur, pressé il est parti...
 Seigneur, Seigneur, pressé il est parti
 Cette année sera heureuse
 Quelle contrainte nous oblige
 A délaisser le vrai pour le faux ?
 Nous ignorons les miséreux
 Mais au riche nous faisons la cour
 Nous craignons de subir le châtement divin
 Et de vivre les pires choses
 Tel qui est rachitique
 Se croit fort comme un monstre
 Il multiplie les actes vils

 Mais se croit un homme célèbre
 Mais la roue de la vie tourne sur toi
 Ô toi qui n'as pas de cœur.

La femme et le thème de l'exil

C'est au sein des premières chansons masculines que le thème de l'exil apparaîtra et que les chanteuses vont changer d'image. L'exil va donc prendre une place considérable dans la vie de ces femmes qui, jadis, étaient cloîtrées et étouffées par le poids des tabous et des traditions. Ces femmes chantent l'exil de l'homme, sa longue absence, non comme il était question dans les chants d'exil masculins, mais en se plaignant de leur infidélité. Cherifa résume fidèlement ceci dans les chansons suivantes :

Ay azerzur
 Ay azerzur,
 Tebe-it ar Ibabur
 In'as i wacu iy-iyur
 Ak yexdee Rabbi a rray-iw

Rniy zzehr-iw
 Rniy anadi t-mura
 Win hubbay am laâmer-iw
 Mmliy-as ul-iw
 Yennak lxir ar zdat
 Étourneau voyageur
 Suis-le en bateau
 Dis-lui pourquoi m'a-t-il trahi
 Contre toi ma raison j'implore Dieu
 Contre ma chance aussi
 Errant de pays en pays
 Celui que j'ai aimé (chéri)
 Lui ouvrant mon coeur
 Sollicite ma patience
 Ay ayrib
 Ay ayrib seu laeqel
 Nesla I jah rray-ik
 Lywerba ur tedttum
 Asm'a-hudden wuglan-ik

Yenya-yi yides l-lyajur
 Temzi-w truh d leyrur
 Ma d netta iruh yer Lpari
 Ma d nekki hettbey lechur
 D lywerba yaâreq yismi-s
 Ur nezri d acu I t-ifnan
 Yettu tamurt l-lejdud
 D lwaldin I t-irebban

Yenya-yi yides wanmar

Am y-id m ass ahebber
 Ma d netta iruh yer Lpari
 Temzi-w truh d xxeşsar
 Teyyara d yusan deg-git
 Awi-yi yer wusbiy n tit
 Ma d keç a xxuya truhed
 I nek yer menhu iyi-d ğğitt

Ô émigré
 Émigré sois raisonnable
 Nous savons ta raison égarée
 L'exil arrivera à sa fin
 Le jour où tes dents tomberont

Moi, je souffre, par terre je m'endors
 Me couvrant de pleine lune
 Lui est parti à Paris
 Moi, suis endolorie par les peines

Moi, je souffre, sur des briques je m'endors
 Suis leurrée par ma jeunesse
 Lui est parti à Paris
 Et moi, je compte les mois

En exil, son nom s'égare
 Nous ignorons ce qui lui arrive
 Il a oublié le pays des aïeux et des parents qui l'ont élevé

Moi, je souffre, sur le seuil je m'endors
 Pensant jour et nuit

Lui est parti à Paris
 Ma jeunesse à moi est dans le pétrin
 Ô avion arrivant la nuit
 Emporte-moi auprès de l'amant aux yeux teints
 Toi, mon frère, tu es parti
 Et moi, chez qui tu m'as laissée.

Djamila

De son vrai nom Djohar Bachane, née le 2 mai 1930 à Ait Bouhuni (Azazga), wilaya de Tizi-Ouzou. Mariée à l'âge de 12 ans, elle vivait entre Ben Aknoun, Bouzaréah et Alger-Centre où elle a eu la chance d'avoir à ses côtés la grande chanteuse kabyle Lalla Chabha. Cette dernière était la première à avoir découvert le talent, le don et la voix cristalline de Djohar (Djamila). Pour mettre en lumière son talent, Lalla Chabha l'a intégrée dans la Radio algérienne pour lui faire des essais dans une émission de radio, diffusée dans les deux langues, en arabe et en amazigh, avec les deux maîtres de l'époque Boudali Safir et Saïd Rezagui. Le chef d'orchestre était Cheikh Nourredine Meziane, qui était, à l'époque, le chef d'orchestre, l'a beaucoup encouragée, conseillée et aidée. C'est en 1951 qu'une nouvelle étoile de la chanson kabyle vient de naître. Djamila marque, alors son nom en lettres d'or sur la scène musicale et commence sa carrière par l'animation radiophonique dans une émission qui s'intitule « les femmes au foyer ».

En 1953, Djamila a acquis une expérience dans la radio et s'est mise à écrire et à chanter des chansons qui ont eu un grand succès populaire tel que Abahri (Le vent), Sioutass Sllam (Passe lui le bonjour), qui étaient des messages pour émigrés. Plus tard, elle rejoindra la chorale féminine Urar n xalat à la radio « Chaîne II », sous la houlette de Lalla Yamina, Chabha, Ourida et bien d'autres qui étaient les leaders de la chanson amazigh.

Le domaine artistique n'a pas empêché Djamila de militer pour la cause de son pays, chose qui était bien exprimée dans sa chanson Tamourth ladzayer (Algérie), Aya Assas El Djamaâ (Le Saint de El Djamaâ. Après l'Indépendance, Djamila a connu une grande notoriété en compagnie d'une pléiade d'artistes comme Nouara, Cherifa.

Djamila marquera également le chant patriotique en kabyle, notamment par Tamourth ladzayer (L'Algérie), Aya Assas El Djamaâ (Aujourd'hui, vendredi), ainsi que l'émigration avec Abahri siwed as slam (Le vent, passe-lui le bonjour), des titres qui lui ont valu le succès. À l'indépendance, elle gagnera encore plus de notoriété aux côtés d'artistes de renom (Nouara, Cherifa, Youcef Abdjaoui

Elle a fait beaucoup de tournées en Algérie et en Occident avec Akli Yahiatene Youssef Abjaoui. Elle était sollicitée pour jouer dans des rôles cinématographiques dans des courts métrages comme Le colonel Si Belaid, Le bus des rêves en 1962, réalisé par Mustapha Tizraoui, Le vent des Aurès de Lakhdar Hamina et Les hors la loi de Toufik Farès, Leila et les autres de Sid Ali Mazif... et bien d'autres. Elle a aussi un répertoire musical bien riche qui comporte plusieurs titres qui ont fait des succès dans cette période des années 60 et 70 comme Arnouyess Amen a khali (Ajoute-lui de l'eau, mon oncle), Awid afus ih (Donne-moi ta main), a zzehr-iw (Ma chance).

Djamila fait partie de ces femmes qui se sont révoltées contre leur époque, contre un joug imposé par une société masculine, où la liberté de la femme constituerait le plus grand des sacrilèges. C'est une femme qui a préféré l'errance et toutes les misères dues à la soumission et au fatalisme. Une femme pleine d'espoir et d'émotion. Elle se fraye un passage, une place pour coller le verbe libre à toutes les bouches. Durant toute sa carrière, elle a su nous restituer à travers ses chants, la beauté du verbe et l'harmonie d'une ligne mélodique.

Ekkas aḍar-ik af uḍar-iw
 Ekkas aḍar-ik af uḍar-iw,
 Tæfsed-iyi,
 Aqcic uyeḡ d azzayri.
 D zzin arqaq,
 Udem-is iccæl am usafu.
 Eddi d webrid-ik yaḥ ruh,
 Dayen ifut-ik lḥal.

Aqcic uyey d aqbayli
D zzin ur nesei lmital.

D zzin arqaq,
Udem-is iccel am usafu.

Eddi sers iwallen-ik,
Aqcic uyey d amaœur
Zzin lhiba yekmel

D mmi-s n wedrar aħrur.

D zzin arqaq,
Udem-is iccel am usafu.

Şşifa yecba g agur,
Nay itij mi i d-yeflali.

Lhiba iyleb izem
Nnur-is mara yeeddi.

D zzin arqaq
Udem-is iccel am agur
Ekkas ađar-ik af uđar-iw...

Enlève ton pied du mien
Tu me fais mal
Mon époux est algérien
Beauté fine
Ton visage est resplendissant
Passe ton chemin
Il est trop tard pour toi
Mon mari est kabyle
Beauté rare
Beauté fine
Son visage est resplendissant
Passe et baisse ton regard

Mon mari est un dur
 Beauté digne et parfaite
 Fier enfant des montagnes
 Beauté fine
 Son visage est resplendissant
 Sa beauté est exceptionnelle
 Elle est comme un rayon de soleil qui apparaît
 Très autoritaire autorité
 Son aura est sublime
 Beauté fine
 Il illumine comme un clair de lune

Noura

C'est à Cherchell, l'antique Césarée de Maurétanie (qui fut une des plus importantes cités du littoral occidental de l'Afrique du Nord particulièrement à l'époque romaine) en 1942 que voit le jour Fatima au sein d'une famille nombreuse. Elle a été confrontée très jeune à la séparation de ses parents et abandonner sa scolarité qu'elle suivait en Français et en Arabe pour se lancer dans la vie active pour aider sa mère. Dans les années 1950, Fatima est engagée à Radio Alger qui cherchait de nouveaux talents pour animer une émission destinée aux enfants et se fait repérer en interprétant des pièces de théâtre et des opérettes (Amari Maâmar lui offre à cette époque la chanson El ouarda souda écrite par Saïd Hayef) : elle chantera notamment sous la direction de cheikh Mustapha Skandrani dont on retient également de lui sa virtuosité au piano oriental. Grâce à Mohamed Jamoussi et à Mahboub Bati, elle deviendra très vite une vedette de la chanson algérienne.

Elle tient un rôle dans une opérette intitulée ana el warqa el meskina (je suis une pauvre feuille) écrite par Mustapha Kechkoul (1913-1991), disothécaire de Radio Alger bien introduits dans le cercle musical algérois et composée par Mustapha Skandrani. Cette chanson éponyme sera reprise, plus tard, par Lili Boniche en France et plus tard par Hamidou.

Encadrée par Mohamed Jamoussi qui occupait la fonction de directeur artistique de l'Opéra d'Alger et le grand parolier-musicien Mahboub Bati, Nora s'imposera très vite comme l'une des plus grandes chanteuses algériennes de l'époque, surtout après le succès obtenu par « Ya youmi Goulili » (1959). Elle se mit à apprendre tous les airs anciens des répertoires kabyles, oranais, auressiens, andalous et sahariens pour « élargir sa palette ». Elle s'adonna durant des années à ce travail de recherche et de découverte, aidée par Kamal Hamadi, auteur dramatique (qu'elle épouse en 1958) très en vogue dans les émissions kabyles. Mieux que par les liens du mariage, ils étaient unis par leur passion commune pour la musique traditionnelle.

Cette rencontre est effectivement un nouveau tournant pour la carrière de Nora qui commence sa collaboration également avec El Habib Hachelaf qui adaptera pour elle la chanson traditionnelle, Ya rabi Sidi (Ô Mon dieu). Kamel Hamadi compose la musique de cette œuvre qui devient célèbre. Cette dernière comme d'autres de son répertoire, répercute les préoccupations des femmes algériennes. Nora s'intéresse aux thèmes traditionnels du mariage avec Mebrouk el aêrs (félicitations à l'occasion du mariage) et Ya Bnet el Houa (les filles du quartier), ou encore l'amour filial d'une mère pour son fils avec Ya bni (Mon fils).

Cheikh Ahmed Wahby lui composera du Asri (style moderne oranais) et son époux Kamel Hamadi, des chansons Kabyles comme Rebbi ad isahel (Dieu nous aidera), qu'ils chanteront ensemble. Elle incarnera avec son mari, à la ville comme à la scène, le duo de la chanson algérienne des années 1960.

En 1965, elle fera également un album tout en français où elle interprète Une vie, écrite par Michel Berger (à l'époque de Salut les copains, où il commence à se faire connaître, et Paris dans mon sac de Kamel Hamadi. Après 1962, elle retourne vivre et travailler en Algérie, mais continue de faire la navette entre son appartement d'Alger et celui de Saint-Michel où elle fréquente de nombreux artistes français de l'époque comme Juliette Greco.

Elle obtiendra chez Pathé Marconi, en 1970, un des premiers disques d'or consacrant la qualité des chanteurs algériens. Grâce à la variété infinie de son répertoire, elle plaisait à des publics très divers et dans toutes les régions d'Algérie où elle se

produisait. Sa voix légère et romantique interprète avec sensibilité et émotion une gamme de sentiments qui va de l'émerveillement de la jeunesse, de la liberté, de l'amour, à l'exil et l'incompréhension familiale.

La brillante de Ya rabi sidi (Dieu, mon maître) se retire définitivement de la scène artistique dès 1980. Au mois de mars 2012, le ministère de la Culture, au cours d'une belle soirée organisée à la salle Ibn Zeydoun à Riadh el Feth (Alger) lui a rendu un hommage mérité en projetant un documentaire retraçant son parcours artistique. Des artistes telles que Ouarine Aissaoui, Lamia Batouche, Nada Rayhane et Chaba Yamina ont fait renaître, deux heures durant, une œuvre riche et singulière en interprétant des titres phares. Emue, la star populaire, malgré son état de santé, monte sur scène et entame des extraits de « Twahechnak » (Tu nous manques).

Anissa

Née à Alger, Anissa Mezaguer, de son vrai nom Ourida, est originaire d'Ait Saâda¹, un village de La commune de Tadmaït (wilaya de Tizi-ouzou) en Kabylie. Nationaliste, la famille Mezaguer a failli être exterminée par l'armée coloniale. C'est vers l'âge de 12 ans que Anissa rejoint une troupe théâtrale de la chaîne 2, où elle participe aussi à des chorales de jeunes filles, avant de composer elle-même ses propres chansons et de se lancer dans une carrière artistique, dans le monde de la chanson, du théâtre et du cinéma aux côtés de grands noms scéniques de l'époque. Depuis, son parcours a été jalonné de succès.

Devenue dès la fin des années 1960 une grande figure de la chanson algérienne, elle est l'une des artistes les plus sollicitées pour animer des réceptions traditionnelles. Par ailleurs, elle participe à de nombreux galas télévisés.

Accompagnée par son éminent orchestre (m'samâ), Anissa a été l'une des chanteuses les plus sollicitées pour animer les réceptions traditionnelles. Maîtrisant parfaitement un vaste répertoire, elle se surpassait afin de satisfaire tous les goûts, créant ainsi une ambiance exceptionnelle. Vers le milieu des années 1990, elle se retire de la scène musicale mais poursuit sa carrière cinématographique. En avril 2010 un vibrant hommage public, hautement médiatisé, initié par l'association culturelle et artistique Troisième

Millénaire, lui est rendu à Alger, et en 2014, un coffret de cinq CD réunissant l'ensemble de son œuvre, édité par Imsdhourar Music, est mis en vente.

Discographie

- Mmektay-d ayen iceddan (Je me souviens des malheurs du passé)
- Taqcict ar ttaq (la fille à la fenêtre)
- In'as efiy-as (Dis-lui que je lui pardonne)
- Yemxell şşber-iw (ma patience perd la raison)
- A leyzal (O gazelle)
- Taftilt (La bougie)
- Lfal (L'augure)
- A yemma (Ma mère)
- Wissen wissen (Pas sûr, pas sûr)
- Ay aqlaqal (Oh galop)
- Ussan i yi-d-yegran (Les jours qui me restent)
- Lferh (La joie)
- Allah Allah (Dieu Dieu)
- Ucbih u sdsu (Oh beau dentier)
- Yelli (Ma fille)
- Err-as awal (Réponds-lui)
- Adu n temzi (Le brouillard de l'enfance)
- Ad k-hkuy (Je te raconterai)
- Nek d aksum (Je suis la chaire)

Taqcict ibedden ar ttaq.

Taqcict ibedden ar ttaq,

Ddwa-s d lefraq,

Xas ma teğğa-d aleqqaq.

Taqcict ibedden ar ttaq,

D lxiq ay txaq,

D ađu leħbab ay tectaq.

Tebæey itij mi yuza,

Tæerq-i lxezra,

Tili tezber-d iyallen.

Grey-d tiyri s leħraṛa,

Şşut-iw yulwa,

I wegris ddiy hefyan.

Di lxiq tdub şşura,

Mi euhdey taḍša,

d heṛtadem

Sebrey waræad nestaæfa,

Anebdu ccetwa,

Izad leyben-iw ayen.

Tuy-d fell-i-sya usya

Řeud d usigna,

Fell-i hemlen-d isafen.

Aw'i k-izṛan di tnafa,

Ad k-yini lhedra,

Γliṽ ur yehdir yiwen

Une fille à la fenêtre

Une fille à la fenêtre

Doit être répudiée

Même si elle doit abandonner son nourrisson
 Une fille à la fenêtre
 Doit se languir
 Des amis qui tardent à venir
 Je suis le soleil qui se couche
 Mon regard se perd
 L'ombre fait de moi une prisonnière
 Mon appel se fait pressant
 Ma voix s'éteint
 Je vais, pieds nus, en hiver
 La lassitude s'abreuve de mon corps
 Je suis fâchée avec le rire
 Mon attente est vaine
 J'ai supporté sans relâche
 Été et hiver
 Et pourquoi mes soucis ne cessent d'augmenter ?
 Ces soucis m'entourent (m'encerclent) de partout
 Tonnerre et brouillard
 Sont tombés comme un déluge sur moi
 Mon souhait est de te voir dans un rêve
 Je te dirais quelques mots
 Je suis tombée, personne ne s'en est aperçu.

Nouara

Originnaire de Kabylie où elle est née le 15 Août 1945 (Azazga), Nouara, de son vrai nom Zahia Hamizi, et sa famille se sont installées à la Casbah à Alger. Enfant, Nouara voulait d'abord devenir infirmière mais le destin en a décidé autrement. C'est en 1963 que l'histoire de Nouara avait commencé avec le monde artistique : d'abord dans l'émission enfantine de Abdelmadjid Bali où elle chantait des chansonnettes comme Afus a Lënber (Applaudis, beauté de l'ambre); ensuite dans une autre émission Music Hall de Radio de

Taleb Rabah où elle fredonnait les chants de Bali en plus du courrier des lecteurs qu'elle lisait à l'antenne. Arriva enfin la consécration artistique grâce à sa voix. Pour des raisons matérielles, elle a suivi ses différents époux en France.

El Verba tuɛar
 Ula ttaxelwit akken
 Yir amdakwel d lxiq id irennu
 L'exil est un fardeau
 Ma solitude aussi
 La mauvaise compagnie dont je suis affublée me dégoûte

C'est en France que Nouara apprend l'existence de modes d'expression différents de ceux de la société traditionnelle et qu'elle opte pour les modes de transcription modernes. Car elle découvre l'école à l'âge adulte et fait d'elle-même l'approche pour acquérir le dispositif nécessaire à sa survie : l'écriture qui lui permettra d'enregistrer ses poèmes. Mais elle ne s'arrête pas là ; elle réalisera un projet important en s'adressant à une femme anthropologue, proche d'elle par la culture, pour lui transmettre son savoir. Comme pour de nombreuses femmes, ce sont les moments concepteurs de sa vie qui vont ressurgir dans ses vers. En premier lieu l'injustice première qui la prive de l'amour de ses parents, en particulier de l'affection de sa mère disparue très tôt :

Sɛiɣ âkra iseggasen
 Imi temmut yemma
 Teğğayi d wehdi akw d gma

 J'avais dix ans
 Lorsque mère disparut
 Me laissant seule avec mon frère (Ma mère m'a laissée)

Dans son village natal, les hiérarchies sont clairement définies : une fille abandonnée d'abord par son père puis par sa mère alors qu'elle était encore enfant n'a pas

la même position sociale (c'est le cas de l'auteur) qu'une fille qui a un père. Ce sujet se manifeste comme un leitmotiv dans ses vers :

A baba tnekerd-iyi
 Amzun mačči d yelli-k
 Kemmi iyi-ğğan
 ur d-teğğid later-im
 Ddunit urɛad tt-siney
 Asmi iyi-teğğam
 griy-d deg yimetți
 Anay lliy di tilemri
 Leemer yergagi wul-nwen
 Ur tugadem axellaq
 Zriy asuyu-ynu s tidet
 Lliy deg yidamen-nwen
 Teğğam-iyi d tagujilt

Père, tu m'as reniée
 Comme si je n'étais pas ta fille
 Mère, de moi tu t'es déchargée
 Tu n'as laissé aucune trace
 Je ne connaissais pas encore la vie
 Lorsque vous m'avez abandonnée
 Vous m'avez laissée dans les larmes
 Alors que j'étais dans l'innocence
 Votre cœur n'a pas tressailli
 Vous n'aviez pas craint le Seigneur
 Je sais que ma plainte est juste
 Puisque je suis de votre sang

Vous m'avez laissé orpheline

À cette mutilation d'inexistence de parents s'en ajoute une autre : elle n'a pas d'enfant. Nouara le vit comme une cruauté, une sujétion aux aléas du destin. Elle fait parler les autres femmes qui, directement ou indirectement, la qualifiaient d'«arbre desséché" ttejra yeqquren, de "bouc solitaire" Aḥuli iḥizi, lorsqu'elle se rendait à la fontaine (tala) ou aux champs (lexla). Même si Nouara vit en France, sa sensation est restée celle d'une femme kabyle n'aspirant qu'à répondre à son devoir de femme et d'épouse accomplie. Plus d'une dizaine de poèmes sont consacrés à ce thème. En voici un extrait :

Amer seiḡ aqcic
 Ad yili d tibḥirt n sseed
 Ad as-bnuḡ axxam
 Iyeblan ad faken fell-i
 Ad inewwer wul-iw
 Zher-iw yeğğā-yi
 Truḥ tennejla
 Tefsed ula d adriz n yidaren
 Amer ur lliḡ d tieeqqert
 Ur cuktey ad d-nnebruḡ
 Ur ferqeḡ d win ḥemley
 Tili bniḡ læc n tayri
 Lamaena ur d-yekki s ḡur-i
 Iḡd a eddar axabit lmektub-iw

Si j'avais un enfant
 Ce serait un jardin de bonheur
 Je lui ferais une maison
 Et je n'aurais point de souci
 Il égaierait mon cœur
 Mais la chance m'a vouée à l'abandon.

Elle s'en est allée
 Et a effacé la trace de ses pas
 Si je n'étais pas stérile
 Je ne divorcerais point
 Et ne me séparerais pas de l'aimé
 J'aurais fondé un nid d'amour
 Mais ce n'est point de ma faute
 Car traître est mon destin
 Si j'avais un enfant

L'autre point vital de sa vie concerne sa relation avec les hommes qui ne peuvent être ici
 que des maris le plus souvent imposés :

Zewğey zwağ n tmara
 D wagi i d lmektub-iw
 Sebea iseggasen eeddan
 Dounit negh di ssin ass-a d tamerzagt,
 d wa i d lmektub

J'eus un mariage de contrainte
 Tel est mon destin
 Sept ans après
 La vie est pour nous deux amère
 Tel est mon destin

Dans l'émigration, où le groupe se transforme tout en gardant les mêmes moyens
 de contrôle que dans la société traditionnelle, Nouara aura à se situer par rapport aux
 différents maris (elle s'est mariée cinq fois) :

Bɣiy ad d-mliley
 D rruḥ yecban ayla-w

Ad t-ħemmley
 D yid-s ad ħedrey
 Lamaena xesrey.
 Ayen i llan yerdem
 Yeqḍee layas d usirem.
 Ddunit turar yes-i.
 J'ai voulu rencontrer
 L'âme sœur
 L'aimer
 Et vivre avec elle
 Mais j'ai échoué
 Et tout s'est écroulé
 Emportant mes espoirs, mes chimères
 La vie m'a joué un mauvais tour

Nouara chante aussi l'amour déçu, accepte son sort et la force des choses.
 Autrement dit, elle chante sa résignation d'être dans l'absence de l'absent.

Tiṭ i k yeḗran
 Tiṭ i k yeḗran
 Fellak i tetṭru
 Ul i k iccedhan
 Yepwi d asefru

 I eawzey ṭruy
 Am tin yebbehban
 I wum'ara hħkuy
 yef tin yidi yeḍran
 Ṭ-ṭuhḥzint ṭraḡuy
 Tippura igenwen (102)

Lexyal-ik yuggw'a yekkes
 Yettbeddad zdat lecfar
 Iherrem felli ides
 Ishelk-iyi swiy lemraf
 Amal-ik zid deg-giles
 Lemhibba nney ulaqraf (103
 Aqli am tin yeppwi uhemmal
 Zegrey asif di ccetwa
 Nek d win nemyehmal
 Nemefaraq mebla ssebba
 Ndeggr i sin raselmal
 D ayen nettu lmaecra
 L'oeil qui t'a vu
 L'oeil qui t'a vu
 Pleure
 À qui tu manques
 Compose des vers (chante)

Combien ai-je veillé, ai-je pleuré
 Comme une folle
 Nul je ne lui raconterai
 Mon histoire
 Mais triste, j'attends
 La compassion de Dieu.

Ton ombre, je la porte en moi
 Elle passe devant mes yeux
 Me prive du sommeil
 Me fait goûter toutes sortes d'amertumes
 Ta parole douce a finalement

Trahi (lésé) notre amour
 En hiver, je suis emportée
 Par la rivière en crue
 Moi et mon bien-aimé, nous nous séparâmes sans raison
 Tous deux, nous jetâmes le capital
 À jamais nous nous faussâmes compagnie

Nemfaraq
 Nemfaraq ur nxemmem
 Temzi nney i d ay- yeywen
 Xa nendem uli nexdem
 Anef ad eeddin wussan

Am-min m truḥ lḥaḡa
 Aṭas fellak d anadi
 Nuḡal nennum yir ḥala
 Mi keč weḥdek nek weḥdi
 Mi nwiḡ lḡerh-iw yeḥla
 Ayḡer i d bedded zdat-i

Zzeḥr i mlaley yibbwas
 Iruḥ ibeddel tikli
 Ṭṭuy anadi fellas
 Iedda useggwas felli
 Muqqel s udem anda ṭ temzi
 Zzman i-gxdem fellak
 Tasusmi yekkaw yezri

Seqsi ul-ik ma d-yerr kra
 Ur di uḡal leḥmala nni
 Leḥmala nney ya ḥeṣra

Uyal-ed an-nemħu i-gyaddan
 Kul w'ad ifhem iman-is
 yef ddunit a nemaâwan
 Akenni as-naf ixef-is
 I wexxam a-s-nebnu lsas
 An nili am medden merṛa
 Fellas ilaq ay a-neas
 Aken ad uyal lehna
 Lehlak yah yella ddwa-s
 Ala ayen i eeddan yekfa

Nous nous séparâmes
 Nous nous séparâmes pour réfléchir
 C'est notre jeunesse qui nous a trompés
 À quoi sert de regretter
 Laissons le temps passer

Comme si j'ai perdu une chose
 Longtemps j'étais à ta recherche
 Habitué par la suite à notre état
 Puisque chacun de nous se retrouve seul
 Croyant ma plaie cicatrisée
 Pourquoi viens-tu la remuer (raviver)

La chance que j'ai rencontrée un jour
 N'est pas ménagée
 Oubliant sa recherche
 Mes beaux jours sont passés
 Ma jeunesse m'a négligée

Et ainsi m'a fait le temps à cause de toi
 Et je demeure silencieuse car mes paupières dessèchent
 Toi, interpelle ton cœur s'il a une réponse car notre amour n'y est plus
 Hélas, il s'abat

Reviens, nous effacerons le passé
 Chacun s'assumera
 Pour la vie nous nous entraiderons
 Ainsi nous lui attribuerons un sens
 Au foyer nous assoirons des fondations
 Nous vivrons comme tout le monde
 Nous veillerons sur elle (la maison)
 Pour que revienne et règne la paix
 N'est-ce pas qu'à la maladie remède et délivrance
 Et que le passé s'est écoulé.

Sa voix enchantée, qui la distingue des autres, n'a pas tardé à susciter l'intérêt chez les experts tels que Chérif Kheddami qui sollicita alors ses talents. Sans spéculations ni stratégie, Nouara se retrouve enfin au sein de l'univers artistique. Sa voix, les musiques et les textes de Chérif Kheddami ont fait d'elle l'ambassadrice de la chanson kabyle. Sa voix mélodieuse a su accrocher l'auditoire kabyle et par la même occasion séduire le monde artistique. En effet, vers la fin des années soixante, Nouara a été convoitée par des artistes de renom, en l'occurrence Medjahed Hamid, Ben Mohammed, Hacène Abassi, Lhacène Ziani, Idir, Matoub Lounès.

Parallèlement à ses talents de chanteuse, Nouara a le don de comédienne. Recrutée en 1969 à la radio algérienne d'expression amazighe, elle a interprété plusieurs rôles dans les pièces de théâtre radiophonique de la Chaîne II. Et c'est dans cette même radio qu'elle animait, durant les années 70, l'émission féminine : *Urar n Lxalat* (Le spectacle des femmes). De tout ce travail et de tous ces sacrifices est née une relation très forte entre

Nouara et son public. C'est depuis 1967 qu'elle animait des galas à Alger, en Kabylie, à Oran et un peu partout en Algérie avec Chérif Kheddam.

Il serait cependant faux de croire Nouara enfermée dans ses problèmes. Elle s'intéresse à tout ce qui touche son monde : la revendication culturelle et identitaire, l'immigration, les événements politiques qui concernent son pays : Octobre 88 et les événements noirs des années 90. La trajectoire de cette femme est très significative : elle permet de saisir sur le vif la création par les agents de modes de production modernes lorsqu'ils se trouvent hors de leur espace « naturel » d'activité.

L'assassinat de Lounès Matoub l'a ébranlée. Depuis sa collaboration pour l'album Hymne à Boudiaf, une amitié s'est développée entre les deux chanteuses. Matoub a laissé une plaie dans l'âme de Nouara, une plaie qu'aucune compensation ne pourrait combler. Il faut dire qu'elle a vécu des moments professionnels mémorables au studio de Saad Kezim à Ouled Fayet. Un album teinté de douleur et de cri d'une terre natale malmenée et inondée injustement par le sang de ses enfants. La voix de Nouara valsait avec celle de Lounès pour rendre une amertume, un cri, des larmes de l'âme rongée par des trahisons multiples qui ont confisqué la révolution, les richesses et les espoirs d'un peuple.

Nouara s'est retirée pendant quelques années de la scène artistique. La situation qui sévissait dans le pays, la perte de sa mère, la pression de l'entourage et l'âge l'ont contrainte à prendre du recul vis-à-vis de la chanson. Cependant, la passion qui l'habite et le vide qui la ronge depuis le début de sa retraite en 2005, l'ont poussée à revenir sur scène. Son retour en 2009 a non seulement émerveillé ses admirateurs, mais lui a également donné une motivation solide pour qu'elle continue. Ses publics (toutes les générations) d'hier et d'aujourd'hui l'ont tout simplement impressionnée. Pour elle, il y a une sorte de pont de transmission entre le public des années 70 et celui des décennies 80, 90 et 2000. : "On dirait qu'il y a une sorte de relève acquis", dira-t-elle avec beaucoup de tendresse.

Déchirer le voile du silence, apparition de nouvelles chanteuses

Dans la société kabyle à culture orale, c'est la chanson qui a déchiré le voile du silence. La femme n'avait que ses cordes vocales pour psalmodier les inénarrables douleurs de l'oppression, et dire avec de simples mots, les maux qui lui rongent l'âme et le corps.

Les chanteuses ont porté, dans la rue et diffusé sur les ondes, ce cri solitaire murmuré en sourdine, ce "chant de la meule et du berceau" comme le désignait la diva Marguerite Taos Amrouche.

Depuis le fameux Bqa âla khir a y Akbou de Chérifa, cri de rupture symbolique avec le monde médiéval où la femme valait souvent moins cher qu'une vache jusqu'au Voile du silence le brûlot de la chanteuse Djura, travail pour lequel entre autres, elle reçut l'insigne de Chevalier de l'Ordre du mérite de l'État français, la chanson kabyle a constitué le principal aliment de la mémoire culturelle locale. Par son interprétation, sa voix, son engagement, la chanteuse kabyle a été le témoin privilégié et souvent l'acteur de cette évolution.

Hnifa et Cherifa, sont choisies parmi les nombreuses pionnières de la chanson féminine qui ont réussi le tour de force de se faire une place en tant qu'artistes à la radio parmi les hommes dans les années 50. Nouara, la chanteuse des années 60, a prêté sa voix au message féministe de l'après-guerre, au moment où les esprits obscurantistes voulaient enfermer et étouffer la femme qui venait, aux côtés de l'homme, de libérer la nation de 130 années de colonisation.

Malika Domrane, la femme révoltée contre un ordre familial rigoriste, bravant la mise en quarantaine de son père, incarne le "Je" féminin, la femme qui a désacralisé l'espace masculin en osant s'asseoir dans Tajmaât, l'agora des hommes, et prendre place à la table d'un café avec les jeunes du village kabyle. Dans les années 90 Massa Bouchafa, avec sa chanson engagée, s'inscrit dans la lignée des pionnières qui ont arraché le droit d'exister en tant qu'artiste et femme libre.

En effet, avec les exemples de Malika DOMRANE, de djura et de Massa BOUCHAFA, on peut dire qu'il y a une continuité. Le "je" de ces chanteuses est aussi un "je" d'autodétermination, que ce soit sur le plan féministe ou culturel et identitaire. Elles abordent également le thème de la relation de la femme à la terre, à la montagne, à la conjecture et aux valeurs humaines. Avec elles, le problème de la femme ressurgit, ayant peut-être d'autres sens, d'autres aspects surtout, se situe dans d'autres contextes : social, politique, économique. Ceux-là lui confèrent sa valeur, sa signification. Il y a donc là un nouveau visage de la chanson féminine, où le "je" ne témoigne pas seulement de la vie

personnelle de la femme mais aussi la redessine et puise dans le cadre du futur désiré, dit dans le détail et la complexité quelquefois polyvalente du réel. Chez la jeune chanteuse, le "je" chanté marque à la fois la sensibilité féminine mais aussi et dans bien des cas la rébellion. Ceci est bien représenté par le groupe DJURDJRA qui dit :

Netta d ssut nek t-tighwist
 Deg-i d-lul tlelli
 Keç t-tagrawla nek d ttrad
 Maççi p-paghawsa i tmughli
 Lui c'est le bruit, je suis le cri
 En moi est née la liberté
 Tu es la révolution, je suis la guerre
 Je ne suis pas une chose qu'on regarde (admire)

Adderya U-maziṽ
 A baba urgay targit
 A yemma sufiṽ-iṽ ṽer lxir
 Lehefla yedran g-tmurt-iw
 Tamettut argaz yetṽid
 Ma nenna awal ad ṽedru
 I leṽmer yeqqewel ṽer deffir
 Adderya U-maziṽ
 Itij nney yuli
 Aṽas aya wer namṽer
 A gma nnuba nney tezzi-d
 T-tafsut ḡḡuḡḡen lenwar
 Taqcist aqcic yetṽafar
 Lhud a dderya u-maziṽ
 Leṽmer neqqwel ṽer deffir

Ġerġer ɣlay wakal-is
 yef tciṭa-as yekkat wegris
 Taqbaylit tehwaġ arraw-is
 Kahina sliɣ i ššut-is
 Beddeɣ di tizi sawlay
 Achal I d asefru l-lhuriyya
 Tṭawin-t warrac di llebsa

Fils d'amazigh (berbères)
 Père j'ai fait un rêve
 Mère fais qu'il soit bon
 Dans mon pays il y avait fête
 Malheureux sont la femme et l'homme
 Eloquent est toujours notre mot (parole)
 Ne recule jamais devant rien

Fils d'amazigh (berbères)
 Notre soleil s'est levé
 Il y a longtemps qu'on ne s'est pas vu
 Frère, notre tour est arrivé
 Le printemps arrive (fleuri)
 Fille, garçon se succèdent
 Avancez, mettez-vous en marche) fils d'amazigh
 Devant rien, nous n'avons jamais reculé

Chère est la terre de Djurdjura
 Sur elle tombe la grêle
 De ses enfants la Kabylie a besoin
 Kahina, j'ai entendu sa voix

Du haut de la colline (ou du col), j'ai crié
 Surprise beaucoup étaient là
 Nous avons chanté le poème de la liberté
 Celui que les enfants portaient sur leurs habits.

La relation de la femme-chanteuse à la langue

La Kabylie a toujours été pour toute sa population, voire pour l'écrivain Mouloud Mammeri « l'Adrar l-lâaz, la montagne de la dignité), adrar n- nnif (la montagne de l'honneur, un espace où l'on sait qu'en dernier recours, on pourrait se retirer pour être soi-même, loin de toute imposition d'un pouvoir toujours senti comme étranger contraignant. (104) » Cette terre des ancêtres et des leaders berbères, cette montagne de laquelle s'inspirant le poète kabyle d'antan demeure toujours une fierté, même chez les chanteurs actuels. Mais à l'honneur et la dignité, s'additionnent d'autres éléments, donc, d'autres représentations de tamurt (le pays) ou (adrar) la montagne : l'identité amazighe.

D'ailleurs comme nous le verrons dans la chanson suivante, Ay idurar n ġerġer, les chanteuses associent la montagne Djurdjura à toute l'Algérie. Cette montagne qui est notre terre-mère est le reflet de notre identité et notre dignité, voire la dignité de notre patrie. Ainsi, la montagne de Djurdjura et l'Algérie méritent d'être chantées :

Ay idurar n ġerġer
 Ay idurar n ġerġer
 A wid iy d yerran tilli
 Teffkam nnur i Lzɣayer
 Fellowen i neṭṭyenni

A win i yebdan yef sin
 Tesskawed-iy'ifadden-iw
 Tuyaled-iyi ṭ-ṭissegnit
 Tmaɛɛdart-i taywect tesred
 Tesguge-iy'iles-iw

Ameslay degs ur d iqim

I ssufey-iyi d deg- wmur-iw

Amzun urd xligeɣ ara

Ar tura uffiy lehna

Lzzayer byan a ɥ- yummen

Tissas i wid mehḥquren

A yemma tin aezizen

Ar melm ara nemesefham

Iyeblan ara tɛaddin

Terw'iten cedda d yinnan

Melm'ar'ad iban iḥaq

Mem'itij-iw a-d iban

Ô monts du Djurdjura

Ô Monts de Djurdjura

Vous qui nous protégez de votre ombre

Vous avez donné la lumière à l'Algérie

C'est vous qu'on chante

Toi qui nous as divisé en deux

Tu m'as affaiblie

Tu es comme une aiguille

Qui, atteignant ma voix,

M'a fait perdre ma langue (m'a rendue muette)

Parole n'y est plus

Il m'écarte de mes affaires

Comme si au monde, je ne suis pas venue

Aurais-je un jour la paix ?

L'Algérie, ils veulent la dissimuler

Courage aux malheureux

Ma chère mère

Quand arriverons-vous à nous comprendre ?

Les peines se multiplient

L'épreuve (qui a parlé) les trouble

Quand donc apparaîtra la vérité ?

Quand mon soleil se lèvera-t-il ?

D nek umi qqaren tameɛttut

D nek umi qqaren tameɛttut

Luley d ɛeznent tsariwin

Tin iyi d yurwen teabba

Rran-ɛ yer deffir n lluh

Ur terwa asigwer t-temzi

Tehɛma ziy di csetwa

Amzun ur tessei ɣruh

Baba yuyal d meskin

Di tejmeet ittef tasga

Yef tin t-iggunin di dduh

A yemma err-d ar tiyri-w

Tiywist tetbay nnehta

A yemma muql-d yer wallen-iw

Kehɛhely asent s isufa

A yemma i-gyaddan di tesga

Asmi nuday yef uzar-iw

Ufiy-t qelɛan-t f-lɛgedra

D nek i d rrebg u-meksa

D nek i d itij n csetwa

D nek i d zzerb l-lherma
 G AT Summer id-uyey azar
 D nek i d afurk n tussna
 D nek i d yelli-s n turrugza
 D nek i d abzim n lfeṭṭa

D nek i d chbaḥa n ḡerḡer
 D nek i ṭ-tasyart n zzher
 D nek i ṭ- taxsimt n reffu
 D nek i ṭ-ṭamectaqt n εaggu
 Yissi Şşehir tetzuxxu
 D nek i d sbaḥa U-Heggar

Ay amerkub n texmirt
 I-y iqqaren ṭ-ṭaberranit
 Hsu d nek i ṭ-ṭazayrit
 Dgi di texleq tlelli

C'est moi qu'on appelle femme
 C'est moi qu'on appelle femme
 À ma naissance, les poutres étaient tristes
 À celle qui m'a mise au monde, je fus un fardeau
 Elle est rejetée derrière la planche
 Négligée par sa jeunesse
 En hiver elle avait chaud
 Comme si elle n'avait point d'âme
 Mon père devient ce pauvre malheureux
 Muré et écarté dans la tajmaât
 À cause (de moi) de celle qui l'attendait dans le berceau

Mère, répond à mon appel
 Le rugissement se succède au soupir
 Mère, regarde mes yeux
 Je les ai maquillés à l'aide d'un flambeau
 Mère, ma jeunesse endolorie par les peines
 Mon savoir silencieux (n'y est plus)
 En allant à la recherche de mes racines
 Je les ai trouvées dépouillées.

Je suis la corde du berger
 Je suis le soleil en hiver
 Je suis le voile de la chasteté
 C'est à Aït n'Soumer que j'ai puisé mes racines
 Je suis le symbole du savoir
 Je suis la fille de la dignité
 Je suis le bijou (la broche) en argent

Je suis la beauté du Djurdjura
 Je suis l'objet (la mascotte) qui porte chance
 Je suis l'ennemi de l'irritation
 Jamais fatiguée
 De moi, le Sahara se vante
 Je suis la beauté du Hoggar

Ô ciment de l'édifice
 Qui me dit étrangère
 Sache que c'es moi l'algérienne
 C'est en moi qu'est née la liberté.

Dans ce texte (A Baba), Djura (du groupe de Djurdjura) chante et dénonce les actions barbares des mariages forcés, selon les coutumes et les conditions sociales qui pèsent sur la femme kabyle. La chanteuse exprime, dans sa chanson, des douleurs atroces en culpabilisant son père, en s'interdisant de lui pardonner ses actes moyenâgeuses (son père l'a vendu très jeune à un homme très âgé). Dans un "je" très contestataire, elle décrit sa situation déplorable et la cérémonie du mariage.

A Baba

La smaḥ i baba la smaḥ
 I-y ifken ur ppwidey
 Asmi qqaren lfatiḥa
 Deg-wezniq i smeḥsissey
 yef ayen ixdem euhedey Rebbi
 Taxxamt-is ur t-kcimey

Asmi ddiḡ s amuqar
 Nniḡ ad leebey leqmer
 yef teblaṭ a teḥdayin
 Tefy-ed teqcict s lbamaq
 Axelxal yujjaq
 Ay turwent a tulawin

Lukan d lḥaḡḡa l-leswaq
 A t-nemhedwag
 Ad ibin w'ar'a-t-yawin
 La smaḥ i baba la smaḥ
 I-yi-ččan d izellafen
 Ur-yi ḡḡa ad imyurey
 Ad fehmeḡ ad arguḡ j jeun (105)
 Imi d zzehṛ ay yulac
 Ala neṭṭay d imyaren

A yemma fudey a w'iswan
 Di tala yebna umazyan
 Ma swiy uggwaday imawlan
 Ma mmutey d fad ay inyren
 Qessam agi d amucar (106)
 Annay yeyleb kumisar (107)

S tjeɛalt ala yteddu
 Yekfa rrezma u xelxal
 I tid wer nuklal
 Ad keddment ddunit s zzhu
 Ma d nek itij-iw yemmal
 Yedda d lmal
 Ssefary-as yugw'ad yeddu

A yessetma a tiḥdayin
 Di ngger nekkini zewḡey
 I yuyen amyar aciban
 Zewḡey d sin iɛedman
 Ammer d lḥaḡa u-fexxar
 Ad ysemdey ad aṭ-rzey

Père
 Je ne pardonnerai pas à mon père
 Qui m'a mariée toute jeune
 La prière qu'il prononçait ce jour
 Là, dehors, je l'entendais
 Pour ce qu'il a fait, j'ai juré de
 Ne plus rentrer dans sa chambre

Lorsque j'ai épousé le vieillard
 Je croyais à la plaisanterie, au jeu du hasard
 Que je jouerai sur la pierre les filles
 En mules la belle fille sort
 Son bracelet mugit
 N'est-ce pas d'une beauté que vous avez accouchée ô femme

Si c'est une marchandise
 On la disputera
 Et que le gagnant l'emporte
 Je ne pardonnerai pas à mon père
 Qui m'a prise pour une grillade
 Qui m'a empêchée de grandir
 De comprendre et de rêver au jeune
 Puisqu'il n'y a guère de chance
 On nous marie aux vieux

Mère j'ai soif et voudrait boire
 À la fontaine du jeune
 Si je bois j'ai peur (des parents)
 Si je meurs, de ma mort la soif est responsable
 Ce bienfaiteur est injuste
 N'est-ce pas qu'il dépasse le commissaire

Aimant à être soudoyé (les récompenses)
 Il donne la charge du bracelet
 À celles qui ne méritent pas
 Heureuses elles seront dans la vie
 À moi, mon soleil décline
 Rejoins le bétail

L'interpellant, il ne revient pas, je perds à jamais l'espoir

Les filles ô mes sœurs
 Mon mariage, je l'ai raté
 Moi qui ai épousé un vieillard
 Suis mariée aux deux os.

Grâce à un classement des thèmes, on saura que la chanteuse kabyle n'essaie pas seulement de raconter sa vie, mais elle la juxtapose à bien d'autres conditions (en l'occurrence la condition culturelle) qu'elle vit et que vivent les autres. En Kabylie ou ailleurs dans l'émigration, la chanson a pu être une œuvre globalisante où des voix féminines ont su donner plus de constance et de consistance. À travers un texte plein, englobant divers thèmes : les plaintes, la misère "lhif", l'exil "lghwerba", l'amour "tayri", la frustration "aghurru", mais aussi la culture "idles", la femme a su faire de la chanson, un argument probant, une preuve décisive de son existence en tant que femme. Avec l'élaboration de ses textes, la femme n'était pas seulement une poétesse, une parolière interprétant des textes écrits et composés par l'élément masculin mais aussi une reproductrice d'une culture berbère multimillénaire. Elle a su briser des tabous, a su montrer des non-dits tels que l'amour frappé d'anathème et toucher une société qui ne répond pas d'elle-même.

L'originalité du texte féminin réside aussi dans le fait que la femme a essayé de décomplexer la société, d'interpeller l'homme, le groupe, donc de créer une harmonie entre eux. Bref, elle a été consciente du creux culturel de sa société. Elle a profité de la vague du berbérisme (des événements de l'histoire torride de l'Algérie de 1980), de la revendication identitaire pour ainsi dire représenter sa culture qu'elle intègre dans sa chanson, ceci en cultivant une poésie engagée, en entretenant soigneusement des relations, en la revendiquant et en la réactualisant à travers des mots et des sens. Elle parle par exemple de terre "tamurt", de la langue "tutlayt", de l'union ou de fraternité "tagmat" etc. Elle réclame le droit d'appartenance, la reconnaissance et l'amélioration et surtout exprime son orgueil par rapport à celle-ci et en tire fierté comme le dit Malika Domrane :

Azwaw

Ay azwaw aql-iyi ferhagh

Imi iyi-nnan wi kem-yilan

Nek laşl-iw imazighen

Widen u-mu mechuṛ yisem

Akka d lemtul wer n qetteṛ

Ma ṭ-ṭagmat tezwar-asen

Wi s-innan yeshel qeḍran

Ad-iruh ad-ississen

Win s-sinnan teshel teḍfaṛt

Iḍefts-I mebl'arkasen

Lehḥuy a medden sliṛ-as

Nek am uyezzug ur nesli

Zmey ula d afus-iw buddey tirzi

Rrniṛ nniṛ- as aneam

Xas d amarṣag' am lili

Ulamma ḡḡiṛ di ṭṭarṛ-iw

Ṭ-ṭagwnit werḍad i nwaḍi

Tedṛa yidi am tikkyuk

Uzlieḍ eedday fellas

Mi grey in'ad yerwel

Nekkini a medden cfiṛ-as

Ur nuddey ur tafey

A-t-kemsey deg-wmundil iryan

Ur gulley dgi ur ḥentey

Ad a t-yečč zznad-iw s rṛṣas

A nneqr-ik ay axssim-iw

Am-min tetbae tterryel
 Tarewla k- yer Sşehra
 Ad yaf taztayt a t-tewhel
 Adu ak-id-issevli
 Agris ak- id isseydel
 Aksum-ik ard a-t-ččey
 Iyes d ayrib a yemdel

Azouaou

Azouaou, joyeuse je le suis
 Lorsqu'on me demande qui suis-je
 Je suis la fille des Imazighen (des Berbères)
 Ceux-là dont le nom est célèbre

Beaucoup sont les proverbes
 Mais la fraternité les devance
 À qui dit que le goudron est facile
 Qu'il aille y goûter
 À qui dit que l'herbe sauvage est facile
 Qu'il marche dessus pieds nus

Ô gens en marchant, je l'entendis
 Je suis comme le sourd qui n'a pas entendu
 J'ai même dédaigné ma main
 À celui à qui j'ai souhaité une fracture
 Je l'ai approuvé
 Même s'il est amer comme le laurier rose
 Et si je me suis lésée (négligée)
 Il n'était pas encore temps

Je suis comme le coucou (un oiseau)

Partout où je le suis
 Il se sauve
 Ô gens, je m'en souviens
 Je le chercherai, je le trouverai
 Dans un foulard brûlant, je l'enfermerai
 Fidèle je serai à mon serment
 Par balle je le chasserai

Perdu, tu es toi mon ennemi
 Comme une proie de l'ogresse
 Tu te sauveras au Sahara
 Là-bas le palmier te bloquera
 Le vent te fera tomber
 La grêle te renversera
 Je te dévorerai
 Et tes os, en exil, seront enterrés

Cette chanson féminine est comme dirait Marcel MAUSS (108), un phénomène social total. Elle a une valeur singulière, un nom, une histoire, un destin. C'est dans la chanson même féminine que se joue le destin d'une culture et d'une langue berbère. Même pour ce qui est du problème du passage de l'oral à l'écrit, on peut avoir des réflexes très positifs. Un emprunt involontaire au fond littéraire oral notamment à la poésie et à la chanson féminine pourrait servir de base à l'écrit. On peut transposer grâce à la chanson même féminine, une réalité orale existentielle. Des notions, des structures sociales inspirées de l'enseignement oral que véhicule la chanteuse, pourraient être un atout fonctionnel du passage de l'oral à l'écrit. Là, il y'aurait une influence de la littérature populaire, dont la chanson est partie prenante, sur la littérature savante donc l'écrit. Ce dernier emprunte volontiers un lexique à l'oralité et c'est bien dans les récits et les poésies populaires que la littérature complexe puise son savoir.

Ses chansons sur la misère

Malika Domrane revient avec une autre chanson pour aborder le thème de lhif (la misère), où elle tisse un lien très étroit entre la misère et la stérilité ou la misère de la stérilité. La devise ou la mentalité des Kabyles, à travers les siècles, est d'enfanter (des mâles) pour accroître la famille, la tribu et la société. Or, ne pas avoir d'enfants, être stérile "tamengurt", en particulier dans certains villages, où les us et les coutumes sont de rigueur, est pour toute la famille une misère qui se métamorphose en un chagrin aigu. Et pour la femme, cela représente une menace de répudiation, d'écartement et de mépris de tout son entourage, bien que, dans certains cas, ce soit le mari qui est stérile.

Tamengurt

Qqim di lehna

Ay axxam deg i rebbay rric

Ur s ṭ̣samahey i Rebbi

Ur di -d nefk' aqcic

A yemma-inu a yemma-inu

Wi ṭ̣cavaren Rebbi

Taywrast yellan dIxali

A ṭ̣eḡḡuḡeg am tefsut

Ur yi ṇ̣yaḍ ur yi nerzi

Nek a medden ṭ̣-ṭ̣amegurt

Txilem a tazdayt ṭ̣ ṭ̣awhid?

D acu i ken iceyben wary-it

Ma ṭ̣ ṭ̣isirt ma day tsaq

D acu as d-yegg ulawi

Win itent yuyen di dderya

Rbeh izegl-it maḍi

Tị̣eqqert am nekki

Aṭruh a ṭ̣erḡḡu Rebbi

A yemma ggrey tisirt
 A-d ṭtawiy di teykay
 Ad bduy deg-giman-iw
 Ay ix̣f-ix̣ a bu-lmeḥnat
 Axam id rebbay s lmul
 Ad ruḥey a t-ḡḡey i ḷxalat

Qqim di lehna
 A lḥara inuda ẉdar-iw
 Ur s ṭtsamahey i Ṛebbi
 Ur di-d-nefka ṇṣib-iw
 A yemma-inu a yemma-inu

Ṭeḍra yidi am teḅselt
 Di teḅhirt
 Ur d-ḡḡa aḗar
 Wala ḍdar
 La stérile
 Adieu
 Ô maison où j'ai vieilli
 Mère, je ne pardonnerai pas à Dieu
 Qui ne m'a pas accordé un enfant (un garçon)
 Ô saints proches de Dieu
 Faites que ma ruche qui était vide,
 Soit habitée
 Rien ne me fait souffrir
 Que mon sort de stérile

Je t'en prie ô palmier suis seule
 Nul n'est maître de ses désirs (délivre-toi de ton mal)

Si ce n'est que le verbiage
Le remède ne lui servirait de rien

Tel qui n'a pas d'enfants
Dieu l'a complètement négligé
Telle qui est stérile comme moi
N'a qu'à attendre la compassion de Dieu

Mère je parle trop
Je raconte des histoires
En commençant par la mienne
O toi cherche l'épreuve (la peine)
Le foyer auquel je témoignais de la bienveillance
Je l'abandonnerai à d'autres femmes

Adieu
Ô foyer où j'activais
Mère je ne pardonnerai pas à Dieu
Qui ne m'a pas donné ma part
Je suis pareille à un oignon
Dans le jardin
Ne laissant ni racines
Ni traces.

Massa Bouchafa

Massa Bouchafa a vu le jour en 1964 à Aïn-El-Hammam, plus exactement au village d'Azrou Ililten niché aux pieds du Djurdjura. Massa Bouchafa effleure dès son jeune âge le milieu de la musique sans pour autant penser qu'elle deviendra un jour une chanteuse professionnelle.

À six ans, elle fait son entrée dans la chorale du village. Fasciné par ses performances, son entourage l'encourage à continuer sur cette voie. Elle intégra ensuite la chorale du lycée "EL Khensa" à Tizi-Ouzou où elle poursuivit ses études. Mais c'est en 1987 que sa carrière prend une autre tournure quand elle rencontre M'hend Bouchafa, un jeune auteur compositeur qui voulait lui aussi se lancer dans la production artistique. De cette rencontre est née à la fois une union conjugale et artistique et éclora également le nom artistique de Massa (madame en kabyle) Bouchafa.

Après une brillante carrière en Algérie, Massa Bouchafa s'est fait connaître en France, où son public est de plus en plus nombreux. La musique de massa, composée par son mari, l'auteur-compositeur M'hend Bouchafa, est authentique. Massa Bouchafa chante en berbère les compositions de son mari et s'est enfuie de son pays après l'assassinat de Hasni et l'enlèvement de Matoub Lounès.

L'exil ne l'épuise jamais ; au contraire cet éloignement physique de son milieu naturel, qu'elle porte sans cesse dans son cœur et cet attachement indélébile envers sa culture et son identité berbère, l'inspirent davantage pour être continuellement fructueuse et aussi présente que jamais.

Ses titres phares sont :

1992 - Inebgawen (les invités)

1996 – Ma tufid (si tu trouves)

1998 - Izayriyen (les algériens)

Zzin arras

Ah a Zzin arras

Teğğid-iyi qeḍeɣ layas

Asm'iyi temlaled

Wehmey kan weḥdi

Nniy-as ahat yeɣled

Tussid-d ar yuri
 Nniy-d a yi taâhded
 Aţ zewġedd yidi

Aţţan n tayri
 Yeffy-ed yef- wul-iw
 yilley dayenni
 Ad yekfu lhme-iw
 Anw'ara yammen
 I lhedra issel
 Asmi y i d nnan
 Yekecm-iyi weybel
 Yippwas ad iban
 Ma yella ibbedel

yilley a neddukel
 Alamma d lmut
 Lehna a ţ-nnal
 Lëic di tefsut
 Tagar yerwel
 Ddunit-iw tfut

Thedhed lkub
 Tebiyd a-tfarşed
 Aţ-ţ tawid ddub

Temzi-iw taadmed
 Ggawran-iyi-d laâyub
 D ac' i-d-reb
 La beauté

Ô beauté exquise
Tu m'as abandonnée à mon désespoir
Le jour de notre rencontre
Abasourdie, je me posais des questions
Te croyant trompé
Car vers moi tu es venu
Je croyais que tu allais me promettre
Et te marier avec moi

De mon mal d'amour,
Je me croyais guérie
Heureuse, j'étais au comble de ma joie
Croyant ainsi que la misère est finie
Qui croira en la parole
Celle qu'il entend
Lorsqu'on me fait part de mon changement
Chagrinée, je me dis qu'un jour,
Vérité apparaîtra
S'il a vraiment changé

Je croyais en notre union éternelle
Jusqu'à la mort
Au bonheur qui régnerait
Et à la vie en rose
Il s'est finalement sauvé
Et ma vie s'achève
Tu mens
Tu veux profiter
Tu m'as fait souffrir, malédiction soit sur toi

Tu as peiné ma jeunesse
 Mutilée, je devins,
 Ô toi que gagnes-tu ?

Dans un autre poème, la chanteuse reproche à ses frères (les compatriotes) leur ignorance de la valeur de "tamgat". Elle les compare aux gens d'antan en évoquant leurs belles qualités (solidarité, naïveté, respect d'autrui, etc.). Elle évoque avec un immense regret ces temps lointains qu'avaient marqué ses ancêtres (ses frères). Elle essaie désespérément de les chercher, les rechercher et les appeler avec cette chanson :

At zzman
 Ay at zzman
 Ya ɥeɣra i yat zzman
 Zikenni tella nniyya
 Ulawen ččuren d ššfa
 Neteanad ar turrugza
 Lexdaɛ ur t nessin ara

Irgazen n zik kfan
 Ur nezr' amek i ɛddan
 Ma nnan-ad awal ad faelen
 Ur qebblen ad neɥcamen

Tideɣ tazga ɛef yimi
 Neɣtemqader irkewelli
 Gmat nney ur iyelli
 Ur t iɥqir ubaɣrani

Tura tbeddel ddunit

Win iwaan wayed yečč-it
Nessexdam tamuḥqranit

Ma d lḥaq merṛa nugwi-t
Laman deg wulawen yerwel
D lḥmubal an-neddukel
Ur d iqqim f ara neṭṭkel
Ay isellek ma neḥsel

Gens du temps jadis

Ô gens du temps jadis
Hélas, vous n'êtes plus là
Autrefois la naïveté (ingénuité régnait)
Les cœurs étaient purs et nets
Nous accourons vers la dignité
De la trahison, on s'éloignait

Les hommes de jadis ne sont plus
Nous ignorons comment ils sont passés
Ceux-la qui joignaient le geste à la parole
Et qui refusaient l'humiliation.
Hommes de vérité
Tous, nous nous respections
Notre frère n'est jamais rossé
Jamais déprécié ou méprisé par un étranger.

Maintenant que la vie a changé
C'est la loi du plus fort
Nous épousons le mépris (nous le faisons travailler)

Nous répugnons la justice
Dans les cœurs la confiance n'y est plus impossible pour nous unir
Ni de compter sur quiconque
Qui puisse nous secourir du danger.

CHAPITRE VIII

L'ACHEWIK (CHANT SACRÉ) DE KABYLIE OU LA SURVIVANCE DES FEMMES BERBÈRES

À l'image d'autres sociétés anciennes, les ancêtres amazighs, bien qu'ayant développé leur propre système d'écriture signalée de leur temps par Hérodote sous le nom libyque et désignée de nos temps comme « alphabet tfinagh », ont fait l'impasse sur la littérature écrite. Ils ont opté pour une production orale sous ses différentes facettes, notamment la poésie et son frère jumeau achewiq.

L'achewiq berbère est un chant rituel sacré aux résonances envoûtantes et captivantes procurant de la joie ou donnant des frissons en inondant de larmes les yeux de ceux qui l'écoutent : chants d'amour, chants des pèlerins, chants des guerriers, chants du berger, cueillettes d'olives, chanson de la fontaine, du pressoir et de la méditation.

Achewiq ou chant magique berbère

Confrontée à un brutal déracinement et à la malédiction des lois traditionnelles étouffantes, la femme berbère œuvre pour un chant radiophonique à travers l'achewiq, sorte de romances mélancoliques ou joyeuses traditionnelles renvoyant ainsi aux "Urars" (fêtes) villageois. Grâce à cet achewiq, à cette philosophie collective dont un chacun tire des leçons, elle se rapproche de la ruralité des paysages villageois qui demeurent dans son cœur et son esprit. Étape par étape, la femme excelle dans la chanson publique, goûte la saveur du chant et prend conscience de celui-ci, de ce qu'il peut lui apporter.

Chant traditionnel et poétique de Kabylie, l'achewiq littéralement « prélude » est l'apanage des femmes qui expriment à travers ces chants les sentiments de joie, de peine, de deuil ou d'amour. L'achewiq était aussi une complainte chantée : la souffrance des femmes, leur courage, leurs espoirs. Il porte divers noms selon les régions : ahelil à Timimoun dans le grand Sud, Izlwèn au Mزاب, ou encore Srawi dans la région de Sétif.

Plusieurs de ces chants féminins traditionnels anonymes réalisent la symbiose avec les diverses activités artisanales et agricoles et allègent la souffrance face à la dureté des tâches quotidiennes. Tous les gestes de la vie, toutes les cérémonies étaient soutenues par l'achewiq, un chant ou une mélodie incantatoire, sacré, transmis oralement depuis des siècles et de génération en génération, en gardant intacts ses spécificités primordiales. Il était intimement lié aux gestes du quotidien, aux rituels, à la vie de tous les jours. Il est essentiellement l'apanage des femmes kabyles, pour célébrer la vie quotidienne en terre hostile, les villages kabyles.

L'achewiq permet de transmettre un legs des racines ancestrales berbères. Il est dédié aux femmes qui prenaient la relève, pour accomplir cette noble mission. Il joua un rôle déterminant dans la transmission du patrimoine immatériel kabyle et la préservation de son identité. La Kabylie conserva ainsi ses valeurs et sa langue, malgré toutes les invasions et occupations étrangères, en partie grâce à ces chants, surtout qu'ils étaient indissociables de la poésie (Isserfa). Jean et Taos Amrouche sauvèrent de l'oubli une bonne partie d'entre eux : Chants berbères de Kabylie, Chants Berbères de la meule et du berceau, Chants de procession, méditations et danses sacrées berbères.

Genres poétiques Kabyles

1. Asfru

Asefru (109) (plur. Isefra) est un terme générique qui désigne en kabyle une pièce poétique quelle que soit sa longueur. Le terme désigne aussi une forme fixe précise, composée généralement de trois tercets, selon le modèle métrique suivant :

1er tercet : 7 syllabes, rime A

5 syllabes, rime A

7 syllabes, rime B

2ème tercet : 7 syllabes, rime A

5 syllabes, rime A

7 syllabes, rime B

3ème tercet : 7 syllabes, rime A

5 syllabes, rime A

7 syllabes, rime B

La règle de la longueur n'est pas impérative puisqu'on retrouve des poèmes qui ne dépassent pas six vers (poèmes de Yusef-u-Qasi) et d'autres qui forment une longue succession de vers (poèmes anonymes). Par ailleurs Chaker a souligné l'unité sémantique et syntactico-prosodique de chaque tercet qui fait de chacun d'eux une phrase homogène.

L'asefru traite habituellement de thématiques majeures, sérieuses, voire convenues : guerre, résistance d'une tribu à la conquête, exil et douleur de la séparation. Il peut également traiter d'expérience mystique.

Le mot asefru est un dérivé nominal du verbe ssefru, « dire/composer un poème », mais aussi « dénouer, défaire, délier, éclaircir... » du verbe fru « séparer, démêler... ». La poésie est donc un éclaircissement, une mise au clair, à la lumière de ce qui est emmêlé et enchevêtré...

2. Chants et pratiques de la petite enfance (110)

a. Azuzzen ou berceuse

Le terme azuzzen, de zuzzen (bercer) désigne à la fois le fait de bercer l'enfant et la poésie chantée qui accompagne cette pratique. Il s'agit d'un chant que la mère exécute en solo pour implorer Dieu de protéger son enfant des maux qui le menacent. Les poèmes sont généralement composés de courtes strophes ponctuées chacune par l'expression exhortative Allahun ! ou Ullâh ! (Au nom de Dieu !).

b. Attehu ou sauteuse (aserqes)

Le terme désigne à la fois la pratique par laquelle la mère ou sa suppléante – généralement la grand-mère – fait sauter dans ses bras (aserqes) l'enfant après son réveil, en prononçant l'exclamation ttuha ainsi que le chant qu'elle produit. L'un et l'autre

exhortent l'enfant à grandir en bonne santé physique et mentale. Les poèmes chantés sont, comme dans l'azuzzen, une succession de courtes strophes.

3. Izli

L'izli (111) appartient au répertoire de la poésie féminine. Il s'agit d'un poème à thématique amoureuse, très souvent chanté dans des circonstances particulières et hors de la présence des hommes. Les femmes y trouvent l'espace idéal pour dire leur solitude, leurs déboires affectifs et, de manière générale les affres de leurs vies personnelles. Parfois, ce type de poésie traite même d'érotisme. Ceci qui le maintient dans une certaine discrétion et marginalité. C'est sans doute, la raison pour laquelle, les poèmes issus de ce genre poétique restent anonymes.

Sur le plan formel, l'izli a une forme instable, sa structure est parfois très décousue. Le poème peut aller de deux vers – distique qui, dans beaucoup de cas, se proverbialise –, jusqu'à six vers. Il dépasse rarement le sizain. Il arrive que l'izli épouse la forme de joutes oratoires qui opposent généralement une femme à un berger. Ce dernier est réputé pour être un connaisseur des secrets féminins. Les joutes ont lieu à la fontaine.

Les distiques qui composent l'izli sont généralement autonomes, ce qui explique qu'on les retrouve d'un poème à l'autre. Très souvent, ces distiques se figent et acquièrent le statut de dicton. Aussi, la forme flexible des izlan – qui contraste avec la rigidité de l'asefru – fait que les femmes les chantent dans divers contextes : dans l'urar (112), lors des séances de tissage (113), etc.

4. Poésie rituelle (114)

Certains poèmes sont inséparables des circonstances de leur énonciation. Ils sont pour la majorité produits par des femmes et chantés, à l'exception de l'azenzi n lhenni qui est réservé aux hommes. Ces poèmes rituels accompagnent les activités essentielles de la vie : le travail, les mariages, etc. Il existe pour chacune de ces poésies chantées une terminologie autochtone. Cette terminologie définit à la fois la poésie et le rituel qui accompagne son énonciation.

Ccna n twizi ou chants de travail

Cette dénomination désigne les chants qu'on entonne lors des travaux collectifs dans les champs. Il existait dans la société traditionnelle kabyle – cette activité est résiduelle de nos jours – une activité d'entraide appelée *tiwizi* à l'occasion de laquelle les villageois se relayaient à tour de rôle dans les champs pour les travaux exigeant beaucoup de main d'œuvre, notamment la cueillette des olives. Dans ces circonstances, les travailleurs chantaient en chœur des chants destinés à soutenir l'effort. Ces chants ont la forme de dialogues entre le propriétaire du champ et ses auxiliaires. Les poèmes forment une longue succession de strophes où la voix du propriétaire du champ et celle de ses aides se répondent.

Asiwel n lħenni ou déclamation du henné

Le terme a un double sens : il désigne d'abord la cérémonie d'imposition du henné au jeune marié lors du mariage. Il renvoie également aux poèmes dits en son honneur par un poète du village. L'officiant est généralement un homme reconnu pour sa maîtrise de ce genre poétique très ritualisé. Les bons spécialistes deviennent de plus en plus rares.

Tibuyarin ou chants de louanges

Tibuyarin sont des poèmes chantés exclusivement par des femmes. Lors des mariages, les femmes du village réputées pour leur don poétique se rassemblent et font, en solo ou en chœur, l'éloge du nouveau marié ou de la nouvelle mariée. Les chants, succession de petites strophes poétiques, sont ponctués par les *yoyous* des femmes présentes.

Adekker ou chant mystique

Adekker désigne à la fois le rituel et les chants religieux et mystiques qu'on répète en chœur, rythmés par la répétition du nom de Dieu, notamment lors de veillées funèbres. Les chants sont une évocation de Dieu, du jugement dernier, etc. Les textes poétiques chantés dans l'adekker sont de haute facture : il s'agit dans beaucoup de cas de *tiqsidin*, de longs poèmes relatant la vie de saints personnages.

Le grain magique ou le rempart contre l'oubli

Fille de Fadhma Aït Mansour (auteur de la magnifique autobiographie « Histoire de ma vie ») et de Belkacem Amrouche, soeur du poète-écrivain Jean El Mouhoub, Marie-Louise dite Marguerite Taos Amrouche est née le 4 mars 1913 à Tunis. Sa famille est originaire du village d'Ighil-Ali en Petite Kabylie.

Elle obtient son brevet supérieur à Tunis, puis se rend à Paris pour des études qu'elle ne poursuit pas. Cette femme rebelle contre son temps et les sentiers bâtis à l'image des siens, a constitué, tout au long de sa vie, l'un des derniers remparts contre la culture de l'oubli. Elle a en effet hérité de sa mère fadhma des monodies transmises de bouche à oreille, de génération en génération, depuis le fin fond des âges. Elle a notamment pu sauver pas moins de 95 de ses chants qui célèbrent la vie de l'homme berbère, du berceau au linceul.

Taos Amrouche les révèle pour la première fois en 1939 à Fès, lors du premier congrès de la musique marocaine. Ce succès lui a valu une entrée à la Caza Vélasquez, à Madrid, grâce à Maurice Legendre, où elle poursuit ses études pendant deux ans. Elle débute ses activités radiophoniques à Tunis et à Alger en 1942. À partir de 1945 elle réside définitivement à Paris.

Cette dame légendaire prêchera son trésor ancestral dans une série de concerts à l'institut français de Madrid et de Barcelone en 1941, cercle interallié de Paris en 1935, sous l'égide de Nadia Boulanger, à la salle des conservatoires en 1964, à l'église Saint-Severin en 1965, au palais des Ouadaïa, à Rabat en 1964, au Palazzo Vecchio de Florence en 1963 et 1964. Comme consécration à sa longue marche parsemée de nombreux obstacles, Taos Amrouche obtient le " Grand Prix du Disque " que lui décernera l'Académie du Disque Français.

Marguerite Taos Amrouche devient le porte-voix de toutes ces femmes recluses qui souffraient en silence au fin fond de l'Algérie. Le but principal de Marguerite-Taos Amrouche réside dans la variété de son action de sauvegarde de la création populaire kabyle, mais elle apporte dans cette action sa propre création, non seulement dans ses romans mais également dans ses chants qui s'écartent parfois de la tradition vocale berbère tout en atteignant un sommet artistique.

Émerveillée par ces lourds héritages (romans et chants), elle dénoncera l'injustice dont sont victimes ses compatriotes en tant que femmes. Sa mère avait vécu, à cause du code moral, en marge d'une société qui la reniera, et elle en gardera de profondes séquelles. La fille n'est pas non plus en reste, puisqu'elle ne parviendra pas à être reconnue ni dans son identité plurielle ni dans sa féminité propre. Exilées, à la recherche constante de leurs profondes racines, elles ne se reconnaîtront dans aucune société, comme elles le disent elles-mêmes : « Ni Françaises, ni Kabyles, ni Arabes, ni chrétiennes, ni musulmanes. »

Par nostalgie, Fadhma Aït Mansour relatera sa vie avec courage, une première chez une femme berbère, où elle osera exprimer sa hargne et sa rage de vivre malgré tout. La fille deviendra pour sa part la première cantatrice en langue française du continent africain.

Aujourd'hui tous ces chants sont transcrits et déposés à la société des auteurs et compositeurs de musique sous la référence « Chants sauvés de l'oubli-monodies berbères de Marguerite Taos Amrouche ». Cependant, on ne peut parler fidèlement de Taos Amrouche sans évoquer ses immortelles œuvres littéraires, entre autres les romans *Jacinthe noire*, 1947, *Rue des tambourins*, 1969, *L'amant imaginaire*, roman autobiographique, 1975, *Solitude ma mère*, roman posthume, 1995 et un recueil de contes et de poèmes, *Le Grain magique*, 1966. On additionne à cela un répertoire et une discographie très riche avec notamment : *Chants berbères de Kabylie* qui sera primé « Grand Prix du Disque » en 1967, *Chants de processions, Méditations et danses sacrées berbères*, 1967, *Chants de l'Atlas*, 1971, *Chants espagnols archaïques de la Alberca*, 1972, *Incantations, méditations et danses sacrées berbères*, 1974, *Chants berbères de la meule et du berceau*, 1975.

Elle rendra son dernier souffle de vie en 1976 à l'âge de 63 ans. L'histoire retiendra qu'elle a initié des recherches sur la survivance de l'héritage berbère jusque dans la péninsule ibérique, qu'elle a animé des émissions radiophoniques pour propager la culture de son peuple. Soucieuse du risque de voir cet héritage séculaire disparaître à jamais, elle a surtout contribué à la création de l'Académie berbère, en mettant à la disposition d'intellectuels de l'époque son propre appartement à Paris.

Grâce à la collecte et à l'édition de ces contes, elle dévoilera un autre aspect du charme de la vie kabyle autour du foyer qui n'a plus subsisté de nos jours. Si l'on salue aujourd'hui Assia Djebar pour son entrée à l'Académie française, il faudra aussi se

souvenir que Taos Amrouche a été la première femme algérienne écrivain en langue française, peut-être même de l'Afrique à cette époque-là. La traduction de l'authenticité de la maisonnée kabyle et de sa magie à travers les œuvres du trio Amrouche et d'autres écrivains de l'époque aura contribué à tracer la voie aux jeunes en quête de « ressourcement identitaire » aussi bien à l'étranger qu'en Algérie.

Les Amrouche étaient partis en croisade à la recherche d'eux-mêmes sur les traces des temps d'alors, où chaque chose avait encore une âme. Les fantômes de leur lointaine Kabylie les ont hantés toute leur vie. Ils traduiront leurs émotions en les couchant sur du papier. Jean transcrira, pour sa part, les mirages de la mère et de la sœur, qui leur donnera une vie à travers sa propre voix.

Le trio Amrouche bercera ses blessures multiples dans ses chants pour retrouver la lumière et le chemin vers l'Eden perdu à jamais. Les trois étoiles scintillantes s'éteindront loin de leur terre natale sans jamais avoir pu la revoir une dernière fois. Ils deviendront, malgré eux, la gloire et le trésor de leur peuple, immortalisés à jamais dans la trame de l'histoire contemporaine.

Marguerite Taos Amrouche

Les mirages de l'espoir en chants
 « L'appel à la joie »
 Ô toi, dont j'ai partagé la joie, viens !
 Rends-moi la joie que je t'ai donnée
 Depuis longtemps, depuis trop longtemps
 Nous étions sur le versant de l'ombre
 Mais la lune vient d'éclore
 Déjà, sa clarté nous inonde.

Chant n° 3 du disque Chants berbères de Kabylie I Aubade rituelle, style asvou' rer. Primé en 1967 par l'Académie du disque français.

Jean El Mouhouv Amrouche

La torture de l'âme en assefru

Nous voulons habiter notre nom
 Vivre ou mourir sur notre terre mère
 Nous ne voulons pas d'une terre marâtre
 Et des riches reliefs de ses festins
 Nous voulons la patrie de nos pères
 La langue de nos pères
 La mélodie de nos songes
 Et de nos chants
 Sur nos berceaux et sur nos tombes
 Nous ne voulons plus errer en exil
 Dans le présent sans mémoire
 Et sans avenir
 Ici et maintenant
 Nous voulons être libres à jamais
 Sous le soleil, dans le vent, la pluie ou la neige
 Notre patrie : l'Algérie

Petite conclusion

Au regard du statut social personnel de chacune de ces femmes-artistes, nous mesurons tout le chemin parcouru et les résultats concrets de l'engagement des chanteuses dans le douloureux combat de l'émancipation. Ainsi, Cherifa, l'artiste révoltée des années 50, était une femme divorcée avec un enfant adoptif. Tout comme l'était Hnifa jusqu'à sa mort en exil. Nouara, la diva des années 60, est restée célibataire, alors que les chanteuses des années 80 comme Malika Domrane et Djura sont des mères de familles vivant avec leur mari.

L'engagement de ces femmes dans le combat de la dignité a obligé la société à changer de regard par rapport à l'artiste féminin, au point de voir dans le cas de Massa Bouchafa, le mari encourager sa femme dans l'accomplissement de sa vocation de chanteuse. Parmi les premières femmes à briser les tabous, oser chanter en public dans les

années 50, Cherifa et Hnifa sont les archétypes de la marginalité qui ont défié un ordre social primitif et brutal dans lequel la femme kabyle était écrasée, assujettie et réduite à néant.

Pour l'époque, faire intrusion dans le monde des hommes et prendre la parole par le chant était inconcevable. Chanter sa condition misérable était un pas de géant accompli par la femme dans la voie de sa libération, et chanter l'amour constituait un coup de semonce pour la société puritaine où le rôle social de la femme n'était surtout pas celui-là. Dans cette société qui voyait dans l'art une forme de prostitution, dans la chanteuse une débauchée, Cherifa et Hnifa ont su montrer par leurs poèmes, les non-dits et remettre en question une morale puritaine qui justifiait par des arguments sexistes toutes les misères qui frappaient la femme en priorité.

Durant la décennie 60, Nouara, l'élève de Chérif Khadam et l'interprète de textes révolutionnaires comme ceux du poète Ben Mohamed, demande des comptes à l'homme et surtout aux poètes qui ne voient dans la femme que sa beauté, reproduisant les règles qui enterrent ses droits. "Allume la lampe et regarde-moi, tu m'as longtemps laissée dans l'obscurité", résumera-t-elle dans l'une de ces envoûtantes mélodies. C'est à Malika Domrane qu'échoit le rôle de représentante de la chanson revendicative de la fin des années 70, le temps de l'affirmation identitaire. Elle délivre également, en chantant les textes de Mohia, le message de la femme préoccupée par le sort des siens, de sa langue, de son pays, mais surtout les détails de l'oppression subie par la femme dans la société kabyle qui n'est pas aussi démocratique qu'on a tendance, par une certaine indulgence coupable, à le faire croire. Avec le groupe Djurdjura, la chanson porte tous les thèmes du drame culturel vécu par l'émigré en général et la femme en particulier : le déracinement, le racisme, la déculturation.

Dans un espace autre que celui de ses origines, la chanteuse dénonce la xénophobie et le statut de femme-objet, tout en exprimant l'appartenance à une culture et des valeurs universelles qui font que la Kabyle est une femme comme toutes les citoyennes du monde.

Nous avons donc eu le mérite de réunir, dans un continuum poétique, plusieurs générations de chanteuses qui ont bravé chacune dans son contexte, les tabous et les règles qui instituaient l'asservissement de la femme. Elles ont prêté leur voix à l'espérance

féminine. Elles ont chanté la tendresse et l'amour, mais aussi l'engagement, le sacrifice, le combat pour la liberté. Pour paraphraser Kateb Yacine nous dirons "qu'une femme qui chante sur les femmes vaut son double pesant de poudre".

Chapitre XIX

CHANSONS KABYLES DE L'IMMIGRATION

L'immigration jusqu'à nos jours, le succès de la chanson kabyle ne s'est jamais démenti. En effet, le public lui a toujours été fidèle : des cafés aux grandes salles parisiennes en passant par les cabarets. Fidèle aussi à sa musique, qu'elle soit traditionnelle avant les années 40, ou influencée par une orchestration à l'égyptienne occidentalisee dans les années 50 et 70. La musique chantée à Paris s'écoute donc des deux côtés de la Méditerranée. Les artistes de l'immigration s'engagent dans la lutte, conscients de l'impact de leurs morceaux sur leur public. En 1955, la figure incontournable de la chanson algérienne en exil, Slimane Azem chante en kabyle Idhared Waggur (Le croissant de lune apparaît), qui dissipe les nuages du colonialisme et rêve au futur drapeau algérien. Citons un autre morceau, qui laisse peu la place au doute quant à son opinion du colon : Ay Ajrad, faY tamurt-iw (Criquets, quittez ma terre). Slimane Azem qui jouait dans les cafés, mais aussi dans les studios de Radio-Paris, sera censuré. Beaucoup d'autres artistes s'engagèrent en chanson pour une Algérie libre.

L'exil - lYwerba - des hommes venant travailler en France a constitué le sujet majeur. La nostalgie du pays et de la famille, le chômage, le mariage mixte, la dénonciation de la situation du colonisé sont autant de thèmes récurrents chers à grand nombre de chanteurs et chanteuses. Citons l'exemple de Slimane Azem qui chante Si Moh, depuis ton départ.

Être émigré

Est une punition divine

Et le frère qui te jalouse

S'envolera, je ne sais où

Pour se retrouver seul

Pour se retrouver éloigné.

Repères historiques

L'histoire de la chanson kabyle issue de l'immigration se divise en trois grandes périodes. La première va du début de l'immigration kabyle elle-même jusqu'à la fin des années 40. La deuxième correspond à l'époque de la découverte, par le public kabyle et par ses artistes, de la musique du Moyen-Orient des films égypto-libanais et des orchestres des cabarets orientaux de Paris. La troisième marque l'arrivée d'Algérie des artistes venus apporter un certain renouveau de la chanson kabyle, amorcé au pays par des chanteurs comme Aït Manguellet, Idir, Meksa, Nouredine Chenoud, Ferhat (groupe Imazighen Imoula), suivis plus tard par Matoub Lounès, Malika Domrane, Mennad et d'autres encore. La chanson des années 70 était en rupture avec celle de la génération précédente que certains jeunes artistes considéraient alors comme étant "définitivement sclérosée".

Cela nous permet de tracer entre 1920 (période où commencent à se développer les premiers cafés de l'émigration algérienne dans lesquels se produisent des musiciens et chanteurs amateurs), et 1985 (au lendemain des retombées de l'effet "beur") les scissions de l'histoire d'un aspect artistique – la chanson et la musique – dans l'évolution de l'émigration algérienne en France. Ces moments privilégiés (parfois décalés de la temporalité sociale) du vécu symbolique des travailleurs émigrés kabyles marquent deux tendances fortes : l'échange continu entre l'émigration et le pays d'origine à travers une circulation des spécialistes, des thématiques et des genres d'une part, et le travail de métissage, d'emprunts et d'influences qui s'opéreront graduellement (115)

La première génération d'artistes kabyles en France

À propos des membres de la première génération d'artistes installés en France depuis le début de l'immigration algérienne, seule une étude spécifique permettrait de mettre au jour les données nécessaires à leur identification et à une meilleure connaissance de leurs compositions et des lieux de représentation de leurs spectacles. Le chanteur réputé être le plus ancien et connu à ce jour est Cheikh Amar El Hasnaoui. Or, celui-ci n'est arrivé à Paris qu'en 1932 (116), alors que des disques kabyles existaient depuis le début du siècle. Yamina et Houria, Si Moh et Si Saïd (1910), Si Saïd Ben Ahmed (1911), Saïd-Ou-Mohand (1924), Saïd Elghoundillot (1927), Fettouma Blidia (1927), Amar Chaqal (1929), Yasmina

(1932) et d'autres, avaient déjà leurs chansons sur disques en Europe. Parmi les noms cités, seul celui de Amar Chaqal, communément connu, est souvent cité par les vieux immigrés kabyles.

C'est sous la forme de l'exposition des traditions musicales villageoises où les formes plus approximatives de la reconstitution des cafés urbains que la France connaîtra les premières prestations de musiciens algériens à l'occasion des Expositions Universelles (117). Ce sont alors des prolongements illustratifs de la diversité ethnique des différentes régions de l'Empire. Ensuite, c'est au cours de la première guerre mondiale que des concerts sont organisés pour les soldats maghrébins. Il s'agit donc d'une sorte de "fêtes divisionnaires à grand spectacle où se mime et se chante la geste de l'unité (118)". Plus tard, le chanteur des Aurès Aïssa Djarmouni y participe et se produit à l'Olympia en 1937. Mais plus généralement, les chanteurs et musiciens professionnels se rendent en France au début de l'entre-deux-guerres, davantage pour enregistrer que pour se produire devant leurs compatriotes.

Deux modèles de musiques sont présents, l'une savante : musique dite andalouse qui renvoie à une symphonie orientale et les musiques populaires villageoises qui escortent les premières vagues de travailleurs immigrés (les ttabla, orchestres de tambourinaires) ; mais il y a peu de musique bédouine et moins encore de musique citadine (qui est à peine émergente dans les pays d'origine). En fait, l'immigration algérienne de cette période composée "d'ouvriers d'usines, (de) marchands ambulants, (de) laveurs de voitures, (de) vendeurs de maraîchers, (de) cafetiers (119)" est encore trop maigre et instable pour voir déjà naître un public fidèle à une production musicale. Les premiers groupes constitués sont des troupes de "ttabla" qui reprennent les traditionnelles prestations musicales du village kabyle dès le début des années 1920. S'il s'y chante et s'y joue de la musique, ce sont souvent des ouvriers ou vendeurs la journée qui se composent le soir devant leurs concitoyens dans l'un des espaces privilégiés du vécu immigré, le café et son pendant obligé l'hôtel – garni (120). Les premiers cafés nord-africains se créent dès 1908 en région parisienne.

En ces débuts du siècle, ce qui est marquant ce sont les tournées de Mahieddine Bachtarzi, figure emblématique de la renaissance musicale en Algérie et père fondateur du

théâtre en langue dialectale, avec l'orchestre de musique arabo-andalouse El Moutribia. La promotion de la musique arabo-andalouse s'insère dans le mouvement d'engouement, pendant l'entre-deux-guerres, pour un Orient désincarné où l'étrangeté se mêle aux réminiscences de féeries. Cela relevait en fait d'un amas de toute la culture exotique qui depuis la fin du 19^e siècle transformait en fantasmes panachés et baroques les échos d'un Orient dont, plus concrètement, les impérialismes français et anglais se partagent les richesses.

Il y a quelques algériens en ce début de siècle dans les institutions musicales les plus vénérables. Toutefois leur mode d'expression musicale est assez écarté de leur culture d'origine. On signale un Bouziane, soprano à l'Opéra de Paris en 1928, alors que Mohamed Igherbouchen fait ses débuts de pianiste et de compositeur de musique classique dans les grandes salles de concert en Europe. Leïla Ben Sedira (1902-1982), petite fille de Belkacem Ben Sedira (un des premiers lettrés francophones algériens musulmans de la fin du siècle, auteur de dictionnaires bilingues arabe-français), fera une longue carrière d'artiste lyrique dès 1928 à l'Opéra-comique (121).

La deuxième génération

La deuxième génération d'artistes, qui se situe entre 1947 et 1973, est celle qui a œuvré pour la première étape de modernisation de la musique : rupture avec le type d'orchestration précédent où prédominait encore l'accompagnement instrumental des musiciens tambourinaires (hautbois et tambours : lyida d ttbel). Slimane Azem, dont les débuts en tant que musicien professionnel remontent à la fin des années 40, Cheikh El Hasnaoui (122), Zerrouki Allaoua, Farid Ali, Moh-Saïd-Ou-Belaïd, Arab Ouzellag, Arab Bouyezgarene, pour les hommes, et Hnifa, Khadidja, pour les femmes, forment les premiers véritables éléments du panthéon des artistes reconnus par la communauté immigrée.

L'exil fonctionne comme un thème incontournable et les chanteurs nord-africains finiront par y consacrer l'essentiel de leur répertoire (Dahmane El Harrachi ou Slimane Azem par exemple). Ahcène Mezani chante en 1957 "Zwadj el ghorva" (le mariage de l'exil), sur les conséquences du mariage mixte ; alors que l'un des grands succès de la fin

des années 50 sera “Chmin di fir vu urfane” (Ô train en colère) de Oukil Amar, adaptation de Amraoui Missoum. Cherifa chante à la radio “Souigh Arouigh” (J’ai bu à ma soif), Djamilia “Atira mis elhor” (Ô oiseau authentique), Farid Ali “Deunith Thouâr” (La vie est dure) et “Zzehr Oulach” (Pas de chance), Hnifa “A Sidhi Abderrahmane” (Ô Sidi Abderrahmane), et Mohamed Hilmi est l’auteur de “Louaqt Agi” (Ces temps-ci), “Oufigh Tsjera” (J’ai trouvé l’arbre). Toutes ces chansons sont diffusées régulièrement en 1955-1956 :

Slimane Azem

L’exil m’a emporté
Comme dans un rêve heureux
Semblable à un enivrement au rhum
Ne sachant où j’étais
Attirant toutes les misères

Les déchirures de l’éloignement du village natal, l’évocation des fiancés ou des épouses abandonnées au pays, l’hommage à la terre ancestrale pour des paysans déracinés, forment une sorte de mélodie perpétuelle qui réinscrit cet espace pesant, voire écrasant. C’est pourquoi les toponymes, des prénoms anonymes et pourtant semblables ancrent d’une forte présence les souvenirs et marquent par-là même d’une densité souvent bouleversante les chants de cette époque.

La vie en France n’est guère pour eux qu’une vie caricaturée, car leur vie antérieure les transporte constamment vers leurs montagnes où sont restées leur famille et surtout leur âme profonde. Cette vie intérieure, ne la retrouve t-on pas dans ce poème très connu des exilés kabyles :

Voici venir la grande fête,
Ah ! Qui aurait les ailes de l’oiseau
Vers le nid voyagerait.

Oh ! Aller auprès de ma mère
 Y aller et puis l'embrasser.
 Voici venir la grande fête,
 Pour les hommes de Dieu favorisés (123)

Travaillant le répertoire traditionnel des expressions propres à la culture communautaire du pays d'origine, la chanson de l'émigration, par un effet d'une dotation symbolique, l'idéalisera, lui procurera une nouvelle dimension et, de ce fait, participera à son renouvellement. Chez Slimane Azem, la parabole animalière se nourrit autant des dictons et des proverbes de l'esprit populaire kabyle que du savoir de cet univers, et ce, pour transmettre l'expérience du double déchirement : celui de l'exode d'un pays vers un autre, mais parallèlement celui d'un univers campagnard vers un univers urbain. La culture-source sert d'instrument de révélation et d'aveu pour une discipline de survie dans la métropole occidentale. Les repères du lieu fondent une sorte de soutien pour tenir dans les alvéoles de l'univers symbolique de l'exil. Slimane Azem chante à ce propos :

Ce n'est pas moi qui ai choisi
 Mais le Mektoub et mon destin
 Je suis en pays étranger
 Mais ton spectre reste devant moi

Ce qui rejoint les chants anonymes des femmes au pays : chants sur l'exil des hommes, enfants trop tôt jetés dans les bras d'une marâtre, étrangère par l'éloignement, la langue et la religion. Mais aussi chants d'épouses délaissées et écartées, de mères orphelines de leur progéniture :

Omar est parti
 Sans manger de la récolte
 Il va, il va pénétrant le pays du Roumi
 Le pan du prophète sur lui
 Ô cheikh Mohand Alawni
 Ô Gardien protège l'enfant chéri

La langue qui s'énonce (en arabe ou en berbère) est bien entendu celle des échanges quotidiens, mais aussi celle des fragments rationnels les plus chargés de symbolique : expressions religieuses, adages et proverbes, toponymes et anthroponymes locaux, expressions idiomatiques. C'est en fait l'élément persévérant de cet exil poignant, qui le prédispose à reconstituer le monde abandonné. Véhiculés dans des compositions poétiques, ces mots vont nourrir une étendue dramatique plus forte, dans la mesure où ils amoncellent dans une forme amassée un espace et ses repères, un univers et ses valeurs. L'un des poèmes de Slimane Azem dit :

Ô orfèvre des Aït Yenni
 Te souviens-tu du temps passé
 Du temps de l'argent pur
 Où est donc passé le temps
 Où nous chantions
 La broche, le bracelet et la chevillière.
 On ne sait plus quoi dire
 On ne sait plus aucun proverbe
 Il n'en demeure que le chant et danse.

En même temps, ces langues doivent traduire l'univers de la ville européenne et du travail en usine. La langue âpre de l'univers multiséculaire de l'espace montagnard et paysan va s'adapter à ses nouveaux contextes : environnement linguistique et pratiques sociales et culturelles. Moh Saïd Oubelaïd dit à ce propos :

La quinzaine de Renault est bonne
 Elle atténue l'exil
 Pour qui sait l'utiliser

L'exemple le plus spectaculaire est la chanson composée par Slimane Azem en 1949 "J'ai trop patienté" et qu'il enregistrera en duo avec Bahia Farah :

Ô mon beau tu m'as trahie !
 Chéri, ce n'est pas ainsi qu'il a été convenu entre nous
 Tu m'as déclaré : je te rapporterai beaucoup de choses
 Reste seulement en paix
 Et ôte de ton cœur tout souci.
 Maintenant tu t'adonnes à la boisson
 Et tu me fuis
 Je crois que tu as changé d'avis. (124)

Dans le même temps, d'autres artistes ont émergé à Paris. Mustapha Halo El Anka (125), Hsissen, Amouche Mohand, Chérif Kheddam, Kamal Hamadi, Karim Tahar (126), Oultache Arezki, Youcef Abjaoui, Akli Yahyaten, Saadaoui Salah, Noura, Farida et d'autres encore (127) ont donné un caractère nouveau à la chanson d'immigration des années 50 et 60 qui l'éloigne définitivement de ce qui s'était fait jusque-là. Il n'y a donc plus d'accompagnement du chant par des tambourinaires, comme c'était le cas, par exemple, chez Cheikh Boulaaba, Cheikh Nourredine dans certaines de ses chansons, Lalla Zina-n-Aït Wertilane, etc., au cours des années 40. L'orchestre dit moderne, c'est-à-dire composé de violons, contrebasse, clarinette d'orchestre, banjo, accordéon, derbouka, tambourin, etc., fut définitivement adopté dans la chanson kabyle. En réalité, ce modèle d'orchestre correspondait à celui que faisaient découvrir les films égypto-libanais, puis la radio du Caire.

L'un des mieux reconnus parmi les artistes modernes, dans le domaine de l'orchestration de l'époque (1956-1962), est Chérif Kheddam. Son œuvre musicale s'inscrit dans ce que nous appellerons la première révolution de la chanson kabyle : écriture des mélodies, en vue de leur dépôt à la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), par un chanteur kabyle (128) et début d'harmonisation de certaines de ses chansons qui, jusque-là, étaient homophoniques.

Tout en travaillant à l'usine, Chérif Kheddam (129) apprend d'abord des rudiments de formation musicale qui lui permettent très vite de noter ses mélodies et de s'affranchir des scribes français et juifs (130) auxquels il est courant de faire appel et qui, au demeurant, rendent service aux artistes arabes et kabyles qui n'écrivent pas eux-mêmes la musique. Le compositeur kabyle attiré par l'orchestration à l'égyptienne se rapproche, à Paris, d'artistes arabophones comme Mohamed Jamoussi qui l'initie aux modes et aux improvisations modales de la musique savante arabe. Il enregistre avec l'orchestre symphonique de Radio-Paris, administré par J. Buguard, plusieurs mélodies harmonisées dès la fin des années 50.

Écrire la musique procure à Chérif Kheddam la possibilité nouvelle d'anticiper sur la forme du phrasé mélodique de ses chansons et de réduire, d'exclure même parfois, les improvisations laissées jusqu'alors au gré du musicien. Les fins de phrases et les répliques instrumentales sont désormais fixées par écrit dans les chansons du chanteur, alors que dans le reste des chansons berbères de la même époque, elles continuent à dépendre de l'inspiration spontanée du musicien accompagnateur.

D'autres tentatives d'orchestration polyphonique avaient été amorcées dès les années 40. Des recherches permettraient sans doute de mettre au jour les enregistrements de chansons harmonisées de Cheikh El-Hasnaoui datant de la période de l'occupation allemande à Paris, où il était accompagné par l'orchestre symphonique Muscat. L'empreinte de l'influence exercée indirectement par Mohamed Igherbouchène sur le style mélodico-rythmique de certains artistes algériens, en particulier sur Cheikh El-Hasnaoui, s'est faite sentir dans l'adoption par quelques chanteurs du style propre à l'époque des années 40 et 50. C'est lui qui aurait inauguré l'utilisation des rythmes afro-cubains (clave), dont ses compositions portent la marque et qui sont repérables dans un certain nombre de chansons kabyles et dans quelques cadences des chansons chaabi de El Anka (131). Mohamed Igherbouchène était un ami très apprécié des frères Barreto (132). De plus en plus, l'orchestre devait s'étoffer d'instruments nouveaux grâce à des musiciens maghrébins (musulmans et juifs) installés en France. L'orchestre mentor était essentiellement dirigé, pour la chanson kabyle et arabe de Paris, par Amraoui Missoum, Mohamed Jamoussi, Kakino de Paz et Zaki Khreïef (les enregistrements de la radio portent presque tous le nom de ces chefs).

Au cours des années 50, il existait une émission à Radio-Paris réservée aux chanteurs amateurs algériens qui venaient présenter des chansons en kabyle et en arabe escortés par un musicien ou deux (133). Farid Ali se chargeait de recruter les confrères, dont Oukil Amar, qu'il amenait à la radio. Ce fut l'époque où, dans la musique arabe de Paris, la chanson égyptienne tenait une place importante. Les films arabes, projetés dans les salles spécialisées, avaient beaucoup de succès chez le public et parmi une partie des artistes de la communauté dont, entre autres, Amouche Mohand, Chérif Kheddam, Brahim Bellali, Kamal Hamadi, grands amoureux de la musique orientale et admirateurs des artistes égyptiens (134).

Troisième génération

Vers 1973, la rupture radicale avec la chanson kabyle de la génération précédente, soutenue puis exhortée par de jeunes chanteurs comme Aït Manguellet, le duo prolifique que furent Idir (musique et chant) et Ben Mohamed (paroles poétiques), et Ferhat à sa façon, va bouleverser les conditions de production de la chanson. Aït Manguellet quitte alors le pays pour se produire assidûment en France où ses chansons dévoilent un poète engagé à exposer, dans ses chansons, les problèmes de la vie sociale de son peuple. De son côté, Idir s'installe à Paris vers 1976-1977. Le succès de ses chansons l'avait précédé : *A Vava Inouva* avait déjà été adaptée en français. Idir, porté haut par le public kabyle d'Algérie puis de France, est le chanteur algérien qui a lancé définitivement un tournant nouveau pour la chanson algérienne à l'échelle nationale, tant du point de vue de sa forme musicale (orchestration) que de celui de sa thématique. Il a servi de modèle à un nombre impressionnant de jeunes chanteurs kabyles. Les radios francophones (Europe I, France Inter, Radio Monte Carlo) l'ont programmé dans le cadre, non plus de la musique exotique arabe, mais dans celui de la chanson de modèle internationale, dès l'année 1976. Rappelons que Idir est le premier chanteur kabyle dans l'histoire de la chanson à posséder une instruction supérieure. Jusqu'à lui, seul Mis n Idurar, qui avait eu une expérience éphémère dans la chanson kabyle, était un intellectuel (il avait fait mathématiques spéciales pour devenir ingénieur).

En 1978, c'est au tour de Ferhat de venir chanter et enregistrer son premier album à Paris. Un grand récital, intitulé *La nouvelle chanson berbère*, fut organisé, en collaboration

avec les responsables du Groupe berbère de l'université de Paris VIII, par la coopérative Imedyazen au palais de la Mutualité. Slimane Azem, Hnifa, Idir, Ferhat et plusieurs autres y participèrent.

Le travail de réveil des consciences, réalisé dans le cadre de l'Association des Berbères de France (135) des années 60, a déclenché chez les chanteurs kabyles de Paris la détermination de faire savoir au public national algérien et international que la culture berbère est partie intégrante de la culture algérienne. Slimane Azem, dont les chansons n'étaient plus diffusées en Algérie depuis la fin de 1967, disait encore sur son lit de mort en décembre 1982 :

-Ce n'est pas moi ou mes chansons que le pouvoir algérien interdit (sic), c'est ma culture, c'est mon appartenance à la société berbère-.

Cet artiste a participé à tous les galas organisés par l'Académie berbère de Paris dans les années 60 et 70, alors que l'Amicale des Algériens en Europe, antichambre du pouvoir algérien de l'époque, le programmait aussi dans ses galas communautaires. Il serait intéressant de connaître les raisons qui ont poussé les autorités parisiennes à l'accepter dans ses programmes, alors qu'il était réputé être engagé dans la défense de la culture berbère. Cela expliquerait-il en partie le fond de la position officielle algérienne vis-à-vis de cet artiste adulé par les siens pendant près de quarante ans.

Pour tenter d'éradiquer ce qui était considéré comme un essoufflement de la chanson kabyle de l'ancienne génération et pour contourner les difficultés techniques d'enregistrement en Algérie (absence de studios privés d'enregistrement de qualité) et l'inexistence de la liberté de création individuelle imposée par l'orchestre d'État à la radio (un orchestre unique pour toute la chanson de variété), les jeunes chanteurs et chanteuses kabyles ont dû inventer d'autres styles et d'autres moyens de production. Émergent alors des groupes constitués (136) (Ferhat du groupe Imazighen Imoula, le groupe Abranis, le groupe informel d'Idir, le groupe Igouda, le groupe Yougourten, etc. dont les instruments et le style de musique n'entraient pas dans le cadre de ceux de l'orchestre de la radio. Il y eut alors un rejet d'opportunité de la derbouka, du qanun, du luth oriental oud, de la flûte nay et des violons. En effet, ni Idir, ni Les Abranis, ni Ferhat, ni même Aït Manguellet (sauf quelques rares chansons) dont le chant était accompagné, pendant de longues années,

par seulement un instrument à cordes à manche fretté (mandole) (137) et une derbouka, n'avaient été accompagnés par l'orchestre de la radio. Ainsi, une nouvelle chanson s'était affranchie du joug de l'orchestre de l'État.

Thématiques

Les thèmes de la chanson kabyle sont multiples et recouvrent plusieurs champs d'évocation, dont l'immigration. L'exil des hommes venus travailler en France depuis le début du siècle a constitué le sujet de plusieurs centaines de chansons kabyles. L'une des plus anciennes chansons répertoriées dans le genre se trouve parmi les mélodies données dans le livre de Boulifa consacré à la poésie de Si Mohand Ou Mhand : Recueil de poésies kabyles (138). Cette chanson illustre bien le débarquement à Marseille de l'immigré déraciné.

Des chansons militantes ont été également composées à l'encontre du pouvoir colonial en Algérie (139). Dans la lignée de ces chanteurs, la génération montante des années 70, dans l'Algérie indépendante, aborde des thèmes nouveaux mais tout aussi engagés. La démocratie et la quête de la reconnaissance et de la considération objective de l'histoire berbère de l'Algérie sont au cœur de plusieurs centaines de chansons de ces vingt-cinq dernières années. Ces questions y sont abordées de façon frontale ou de manière détournée, certains chanteurs et chanteuses étant plus engagés que d'autres quant à la forme d'expression de leur poésie. L'immigration a toujours servi d'espace d'expression pour les Algériens, tant dans le domaine de la politique que dans celui de la culture, d'ailleurs parfois inséparables et imbriqués.

Petite conclusion

Au début des années 80, le bilan semble des plus contrastés au regard de l'évolution des chants et musiques dans l'immigration. Hnifa, chanteuse kabyle qui avait été l'une des voix féminines les plus présentes dans l'immigration dans les années 50, meurt seule dans un hôtel de la Goutte d'Or, alors que Dahmane El Harrachi, autre héraut de l'immigration algérienne succombe en Algérie au cours d'un accident de la circulation. Quelques années auparavant, Cheikh El Hasnaoui avait déjà décroché et s'était retiré de la vie artistique, et Slimane Azem qui fut l'une des valeurs les plus constantes meurt en 1983. Tous ces

symboles de la vie musicale en immigration disparaissent au moment où les enfants de la deuxième et bientôt troisième génération de l'immigration algérienne font l'actualité sur la scène de la vie politique et sociale française.

Pour l'essentiel ceux qui ont accompagné les premiers pas de l'émigration à travers l'écho de leurs musiques et de leurs chants n'existent plus pour les jeunes générations qu'à travers quelques noms et quelques refrains. Cette période commence à se sédimenter comme histoire, dans la mesure où elle représente un des termes de la construction d'une véritable mémoire dynamique et féconde.

La transition militante des années 70 avait petit à petit marginalisé le répertoire nostalgique et identitaire des chants des parents pour lui substituer des hymnes offensifs et revendicateurs dans la langue du pays d'accueil. Mais cette musique considérée comme une arme et un instrument de lutte génère, de ce fait, rarement de véritables artistes pour constituer ainsi un courant musical original et fécond.

Cependant, le début des années quatre vingt permettra d'opérer un premier montage entre l'expression d'une génération vieillie dans la mémoire de l'exil et celle dont l'univers de référence est la société française. Les Karim Kacel, Carte de Séjour, Djurdjura travailleront dans ce mixte, assumant les contradictions des uns et des autres, avant que leurs successeurs ne définissent, dès la seconde moitié des années 80, d'autres modes d'expression au plan musical, immergeant la culture musicale des précédentes générations dans le moule polyforme des musiques du monde. Le long répertoire de la fracture migrante se déploie dans les sons métissés d'une nouvelle quête identitaire.

Si les premières générations parlaient de racisme et de dureté de l'existence, c'est avant tout sous le mode de la destinée, du mauvais sort, voire des aléas de la providence. Car l'espoir demeurerait même sous la forme de vœux, dans le retour prochain au pays. À partir des années 70, les mêmes constats sont faits mais formulés à travers la doléance, la revendication ou la contestation violente. L'intention manifestée étant bien le changement d'une situation précaire, et une juste reconnaissance d'un statut de citoyen à part entière de la patrie d'accueil.

Cette inflexion de l'horizon immigré trouve sa résonance par le passage de plus en plus fréquent de la langue maternelle à la langue d'adoption. De l'arabe ou du berbère au français, les choses et les vécus prennent une autre tonalité, profilent d'autres impératifs ; même si, ici et là, resurgissent comme un écho ou une ultime provocation les "mots de la tribu".

C'est déjà une nouvelle histoire, celle des petits enfants de l'émigré maghrébin que l'on appelle couramment aujourd'hui les 'beurs'...

Chapitre X

LES BELLES CHANTEUSES DE L'IMMIGRATION

Parmi les chanteuses venues à Alger dans leur adolescence comme Lalla Yamina, peu d'entre elles se risqueront à prendre le bateau pour la métropole comme l'ont fait Fatma Zohra, Bahia Farrah et Aït Farida.

Fatma Zohra

Elle est de la même génération que Lalla Yamina. Elle est née en 1906 à El-Biar et décédée à l'âge de 94 ans à Alger. Elle était la célèbre créatrice de quelques chansons éternelles : Axelxal ajdid (La broche neuve), A nnagh a Muhend a mmi (Oh ! Mohand mon fils) et d'autres encore que plusieurs générations d'artistes reprennent depuis le début des années 1940. Fatma Zohra a dansé et chanté dans le milieu musical de l'émigration algérienne de France des années 1940 et 1950. Elle a fait des tournées dans les cafés d'émigrés avec cheikh El-Hasnaoui, Kadour Cherchali, Mohamed El-Kamal, Slimane Azem avec lequel elle a chanté en duo Nekk akw d kem (Moi et toi). Jusqu'à la fin de sa vie, elle a été la co-animatrice, avec la célèbre chanteuse Cherifa, de l'émission quotidienne consacrée au chant féminin, Nuba n Lxalat à la radio « Chaîne II » d'Alger.

Bahia Farah

Bahia Farah, de son vrai nom Bounouar Fatima Zohra, est née en 1917 à Bouira. Orpheline dès son enfance, elle est adoptée par son oncle et dès son jeune âge, elle apprend la danse dans un centre de formation artistique en Tunisie. À 14 ans, elle s'installe en France et intègre la troupe maghrébine dirigée à l'époque par l'interprète compositeur tunisien Mohamed-El-Jamoussi. Elle débute sa carrière de chanteuse par la reprise de chanson en langue arabe de Mohamed El-Kamel avant de voler de ses propres ailes, en 1949, où elle enregistre six disques de 78 tours au niveau de l'édition Pathé-Marconi. Elle épouse le miniaturiste Mohamed Temam, lui-même violoniste dans l'orchestre de Missoum.

Au lendemain du déclenchement de la Révolution, elle se mobilise pour la cause et devient la première femme porteuse de valises, d'armes et de munitions tout en continuant son parcours artistique. Durant cette période, elle rencontre Slimane Azem avec lequel elle interprète l'immortelle chanson Atas Aysevragh (je n'ai que trop patienté), puis avec Akli Yahyaten et compose elle-même ses chansons reprises par Brahim Mesbahi : l-mektub ik ak i dyas (Ton destin viendra), sber kan (sois patient).

Le couple rentre en Algérie le 1er février 1965. Son époux est nommé directeur du musée « Le Bardo » alors qu'elle est engagée à la RTA qu'elle ne tarde pas à quitter pour animer des fêtes familiales algéroises. Elle intègre ensuite la radio « Chaîne II » et travaille avec le regretté cheikh Noureddine et Cherif Kheddam dans l'émission "Urar n Lxalat" aux côtés de Djamila, Cherifa, El Djida Tamectouht et autres. Elle s'éteint le 1er avril 1984.

Bahia Farah en duo avec Slimane Azem :

Aṭas ay sebrey
 Aṭas ay sebrey
 Ad d-ruḥeḍ naɣ ad zewḡey
 Ay uzyin txedeḍ-iyi, Tkelxeḍ fell-i
 Xaḍi mačč'akk'ay nehdeṛ.
 Tenniḍ-d ad m-id-awiɣ kulci,

Qqim kan thenni
 Deg ul-im kkes aḥebber
 Tura tæcqeḍ di ṭwasi Tregleḍ fell-i
 Waqila tbedleḍ lamer.

A tuzyint ul'i m-xedmeɣ,
 D zheṛ i xuṣṣey,
 Mačč'akka i yebniɣ ad d-tas.
 Mačči d tisselbi ay selbey
 Naɣ d ṛray i xuṣṣey,

Mi tt-bniy thud ar llsas.

Ula d nek aqli nterrey,

Mačči di ksaney,

Akka i yrad uæssas.

Heqrent-i tezyiwin-iw,

Briy i wallen-iw,

Qqarent argaz-im d imyerreq.

Ttruy almi yejreh yizri-w,

Ieuggen yiles-iw,

Yegguma ad d-yali lmenteq.

Zriy yemmut zzher-iw,

Rriy kan s ul-iw,

Yeččur yebya ad ifelleq.

A tuzyint aw-im-iħkan,

Ad tezređ i yellan,

Balak ad yesber wul-im.

Di lyerba ur ġġiy amkan,

Aqli rwiq lemħan,

Di zzher-iw i deg i teqqim.

Đleb di saddatt yeqwan,

Ad şegmen wussan,

Am'ass-a ad yezhu wul-im.

A tin ħemley,

Ul-i m-xedmey,

Sber kan ad nawđey.

Aħas ay sebrey

Ad d-ruḥeḍ nay ad zewḡey

J'ai trop patienté

J'ai trop patienté

Tu reviens ou je me marierai
 L' élu de mon cœur, tu m'as trahie
 Nous avons parlé d'un bel avenir
 Tu m'avais promis tant de choses
 Tu me disais : sois rassurée
 Mais tu es devenu saoulard, tu me fuis
 Ton âme est changée
 Oh ! Ma belle ! Je ne peux rien y faire
 Je n'ai pas de chance
 Ce n'est pas ce que j'avais prévu
 Je ne suis pas perdu la raison
 Je ne suis pas dépourvu d'idées
 Tout ce que j'ai bâti est démoli
 Je suis, moi aussi, malheureux
 C'est le destin

Mes amis me méprisent
 Je baisse mes yeux devant elles
 Elles disent que mon mari est un aventurier
 J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps
 J'ai perdu ma voix
 Je ne peux plus prononcer un mot
 Mon destin est déplorable
 D'amertume mon cœur est plein
 À éclater

Que te dire ma belle!
 Tu sauras tout
 Peut-être, pourras-tu le résigner ?
 J'ai visité tous les coins de l'exil
 Je suis plongé dans la misère
 Mon destin est obscur
 Fais une prière aux saints
 Pour que mes jours soient meilleurs
 Ce jour-là ton coeur se réjouira
 Ma bien-aimée
 Je ne peux rien pour toi
 Sois patiente jusqu'à mon retour

 J'ai trop patienté
 Tu reviens ou je me marierai

Aït Farida

La poétesse est l'une des voix qui est entrée en duo avec la plupart des chanteurs de son époque dans les années 1940. En accompagnement, elle est intervenue soit en chœur solitaire ou en chorale groupée avec d'autres voix, comme celle de Hnifa, El Djida tamweqrant, entre autres, et où les âges se sont harmonieusement mêlés. Aït Farida a également chanté ses propres textes.

Les plus connues de ses chansons, qui demeurent encore très écoutées, sont à l'exemple des Yura-yi-d tabratt (Il m'a écrit une lettre), Ay uzyin gwassmi k-zrigh (Le charmant, depuis que je t'ai vu) charmant et Yet Yeğğa-yi (Il m'a quittée). Avec sa voix combinée et amplifiée, à un écho technique habilement introduit (il était à la mode en ces temps là), Ait Farida a excellé dans toutes ses productions. Peu et mal connue du public de la génération passée (probablement oubliée même) et pas du tout connue du public actuel, Ait Farida ne s'est pas produite sur scène, comme à l'enregistrement, depuis presque l'indépendance. Amraoui Missoum, encore ce ténor de la composition orchestrale, lui a

été, à d'autres aussi, d'un précieux apport par des constructions musicales de haute facture. Nous ignorons, pour l'essentiel, les paroliers auteurs de quelques uns de ses textes. Mais Aït Farida en a certainement produit elle-même. Elle a été également une danseuse hors du commun, nous ont témoigné les rares personnes qui l'on côtoyées. Les ballets, disaient-ils, l'annonçaient en première ligne sur les affiches, comme pour une invitation de marque qui suscite l'engouement. Actuellement, elle vit paisiblement en France dans la région parisienne.

Yeqqes-iyi wezrem
 Yeqqes-iyi wezrem
 Yeğğa-yi ssem-is
 Am'ass-a ad yendem
 Ad yendem wul-is.

Yeqqes-iyi wezrem
 Yeqqes-iyi s laman
 Mi s-xedmey laḥsan
 Nek i t-ibudden

Un serpent m'a mordue
 Un serpent m'a mordue
 Son venin m'a pénétrée
 Un jour il le regrettera
 Le regret enflammera son cœur

Un serpent m'a mordu
 Il a trahi ma confiance
 Une fois satisfait
 Je l'ai aimé

Djura

Djoughra Abouda, connue sous le nom de Djura, est née dans un petit village des montagnes du Djurdjura, en Kabylie, à la fin des années 40. Elle est allée en France à l'âge de cinq ans avec son père. Habitant à Belleville, elle s'est toujours définie comme "petite Française d'adoption". Mais elle a dû rompre avec sa famille qui l'a empêchée de choisir une carrière artistique.

Elle fonde dans les années 80, à Paris, « Le groupe Djurdjura » (Groupe) qui sort plusieurs albums. Le groupe Djurdjura est fondé en 1979 par Djura et produit par Hervé Lacroix.

Les chansons écrites par Djura sont basées sur des poèmes d'inspiration sociale, mais aussi et surtout féministe. Elle a en effet été marquée par un contexte familial patriarcal particulièrement violent et oppresseur. Djura a donc associé au groupe ses sœurs, notamment Malha et Fatima, mais un tragique différend familial les a séparées, Djura continuant de mener le groupe avec d'autres musiciens. Son combat pour l'émancipation des femmes a fait d'elle la pionnière de la chanson berbère engagée :

- Première femme issue d'une culture dite musulmane, réalisatrice de cinéma : "Ali au pays des merveilles".

- Première femme à créer un groupe féminin, et féministe, d'expression berbère : DJURDJURA

- La première femme à témoigner publiquement du drame qu'elle a vécu au sein de sa famille à travers deux livres : Le voile du silence et La saison des narcisses" vendus à plus de deux millions d'exemplaires. L'une de ses chansons sur l'exil est :

Ay arraw n ġergira
Ay at zznad yekkatén
Aqley nefsi wer neksi
A timehremt l-lherir
A tin wer teldi tyersi
Bu laaâyun tibarkanin
Ma lliy ak deg-wul fers-i

Ruh a yezzu berka-yi

A yemma amek ara s gey

I wuɛwi j deg rray-is

Imi yezga di tberna

Lkas n rrum deg-wfus-is

Mml-iyi wi gɔdedren fellas

Almi yeğğā arraw-is

Ruh a yezzu berka-yi

Mmliq-as temmeqqunt n tmer

Nebeid iɥ-nwala

Ay arraw n ġerġira

Ay arraw n ġerġira

Ruh a yezzu berka-yi

Ô fils de Djurdjura

Ô gens puissants qui frappent le fer

Nous souffrons sans le vouloir

Toi beau tissu

Ô toi qui n'est jamais déchiré

Ô toi l'homme aux cils teints noirs

Presse-toi si dans ton cœur tu me portes

Vas-y cher ami, moi je n'en peux plus.

Je lui ai montré une grappe de dattes

Pour qu'il la prenne loin

Ô fils de Djurdjura

Petite conclusion

Il existe dans la chanson kabyle deux espaces d'émergence de celle-ci : l'espace natal (l'Algérie) pays d'origine, et l'espace émigré, (la France ou l'exil). Toutefois, on a évoqué la chanson des migrantes pour montrer toutes les variétés et les différences qui marquent son émergence. Et dans le cas des chanteuses choisies dans le corpus, l'un est représenté par une chanteuse de l'émigration : Djura (une chanteuse du groupe Djurdjura. Son apparition même dans la chanson diffère de celle des chanteuses vivant en Algérie. Pour ces dernières, du moins pour la plupart d'entre elles, la radio a été un appui, voire la raison de leur émergence dans la chanson kabyle, grâce aux émissions radiophoniques qui ont été des intermédiaires quant à leur relation avec la chanson et plus tard à leur carrière de chanteuses.

L'émigration représente, pour ces chanteuses, un autre monde, un autre mode de vie, une autre genèse. La chanson féminine de l'émigration traduit donc des réalités nouvelles. Dans ce pavé d'un édifice on peut plus fragile, la femme chante une extravagante espérance d'harmonie ; elle chante Lywerba (l'exil) un peu plus particulier, sous-entendant un racisme, une déculturation, un choc culturel, un déracinement recoupant ainsi d'autres thèmes d'une brûlante actualité dans une Europe contemporaine. Elle chante la liberté (Tilleli) de la personne humaine, de l'étranger, surtout de celle de la jeune femme kabyle élevée en France que l'on réexpédie au pays pour la marier. La chanteuse kabyle confie à sa chanson ses malheurs et ses drames de femme subissant une double déchirure : d'une part elle subit les affres d'une xénophobie, et d'autre part, elle doit se mesurer aux obligations et aux chaînes d'une tradition aliénante. Dans un espace autre que son pays natal, l'artiste cherche à donner un sens, une légitimité à sa propre personne en tant que femme et à son œuvre qu'elle essaie d'améliorer et de glorifier grâce à une recherche musicale et une nouvelle mélodie dans son monde d'exilée.

Conclusion générale

Évincée depuis des siècles des sphères du pouvoir et de l'État central, la culture berbère, dans son intégralité, véhicule une tradition de résistance et de dissidence très ancrée. Et l'on a pu constater à travers ce « parcours poétique et littéraire » la persévérance, l'exaltation et l'adaptabilité de la poésie et de la littérature kabyle : elles ont suivi l'évolution générale des conditions socio-historiques et ne sont pas figées dans un passé idéalisé et folklorisé. Inspiration vivante, expression d'un vécu collectif, cette poésie a connu des auteurs glorieux et un jaillissement extraordinaire de nouveaux poètes et d'écrivains consacrés à la poésie kabyle (Belaïd At Ali, Boulifa, Mouloud Mammeri).... Ces héros seront bien réincarnés par une nouvelle génération des années 70.

Dans le premier segment de ce travail, nous avons traité de la poésie kabyle à la période coloniale : cette poésie est passée progressivement de la « résistance passive » au choc colonial, de la dénonciation morale et sociale, à l'engagement ouvert, au projet politique. La mutation s'est produite à partir des années 1945, sous la double influence de la prise de conscience nationaliste, qui a introduit un discours politique moderne dans la culture kabyle et de l'évolution des aspects socio-culturels généraux, avec le déploiement impressionnant des élites kabyles de formation moderne. La période coloniale a vu jaillir des chansons d'auteurs composées pendant la guerre : des chansons d'artère religieuse, politique ainsi que des poèmes édifiants. Aussi en est-il des Chants poétiques des femmes sur la guerre (Hnifa, Fazia et autres) qui ont marqué les années de guerre avec leur poésie lyrique et de résistance contre le fléau colonial.

Cette impulsion, engagée jusqu'à l'indépendance plutôt sur les voies du combat nationaliste, s'est considérablement renforcée dans les décennies 1960-1970 pour donner naissance à une poésie identitaire et protestataire berbère particulièrement vigoureuse et qui est, aussi, la seule expression culturelle autonome, durable et ouvertement critique, produite en Algérie même.

Le deuxième segment traite des femmes et espace poétique dans l'univers kabyle et du destin brisé de ces poétesses, deux noyaux principaux qui nous ont permis de montrer

que la poésie chantée par les femmes obéissait à des règles socialement et historiquement constituées. Les discours sont donc hiérarchisés. Les femmes en tant que corps dominés ne peuvent produire qu'un discours dominé ; lorsque nous disons dominés, nous nous référons, bien entendu, à la perception de ce discours (à sa classification) dans l'échelle des valeurs sociales. Le chant est ici l'expression de la plainte, de la mélancolie ou de la joie. Si nous nous fondons sur la division de l'espace qui assigne aux hommes l'extérieur (la place publique) et aux femmes l'intérieur (la maison) ou la cour (extérieur de l'intérieur), elles ne peuvent donc que chanter des textes ayant pour thèmes cet intérieur (leur propre intimité, leurs amours, leurs haines, ou leur silence éternel).

Autrement dit ces femmes relatent leur vie, l'inégalité des chances due à leur sexe, les conditions générales et particulières (140). Mais ce qui peut surprendre c'est que la poésie féminine dépasse largement la vie privée et publique des femmes. Car ces dernières sont déléguées, comme on peut le voir dans certains poèmes, pour parler des hommes, en leur faveur, mais aussi en les dénonçant, en les démasquant. Dans un cas, comme dans l'autre on voit bien qu'elles ont rendu leur jugement sur l'idéologie masculine. Car rappeler à l'homme son devoir et ses responsabilités d'homme, n'est-ce pas une façon de reconnaître la différence établie par l'homme entre les deux sexes.

Conformément à la tradition, les femmes ont essayé de respecter cette vision du monde. Il est cependant des événements historiques qui sont déterminants pour les individus et pour les groupes. Il en fut ainsi pour les femmes dont la guerre d'indépendance contribua à changer le statut (dans la pratique). Celles qui chantaient auparavant l'amour vont désormais chanter avec beaucoup plus d'éloquence la résistance. Les hommes ayant déserté le village, les femmes sont, du coup, devenues les relais du combat masculin. Elles ont pris naturellement les places assignées aux hommes tout en continuant à assurer leurs propres fonctions.

En libérant la voix de ces femmes, la chanson va également libérer leur corps, ce corps dont elle émane et sur lequel elle agit en lui offrant l'opportunité de se mettre en scène et ainsi de « se mettre en sens », de dire ce qui autrement demeure indicible, d'exister aux yeux des autres, d'exprimer par la *chtah*, (danse), parfois par la *djedba* (danse extatique ou transe) tout ce que la bouche doit taire : la sensualité, la séduction, l'amour, le plaisir,

le mépris, la colère, le refus, la révolte. En effet, comme le montre Assia Djébar dans 'Ces voix qui m'assiègent', la parole féminine, déjouant toutes les tentatives de censure voire de bâillonnement dont elle est l'objet, surgit encore et toujours « entre corps et voix (141) ».

La chanson semble ainsi détenir ce pouvoir exceptionnel de se présenter comme un espace d'expression, de communication voire parfois même de communion, un lieu où les échanges sont favorisés et où certains conflits semblent devoir s'atténuer voire se désamorcer, réconciliant ainsi l'individu avec le groupe qui, souvent, l'effarouche. C'est aussi un moyen de résistance à la solitude, aux incertitudes, à la peur et à l'assujettissement et surtout un exutoire propice au maintien d'un équilibre individuel et collectif souvent compromis par un déchirement intense entre divers antagonismes.

Ainsi, les deux segments analysés ci-dessus nous ont montré la nécessité des poètes et des poétesses d'entrer en contact avec la culture orale de leur pays pour la réconciliation de leur identité tiraillée entre la culture d'origine et la langue d'écriture. Cependant, les récits, les chants ne sont pas seulement sources d'inspiration et d'accomplissement individuel, mais ils constituent un héritage de la mémoire collective, voué à la disparition. Les poètes kabyles se plaisent volontiers à vouloir le préserver de l'oubli et de la déformation par la propagande politique et religieuse. Leurs efforts et leur persévérance résultent en un langage poétique oral original que nous avons tenté de présenter dans cet ouvrage.

Pour le groupe de femmes qui sont à l'origine de la création des textes, dirions-nous en conclusion, que le corps parle si fort qu'il ne peut se taire. Sans doute ces femmes ont-elles besoin de capter quelque chose qui échappe à tout discours logique et qui établit un certain état d'harmonie entre elles et le monde. Ces chanteuses ont su élaborer un contact direct avec le corps qu'elles ont retrouvé, évoquant pour elles une suture avec leur être, mais aussi avec l'homme qu'elles ne peuvent envisager séparé d'elles.

Tous les symboles, toutes les images relevées ici sont autant d'aspects de la créativité féminine. Les vers mettent en scène la femme-individu qui veut sortir de sa solitude et fait en même temps sortir l'homme de la sienne. Autour de cette voix bouleversante et bouleversée, elle se restructure publiquement et socialement dans le processus de la création poétique chantée. Dans toute la chanson kabyle qu'elle soit

anonyme ou médiatisée, la femme (anonyme ou artiste) se crée un « Moi » neuf, qui dépasse les déterminations sociales.

Les poèmes féminins chantés n'ont pas de titres mais sont déterminés par tous les imaginaires que les femmes récitantes nous offrent. Leurs chansons sont le reflet de leurs illusions évanouies, de leurs espoirs bafoués. Les urars et achewiqs, qui ont presque disparu aujourd'hui, étaient des moments de répit et de réconfort. Dans ce long travail acharné, le langage de la souffrance, de la solitude circule dans les poèmes chantés de ces aèdes frustrées et brisées par des lois et des coutumes qui les ont métamorphosées en « momies vivantes ».

Cette évocation allie la beauté à de grandes qualités du cœur, mais aussi elle harmonise les contraires, réunit étroitement par l'imagination l'homme et la femme tout en améliorant leurs rapports. L'idéologie des femmes qui récitent les textes anonymes est à l'encontre de l'idéologie groupale organisatrice. Les femmes font rupture avec l'atavisme groupal dans leur création esthétique traditionnelle où le statut de la femme est remis en cause, voire réinventé.

F I N

NOTICES

¹ Lacoste-Dujardin (Camille), *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La découverte, 2005, pp. 185-186.

² Docteur en ethnomusicologie, membre associé au laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS-Musée de l'Homme et membre de la SFE (Société Française d'Ethnomusicologie), Mehenna Mahfoufi poursuit depuis plus de vingt ans des recherches sur les musiques berbères.

³ Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, 4 volumes, Paris, Geuthner, 1978. M. Mammeri considère que ce recueil est le plus près de la source d'inspiration », *Évolution de la poésie kabyle*, p. 128 (revue africaine, 1950, Nacib Youcef).

⁴ *Poésie populaire de la Kabylie du Djurdjura*, Paris, imprimerie imperiale, 1967, 471 p. M. Mammeri considère que ce recueil est le plus près de la source d'inspiration », *Evolution de la poésie kabyle*, p. 128 (revue africaine, 1950, Nacib (Youcef).

⁵ Belkacem Ben Sedira (1845-1901), professeur à l'École supérieure des lettres et à l'École Normale primaire d'Alger. Chevalier de la Légion d'Honneur (1893).

⁶ Rinn (Louis), *Histoire de l'Insurrection de 187 en Algérie*, Alger Librairie. Adolphe Jourdan, 1891, in Nacib (Youcef), « Anthologie de la poésie berbère », Paris, Publisud, 1994, p. 43.

⁷ Yacine (Tassasdit), *Poésies kabyles*, Alger, Awal-bouchène, 1990.

⁸ Hanoteau (Adolphe) est le frère du peintre Hector Hanoteau, le père de l'historien Jean Hanoteau et le grand-père du dramaturge et journaliste Guillaume Hanoteau. La famille Hanoteau est parente de celle de Gabriel Hanotaux. Ses publications : *Essai de grammaire kabyle*, renfermant les principes de ce langage berbère parlé par les populations du versant nord du djurdjura et spécialement par les Igaouaouen ou Zouaoua, avec des textes et traductions, suivi de notes et d'une notice sur quelques inscriptions en caractères dits tfinagh et en langue tamacher't, Alger, Bastide, 1858. "Lettre adressée à M. Reinaud par M. Hanoteau (..) au sujet de la notice qui se trouve ci-devant, p. 107 et suiv. [M. Reinaud "Sur le système primitif de la numération chez la race berbère"]", *Journal Asiatique* 1860, pp. 264-269. *Essai de grammaire de la langue tamachek'*, renfermant les principes du langage parlé par les Imouchar' ou Touareg, avec des textes, poésies, conversations et traductions, suivi d'une notice sur la carte annexe et des fac-similés d'écritures tfinagh', Paris : Impr. impériale, 1860. *Poésies Populaires de la Kabylie du DJurdjura*, Paris, Imp. impériale, 1867. *La Kabylie et les coutumes kabyles*, 3 vol., Paris, Imprimerie nationale, 1872-1873, (2 éd. A. Challamel, 1893), 2e éd. (sic) rev. et augm. Paris, Bouchène, 2003.

⁹ Boulifa, lettré kabyle formé à l'école française, à qui on doit une *Méthode de langue kabyle. Étude linguistique et sociologique sur la Kabylie du Djurdjura* (1913), écrite exclusivement en kabyle.

¹⁰ Basset (Henri), *Essai sur la littérature des Berbères*, Thèse principale, Alger, Jules Carbonnel, 1920.

¹¹ Amrouche (Jean), *Chants berbères de Kabylie*, Paris, l'Harmattan, 1988, 25 p.

¹² Amrouche (Jean), *op.cit.* p. 26

¹³ Né présumé en 1909 et décédé le 12 mai 1950 (à 41 ans), Belaïd Ath-Ali, de son vrai nom Iزارar Belaïd, a connu l'errance et surtout les affres de la seconde guerre mondiale, puisqu'il est mobilisé dès son déclenchement, en 1939, et y brilla par son intelligence en obtenant notamment le grade de sergent-chef, et ce, jusqu'en 1943, avant de désertier et rejoindre son village natal. Son instruction scolaire dans la langue de Molière, il l'arrachera après des années passées dans son école d'*Azru Uqellal*, mais tétée surtout de sa maman, titulaire d'un brevet d'études et monitrice de la langue française, exploite rarissime pour tout "indigène" à cette époque.

¹⁴ Feraoun (Mouloud), *Les poèmes de Si-Mohand*, Paris, Minuit, 1960.

¹⁵ Aït Mansour Amrouche (Fadma), *Histoire de ma vie*, Paris, Maspéro, 1968.

¹⁶ Amrouche (Taos-marguerite), *Le grain magique*, Paris, La découverte, 1996.

¹⁷ Mammeri (Mouloud), *Les isefra, poèmes de Si Mohand*, Paris, Maspéro, 1965.

¹⁸ Yacine (Tassadit), *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspéro, 1987.

¹⁹ Yacine (Tassadit), *Poésie berbère et identité. Qasi Udifella héraut des At Sidi Braham*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 1987.

²⁰ Yacine (Tassadit), *L'izli ou l'amour chanté en Kabylie*, Paris, Fondation de la maison des sciences de l'homme, 1988.

²¹ Nous parlons d'écriture théâtrale plutôt que de theater, car ce dernier est avant tout spectacle ; or, dans notre cas, les pièces n'ont pas été jouées.

²² L'année 1980 est une date charnière dans l'histoire de la Kabylie : le 20 avril a été le début du « printemps berbère », appellation donnée au mouvement de protestation et de revendication culturelle qui a suivi l'interdiction d'une conférence de Mouloud Mammeri sur les poèmes kabyles anciens à Tizi-Ouzou. Le mouvement a été sévèrement réprimé.

²³ Bounfour (Abdellah), *Linguistique et littérature: études sur la poésie orale marocaine*, Lille, atelier national de reproduction des thèses, 1984, p. 187.

²⁴ Galand-Pernet (Paulette), *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PUF, 1998, p. 176.

²⁵ Chaker (Salem), « Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle, un parcours poétique », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, pp. 5-124.

²⁶ Aliche (Rachid), *Asfel*, Lyon, Mussidan, 1981.

²⁷ Sur ces pièces, v. Nacib (Youssef), *Poésie mystiques kabyles*, Alger, Andalouses, 1991.

²⁸ FDB : Fichier de Documentation Berbère, n° 122, 1974.

²⁹ Benbrahim-Benhamadouche (Malha), *La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1982, II, 193 p.

³⁰ RTA : Radiodiffusion et Télévision algérienne.

³¹ Nom de guerre d'un maquisard d'Irjen.

³² Évolution de la P.K, R.A, tome XCIV 1° T 1 ET 2 TRI ; 50, p.146, in Nacib (Youcef), « Anthologie de la poésie berbère », Paris, Publisud, 1994, p. 45.

³³ Charlot (Edmond), *Chants berbères de Kabylie*, Alger, 1946, p. 40 (2° Ed.), in Nacib (Youcef), *op. cit.* p. 45.

³⁴ Boulifa (Saïd), *Recueil de poésie kabyle*, Alger, Jourdan, 1904, p. XII., in Nacib (Youcef), *op.cit.* p. 45.

³⁵ Chaker (Salem), *op.cit.* pp. 5-124.

³⁶ Chaker (Salem), « L'affirmation identitaire berbère à partir de 1900 », in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1987, 44, n° 1, pp. 13-33.

³⁷ Mahfoufi (Mehanna), *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*, Paris, Ibis Press, 2006.

³⁸ Mahfoufi (Mehenna), *op.cit.* p. 78.

³⁹ Style propre aux aèdes « ceux qui glorifient » auquel se rattachent les chants épiques, satiriques, les grandes plaintes et les chants de guerre ; accompagné et rythmé habituellement au tambourin.

⁴⁰ Lié aux pulsations rythmiques plus accusées et spécifiques des chants de travail et de la meule. Le berbère a constamment recours à ce chant pour alléger les travaux les plus rudes, travaux souvent monotones et qui inclinent à la méditation tel celui des goualeurs d'olives.

⁴¹ Style propre aux aèdes « ceux qui glorifient » auquel se rattachent les chants épiques, satiriques, les grandes plaintes et les chants de guerre ; accompagné et rythmé habituellement au tambourin.

⁴² Un chant religieux auquel renvoie les chants funèbres et les danses sacrées. Ce style d'*achewiq* n'admet aucun accompagnement.

⁴³ Un chant auquel se rapportent les chants du foyer, les berceuses, les chants d'exil, de méditation. Il n'admet non plus aucune participation.

⁴⁴ Yacine (Tassadit), *op.cit.* p. 12.

⁴⁵ Exister est utilisé ici dans le sens d'« être », de « vivre » mais aussi de « compter », d'« avoir de l'importance ».

⁴⁶ Djebbar (Assia), *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, 25 p.

⁴⁷ Mokhtari (Rachid), « La chanson kabyle de l'exil », in *Anadi, Revue d'Etudes Amazighes* 1997, n° 2, p. 62.

⁴⁸ Il est souvent arrivé durant « la décennie noire », que des familles entières soient massacrées au cours d'une fête, que des cortèges de mariées soient attaqués et que de jeunes épousées soit kidnappées, violées puis assassinées par des terroristes dont de nombreuses fatwas ont condamné toute forme de fêtes qui ne s'inscrivent pas dans le cadre strictement religieux et toute forme de chants à l'exception du medeh.

⁴⁹ Zumthor (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

⁵⁰ Amrouche (Jean), *op.cit.* p. 56.

⁵¹ Zumthor (Paul). *op. cit.* p. 16.

⁵² Oumhani (Cécile), « Paroles de femmes et fragmentation », in *En-corps prisonnières, Chèvre-Feuille étoilée, Étoiles d'encre*, 2002, n° 11-12, p. 329.

⁵³ Bourdieu (Pierre), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 12 p.

⁵⁴ Rémond (Martial), *Djurdjura, terre de contraste*, Alger, Baconnier Frères, 1940, 121 p.

⁵⁵ Sidi Larbi Oucherif est considéré comme un saint protecteur local.

⁵⁶ Opération qui fait partie du rituel de la toilette des morts et qui consiste à nouer ensemble les gros orteils des deux pieds afin de garder les jambes bien droites sous le linceul.

⁵⁷ Il s'agit des frais occasionnés par la fête ainsi que de l'argent de la dot "*sadâq*" qui, dans la tradition musulmane, doit être versée par l'époux à celle qu'il prend pour femme.

⁵⁸ Hadibi (Mohand Akli), « Comment les jeunes "remplissent" l'espace de Wedris », in *Anadi, Revue d'Études Amazigh* 1997, n° 2, pp. 127-138.

⁵⁹ Une femme peut être répudiée ou mise au ban de la société, entraînant avec elle toute sa famille dans le « déshonneur », uniquement parce qu'elle ose manifester ouvertement ses sentiments ou ses opinions quand ceux-ci ne sont pas en conformité avec les règles du groupe.

⁶⁰ Chant de femmes, dont l'extrait cité ici, est rapporté par Amrouche (Jean), *op. cit.* p. 136.

⁶¹ *Lfatiha (El-Fatiha)* est le verset du Coran qui permet de sceller un mariage religieux.

⁶² « Faire pleurer son miroir » est une expression souvent utilisée par les femmes algériennes pour dire « vieillir », « enlaidir ».

⁶³ Djebbar (Assia), *op. cit.* p. 11.

⁶⁴ Mammeri (Mammeri), *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspéro, 1980.

⁶⁵ Villages et lieux-dits.

⁶⁶ Ces trois poèmes furent composés par la mère de Mouloud Feraoun au lendemain de la tragédie de Château-neuf ; près d'El-Biar, un matin de mars 1962, un commando de l'OAS fit irruption dans la salle des réunions où travaillaient Feraoun et ses collègues et abattit l'écrivain et ses quatre amis.

⁶⁷ Il s'agit d'un maître soufi, Cheikh Slimane lui-même disciple direct du Cheikh Mohand El Mokhtar (*Wali*).

⁶⁸ Ce qui souligne le dilemme du soufi : chasseur, il doit vivre du gibier. Cependant, il ne peut manger que la chair des animaux rituellement égorgés.

⁶⁹ Propos du Prophète.

⁷⁰ À Beni Douala, localité dont le poète est originaire, le célèbre et sinistre capitaine Oudinot se fait particulièrement remarquer entre 1956 et 1960 par la sauvagerie de sa répression. Mouloud Feraoun l'évoque dans son journal. Cet officier commandait la SAS dont le siège était au centre de Béni Douala.

⁷¹ Le poète lui-même est d'origine maraboutique. Il invoquera ailleurs ses prestigieux « grands-parents » Hacène et Hocine, petits enfants du Prophète. Ici, il en appelle à ses saints aïeux.

⁷² Célèbre cheikh de la *tariqa rahmania*. Il vécut à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles.

⁷³ Thaumaturge de la Petite Kabylie, sur la rive droite de Soummam

⁷⁴ Noter que la célèbre chanson de Slimane Azem, *ffeY ay ajrad tamurt iw* " sauterelles, hors de mon pays".

⁷⁵ Dans l'esprit du poète, l'épervier est la femelle du faucon. Il est à remarquer que Hanoteau et Letourneux (« La Kabylie et les coutumes kabyles », Paris, Challamel, 1893, t.1, pp 216-229) ne mentionnent pas ce falconidé.

⁷⁶ Le poète a vécu en France, en Tunisie et en Tripolitaine.

⁷⁷ Une des grandes figures du mouvement mystique soufi.

⁷⁸ Au XIX^e siècle, le terme *zouaoua* fut employé pour désigner les Kabyles habitant la Grande Kabylie, ou même par extension le territoire correspondant. En arabe le terme *zouaoua* permet même de désigner la langue parlée par les *Zouaoua*. Historiquement, les émigrés des *Zouaoua* dans les grandes villes (Alger, Béjaïa et même Tunis), font qu'ils fusent recrutés comme mercenaires pour former des troupes. Le mot *zouave* utilisé dans le

vocabulaire militaire français pour désigner un certain type d'unité d'Afrique du nord serait ainsi dérivé du mot *zouaoua*. L'origine de ce mot remonterait à avant la conquête française, car il est déjà attesté dans les descriptions en français de la régence d'Alger, même s'il est peu usité.

Les Zoulous étaient connus des Romains sous le nom de Jubalènes. Leur existence fut attestée depuis au moins l'époque Fatimide, où ils fussent alliés des Kutamas dans le soutien à cette dynastie. Ils fussent décrits par Ibn Khaldoun au Moyen-Âge comme occupant le littoral allant de Tadelles à Béjaïa (petite-Kabylie); cet ensemble de tribus, s'il dépend nominalement du sultan de Béjaïa se caractérisa déjà par son autonomie voire son indépendance vis-à-vis du pouvoir central, trait qu'il conservera jusqu'au XIX^e siècle. Au début du XVI^e siècle, le pays zouaoua vit se constituer un sultanat ou principauté, appelé royaume de Koukou autour de la famille des Belkadi qui exerça son autorité sur un certain nombre de *zouaoua*. Ce sultanat et les zouaouas fussent soumis à la pression de l'établissement d'un nouveau régime, la régence d'Alger, mais maintinrent leur indépendance. Au XVIII^e siècle, le pouvoir des Belkadis s'effondra, le royaume de Koukou éclata et les *Zouaouas* reformèrent alors une confédération tribale indépendante du pouvoir d'Alger jusqu'à la conquête française dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Ibn Khaldoun fut l'un des historiens et sociologues à l'origine de ce nom propre de langue arabe visant à désigner ce groupement de tribus berbères et non arabes. *Zouaoua* est, chez les auteurs arabes (dont Ibn Battûta et Ibn Hazm), et selon les arabophones contemporains, un nom masculin pluriel, *Zouaoui* au singulier et *Zouaouiya* au féminin singulier (substantif et adjectif: de la tribu des *Zouaoua* : *Al-Zwâwiz* nom propre masculin).

Selon certains auteurs, les *Zouaoua* sont rattachés aux Zénètes. Toutefois il semble que cette thèse soit due à une confusion avec une tribu du nom de *Zouaza* faisant partie du groupe Zénète. Les généalogistes des Berbères tel Ibn Hazm classent plutôt les *Zouaoua* dans le groupe Kutama, opinion partagée et admise par Ibn Khaldoun. Dans tous les cas, ces deux historiens arabes spécialistes des traditions généalogiques berbères les comptent⁸ au nombre des peuples kutamiens.

⁷⁹ "Ath Mezghenna ou Ath Mezghanna" est une tribu berbère qui appartient aux Sanhadjas, selon Ibn Khaldoun. Ils habitent toutes les plaines d'Alger et les environs¹. La déformation des noms berbères par les auteurs arabes a rendu méconnaissable même aux berbérissants actuels le nom même par lequel ils identifient leur pays et leur langue. *Mezghenna* n'est que la transcription arabe du mot imazighen qui désignait à l'origine la nation berbère installée au nord du pays et qui finit par se généraliser à l'ensemble des berbères.

Or c'est bien au nord de l'Algérie actuelle que situait Hérodote la tribu des Maces ou Mazices (selon Hécatee son maître), deux termes que les berbérissants modernes ont identifiés comme des attestations lointaines de Mazigh cité par Ibn Khaldoun.

⁸⁰ La station Lafarge renvoie à Mme Lafarge, fille d'un général et épouse d'un commissaire divisionnaire. Née à Akbou, wilaya de Béjaïa, Mme Lafarge vouait un amour profond à la Kabylie. Elle fréquentait assidûment les cercles féminins des *Urar* à l'occasion des fêtes familiales. Elle se faisait appeler, plus tard, Tassadit (prénom kabyle). Son mari lui fit part de l'engagement des autorités françaises de lancer les premiers essais d'émissions à partir de la radio d'Alger. Cependant, cette dernière avait besoin des voix pour ses essais d'où son intérêt et sa sublimation pour le chant de Lalla à Ounissa à qui elle fit appel pour intégrer la radio kabyle.

⁸¹ Les fêtes dans la Kabylie traditionnelle (mariage, circoncision...) se déroulaient au son du tambour accompagné par le hautbois. Ici, on signifie que la mort du martyr est une fin heureuse.

⁸² Bourgade du Tam et Garonne à environ 90 km au nord-ouest de Toulouse, où s'est installé après 1962 le grand poète-chanteur Slimane Azem, frère de Ouardia l-Lamara.

⁸³ Lieu-dit du village d'Agwni g-γran, propriété de la famille Azem où fut édifiée la maison dans laquelle sont nés l'auteur de cette pièce et son frère Slimane. Le toponyme signifie symbole essentiel dans la culture berbère, "fontaine du figuier mâle".

⁸⁴ Son propre frère qui est appelé ici "le Président Ali".

⁸⁵ L'aîné des frères, Ouali, rallié à la France pendant la guerre de libération nationale, a entraîné sa famille dans son sillage.

⁸⁶ Le père, la mère et les frères des Ouadias sont établis en France depuis 1962.

⁸⁷ L'*agha* était un fonctionnaire de l'administration turque. Le titre a été reconduit par l'administration coloniale française. Il s'agissait souvent d'un homme à l'allure imposante.

⁸⁸ Slimane Azem.

⁸⁹ *Tasa* désigne le foie. Mais dans la parole kabyle et le langage ordinaire et la vie quotidienne "*Tasa*" l'amour, l'affection et la tendresse. C'est la sensibilité de tout un chacun.

⁹⁰ *Ukyis* : vertueux, courtois, sage.

⁹¹ Azzeffunou Azzeffoune est une petite localité maritime au nord-est de Tizi-Ouzou

⁹² *agwni l-lxendeq* : *agwni* littéralement veut dire plateau qui existe presque dans tous les villages kabyles. Mais *agwni l-lxendeq* est un plateau qui se trouve en bas d'"Aghrib" qui est un village et une commune qui se situe dans la région de "Azzeffoune"

⁹³ *Tmarzagt* est un village situé à Aghrib (*arrif bb-weyrib* selon la tradition kabyle toujours dans la région d'Azzeffoun.

⁹⁴ Sidi Ġeyfer est un gardien d'aæssas. Il est aussi un saint et son mausolée est un lieu saint, lieu de pèlerinage des villageois d'Aghrib. d'aæssas deg-weyrib selon la tradition orale kabyle.

⁹⁵ *Temlaluct* veut dire *neqma*, c'est-à-dire ne faire les choses qu'à son gré.

⁹⁶ Tenyirt littéralement désigne le front qui signifie dans le langage kabyle, le sort ou le destin. L'expression kabyle dit : *Yura deg ou yef tenyirt*. C'est écrit sur le front.

⁹⁷ Tawenza est un terme qui désigne aussi (dans la majorité des régions kabyles) le front. Il est la métaphore de la chance, du sort prédit.

⁹⁸ Amália Rodrigues, de son nom complet Amália da Piedade Rebordão Rodrigues, née le 23 juillet 1920 à Fundão, décédée à Lisbonne le 6 octobre 1999, est une chanteuse de fado et actrice portugaise. Sa sœur cadette, Celeste Rodrigues, est également une chanteuse de fado. Surnommée la « Reine du fado » (*Rainha do Fado*), c'est la chanteuse qui a le plus popularisé ce chant dans le monde. Elle a enregistré plus de 170 disques au cours de sa vie. Elle a aussi été une grande ambassadrice culturelle du Portugal et sa voix lui a valu une réputation internationale. Elle a eu une carrière d'enregistrement et de représentations de quarante années. Sa notoriété devient internationale durant la période 1950-1970, mais ses liens assez troubles avec le régime du dictateur António de Oliveira Salazar lui valent un retrait de la scène pendant une dizaine d'années après la révolution des Œillets de 1974. Au cours de sa carrière, elle chante majoritairement dans sa langue maternelle, en portugais, mais aussi en espagnol, en italien, en anglais et en français, d'où

le titre de son morceau Aïe Mourir pour toi. Elle a eu l'occasion de se produire dans les plus grandes salles du monde, dont l'Olympia à Paris. Amália Rodrigues a eu une influence importante non seulement sur le fado, mais aussi sur toute la musique portugaise et la plupart des artistes de son pays.

⁹⁹ Édith Giovanna Gassion, dite Édith Piaf, est une chanteuse, parolière et actrice française, née le 19 décembre 1915 à Paris et morte le 10 octobre 1963 à Grasse. Surnommée à ses débuts « La Môme Piaf », elle est à l'origine de nombreux succès devenus des classiques du répertoire, comme *La Vie en rose*, *Non, je ne regrette rien*, *Hymne à l'amour*, *Mon légionnaire*, *La Foule*, *Milord*, *Mon Dieu* ou encore *L'Accordéoniste*. Chanteuse à l'interprétation et à la voix saisissantes, elle a inspiré de nombreux compositeurs et a été le mentor de jeunes artistes tels qu' Yves Montand, Charles Aznavour, Les Compagnons de la chanson, Georges Moustaki. Elle acquiert une renommée internationale, mais sa fin de carrière est rendue difficile par de graves problèmes de santé ; elle meurt prématurément à l'âge de 47 ans.

¹⁰⁰ EL MUSTAPHA est un des noms prestigieux et majestueux qu'on donne au prophète Mohamed.

¹⁰¹ *Yamman* est un nom d'emprunt arabe qui veut dire "hélas" ou exprime l'exclamation.

¹⁰² *Tippura igenwen* en kabyle désigne le ciel. Dieu qu'on implore quand on désespère.

¹⁰³ *Ulaqrar* signifie assurément, inévitablement.

¹⁰⁴ Mammeri (Mouloud), *Poèmes kabyles anciens*, Paris, La Découverte, 1988, 27 p.

¹⁰⁵ *jeun* désigne un jeune homme ou un prince charmant. C'est un nom d'emprunt (français) qui signifie un jeune homme, qui est encore à la fleur de son âge.

¹⁰⁶ Amucar désigne littéralement un mouchard, un espion. Dans cette chanson, ce terme signifie un corrupteur. Et la chanteuse traite *qessam*, le dispensateur de biens de tous les noms et manifeste son insatisfaction quant à l'injustice qu'elle a subie. Ce mot est d'aussi d'emprunt français.

¹⁰⁷ Kumisar est aussi d'emprunt français qui veut dire le commissaire. C'est un policier, un homme de lois avec qui la chanteuse compare le bienfaiteur (*qessam*) ou le corrupteur.

¹⁰⁸ Mauss (Marcel), né le 10 mai 1872 à Épinal et décédé le 10 février 1950, à l'âge de 77 ans à Paris, est généralement considéré comme le père de l'anthropologie française.

¹⁰⁹ Abrous (Dahbia), « Kabylie : Littérature », in *Encyclopédie berbère*, 1434, Aix-en-Provence, Edisud, avril 2004, p. 4071-4074. Bounfour (Abdellah), Introduction à la littérature berbère. I. La poésie, Paris, Louvain, peeters, 1999. Galand-Pernet (Paulette), Littératures berbères. Des voix, des lettres, Paris, Puf, 1998. Mammeri (Mouloud), Les isefra, poèmes de Si Mohand, Paris, Maspero, 1965 et Poèmes kabyles anciens, Paris, Maspéro, 1980.

¹¹⁰ Bounfour (Abdellah), *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris, Louvain, Peeters, 1999. Galand-Pernet (Paulette), *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, Puf, 1998. Encyclopédie berbère, XII, 1993, « Chants », par M. Peyron, F. Aït Ferroukh, N. Mécheri-Saada), Aix-en-Provence, Edisud, 1993. Encyclopédie berbère, fasc. XXVI, (« Kabylie : littérature », par. D. Abrous) , Aix-en-Provence, Edisud, 2004.

¹¹¹ Abrous (Dahbia), « Kabylie : Littérature », in *Encyclopédie berbère*, 1434, Aix-en-Provence, Edisud, avril 2004, p. 407-4074. Bounfour (Abdellah), Introduction à la littérature berbère. I. La poésie, Paris, Louvain, Peeters, 1999. Galand-Pernet (Paulette), Littératures berbères. Des voix, des lettres, Paris, Puf, 1998. Mammeri (Mouloud), Les isefra, poèmes de Si Mohand, Paris, Maspéro, 1965 et Poèmes kabyles anciens, Paris, Maspéro, 1980.

¹¹² Il s'agit de rencontres festives du soir ou de la nuit (mixtes dans certaines tribus, uniquement de femmes ailleurs), accompagnées de chants et danses, lors des mariages ou en toute autre occasion. C'est aussi l'occasion pour les femmes de dire des *Izlan* entre elles.

¹¹³ Cf. Fichier de Documentation Berbère (FDB), n° 93, 1967, p. 64-67.

¹¹⁴ Abrous (Dahbia), « Kabylie : Littérature », in *Encyclopédie berbère*, 1434, Aix-en-Provence, Edisud, avril 2004, p. 4071-4074. Bounfour (Abdellah), *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris, Louvain, Peeters, 1999. Galand-Pernet (Paulette), *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, Puf, 1998. *Encyclopédie berbère*, XII, 1993, « Chants », par M. Peyron, F. Aït Ferroukh, N. Mécheri-Saada), Aix-en-Provence, Edisud, 1993. *Encyclopédie berbère*, fasc. XXVI, (« Kabylie : littérature », par. D. Abrous), Aix-en-Provence, Edisud, 2004.

¹¹⁵ Pour la période plus récente de cette chanson dans/de l'émigration maghrébine en France, Hadj Miliani renvoie à deux de ses articles : Musique de jeunes, culture d'intégration : le cas des chanteurs et musiciens 'beurs' en France. - *Ethnologies, Musiques des jeunes/Music and Youth*, vol. 22/1, 2000. De la culture d'exil au syncrétisme culturel. La musique des "beurs" en France. - In *Cultures transnationales de France : des "beurs" aux... ?* - Paris, L'Harmattan, 2001.

¹¹⁶ Cheikh Amar El-Hasnaoui, alias Khelouat Mohamed, est arrivé en France en 1932, à l'âge de 22 ans, après avoir séjourné en Espagne (informations données par Kamal Hamadi, communication personnelle).

¹¹⁷ Tiersot (Julien) dans son ouvrage, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris, Librairie Fischbacher, 1889, consacre tout un chapitre intitulé « Les Arabes (pp. 76-98) aux prestations des musiciens maghrébins et égyptiens ». Il décrit les airs joués avec des instruments traditionnels, les marches militaires des turcos, les cafés maures avec danseuses et s'appesantit en particulier sur les Aïssaouas.

¹¹⁸ Thobie (Jacques), Meynier (Gilbert), Coquery-Vidrovitch (Catherine) et Ageron (Charles-Robert), *Histoire de la France coloniale. 1914-1990*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 104.

¹¹⁹ Stora (Benjamin), *Les algériens dans le Paris de l'entre-deux-guerres*, Paris, Imprimerie nationale, 1990.

¹²⁰ "Les chanteurs bi-professionnels faisaient la tournée hebdomadaire des cafés de compatriotes et se produisaient par groupe parmi les travailleurs réunis en grand nombre le vendredi soir, le samedi soir et le dimanche après-midi jusqu'à 22h. Cette pratique des musiciens existe encore aujourd'hui dans de nombreux cafés de la communauté immigrée algérienne des grandes villes de France, où des musiciens amateurs ou bi-professionnels se produisent régulièrement en échange de quelque argent donné par les spectateurs, clients du bar ou du restaurant", Mahfoufi (Mehenna), « La chanson kabyle en immigration », in *Persée*, 1994, n° 1179 pp. 32-39.

¹²¹ Née à Alger en 1902, Leïla Ben Sedira est très jeune plongée dans l'univers de la musique. Camille Saint-Saens qui fait des séjours réguliers à Alger lui donne ses premières leçons de piano. Elle est admise au Conservatoire de Paris à l'âge de 17 ans. Mais c'est plus tard qu'elle choisira la voie du chant. Elle sera la vedette de Lakmé, son rôle fétiche, en 1930 qui la consacre auprès de la critique et du public. Elle remporte le Grand Prix du Disque en 1936 pour ses duos. Elle travaille avec l'ensemble 'Ars Redivivia' jusqu'à la disparition tragique du groupe en 1947 dans un accident d'avion. Elle se consacre à partir des années 60 à l'enseignement jusqu'à sa mort en 1982. Une Association "La Sédira", fondée à l'initiative d'anciens élèves et admirateurs, s'est chargée de rééditer certains enregistrements de l'interprète.

¹²² Ses premiers enregistrements commerciaux connus datent de 1946, mais il aurait enregistré pendant l'occupation allemande à Paris, avec l'orchestre symphonique, des compositions harmonisées non encore situées dans les archives parisiennes.

¹²³ Bouguessa (Kamel), *Aux sources du Nationalisme Algérien. Les pionniers du populisme révolutionnaire en marche*, Alger, Casbah, 2000, p. 141.

¹²⁴ Traduction de Rahmani (Slimane) (1893-1964), citée dans, Azem. Izlan, Paris, Recueil de chants kabyles, Numidie Music, s/d, p. 35.

¹²⁵ Feu Mustapha El-Anka était le fils de El Hadj Mhammed El-Anka. Pendant sa période d'immigration, il a beaucoup chanté en kabyle ses compositions propres et celles de Youcef Abjaoui, de Kamel Hamadi et d'autres. Radio-Paris l'a souvent enregistré.

¹²⁶ Tahar (Karim) était le premier de charme kabyle à avoir chanté aussi en arabe et français dans les années 50. Ses enregistrements dans les trois langues existent encore à Paris. Ses mélodies kabyles harmonisées font date dans la tentative d'harmonisation de la musique kabyle.

¹²⁷ Chabbi (Ahmed), Guerroumi (Arezki), Oukoulou (Salah), Djafar, Messaoudi (Cid), Ghazlan, Farida, Mohamed (Saïdji), Mesbahi (Rachid), etc., ont eu chacun un succès retentissant avec une ou plusieurs chansons, entre 1965 et 1975.

¹²⁸ Igarbouchène (Mohammed), compositeur kabyle formé à la musique occidentale, dans les années 20, à Londres, puis au conservatoire de Vienne, écrivait la musique, mais ne composait pas des chansons kabyles dans le cadre du milieu des chanteurs cités ici.

¹²⁹ Kheddami (Chérif) avait commencé à se servir d'abord de la guitare avant d'adopter définitivement le luth arabe.

¹³⁰ José de Sousa (alias Youcef Hadjaj, musicien tunisien installé en France depuis 1946) a noté des centaines de chansons kabyles.

¹³¹ El Hadj Mhammed El-Anka estimait et fréquentait beaucoup Igarbouchène. Il serait intéressant de connaître le degré de leur collaboration musicale si elle a véritablement eu lieu.

¹³² Cinq musiciens cubains installés à Paris qui ont dominé la musique de variété parisienne pendant longtemps. Une recherche approfondie permettrait de comprendre l'existence de ces rythmes dans la musique kabyle et arabe d'Alger.

¹³³ José de Sousa était attaché à cette émission.

¹³⁴ C'est l'époque où Abderrahmane Aziz, grande voix algérienne, rivalisait avec les plus grands artistes du Moyen-Orient arabe.

¹³⁵ Aberc (Association Berbère d'Études et de recherches culturelles) créée par Saïd Anouz, Bessaoud Mohan Arab, Marguerite Taos Amrouche et d'autres vers 1966.

¹³⁶ Jusqu'au début des années 70, les chanteurs kabyles étaient surtout des solistes, des vedettes. Certes ils étaient accompagnés par un orchestre et travaillaient toujours à plusieurs, mais il y avait toujours un leader.

¹³⁷ Style d'accompagnement initié par Taleb Rabah dès les années 1964-1965.

¹³⁸ Boulifa (Saïd), Ou Mhand (Si Mohand): *Recueil de poesies kabyles*, LXXI, Alger, Jourdan, 1904, *Aqliyi deg Fransa, d l babur iressa, d idurar beEben felli*, "Me voici en France, le bateau est amarré, les montagnes sont loin derrière moi".

¹³⁹ Azem (Slimane), 1956, *FfeY ay ajrad tamurt-iw* "Sauterelles quittez mon pays" (titre qui rappelle le thème des doryphores chantés en France pendant l'occupation allemande).

¹⁴⁰ Yacine (Tassadit), *Piège ou le combat d'une femme algérienne*, Paris, Publisud, 1995.

¹⁴¹ Djebbar (Assia), *op.cit.* p. 11.

TABLE DES MATIERES

Préface.....	
Remerciements.....	
Sommaire.....	
Introduction.....	
Chapitre I. Une tradition de résistance et de lutte. Un parcours poétique...	
La Kabylie et la littérature.....	
Auteurs renommés de la poésie kabyle.....	
Petite conclusion.....	
 Chapitre II. XXe siècle : Jaillissement de nouveaux poètes.....	
L'œuvre de Belaïd At Ali.....	
Écrivains consacrés à la poésie kabyle.....	
La nouvelle génération des années 70.....	
La littérature kabyle contemporaine.....	
Petite conclusion.....	
 Chapitre III. L'axe diachronique de la poésie kabyle.....	
La chanson de veine religieuse.....	
La poésie de veine politique.....	
Poèmes édifiants.....	
Les chansons d'auteurs composées pendant la guerre.....	
 CHAPITRE IV. Chants de femmes sur la guerre.....	
Contexte de production des chants de femmes.....	
Corpus des chants de femmes sur la guerre d'indépendance.....	
Poèmes de femmes sur la guerre.....	
Fazia.....	

Hnifa.....	
Petite conclusion.....	
 Chapitre V. L'affirmation identitaire (années 70).....	
Malaise identitaire ou naissance de nouveaux aèdes kabyles.....	
La musique villageoise anonyme.....	
Petite conclusion.....	
 Chapitre VI. Femmes et espace poétique dans l'univers kabyle.....	
Apparition ou jaillissement de voix féminines.....	
Prise de conscience de la poésie féminine.....	
La chanson exutoire.....	
La voix, lieu de croisement de l'individuel et du social.....	
La voix, véhicule du verbe.....	
Petite conclusion.....	
 Chapitre VII. Chanson féminine kabyle.....	
Destin brisé des poétesses kabyles.....	
XVIIIe siècle.....	
Lalla Xelliga.....	
 XIXe siècle.....	
Fadma n At Remdane.....	
 XXe siècle.....	
Fazia Amrouche.....	
Mme Feraoun.....	
Lalla Ounissa.....	
Lalla Chabha.....	
Lalla Yamina.....	

Lalla Zina.....	
El Djida Tamuqrant.....	
Ouradia l-Lamara (Ouardia Azem).....	
Tassadit Ouanècheche.....	
Tassadit Hibel.....	
Fazia.....	
Hnifa.....	
Cherifa.....	
Les ruptures vocales de l'aède.....	
Le « je » autobiographique de la chanteuse.....	
Djamila.....	
Noura.....	
Nouara.....	
 Déchirer le voile du silence. Apparition de nouvelles chanteuses.....	
Groupe Djurdjura.....	
Malika Domrane.....	
Massa Bouchafa.....	
Chapitre VIII. Le Achewiq (chant sacré) de Kabylie ou la survivance des femmes berbères.....	
Achewiq ou chant magique berbère.....	
Genres poétiques Kabyles.....	
1.	
Asfru.....	
.....	
2. Chants et pratiques de la petite enfance.....	
Azuzzen ou berceuse.....	
Attehhhu ou sauteuse (aserqes).....	
3. Izli.....	
4. Poésie rituelle.....	
Ccna n twizi ou chants de travail.....	

Asiwe! n l'henni ou déclamation du henné.....	
Tibuyarin ou chants de louanges.....	
Adekker ou chant mystique.....	
Le grain magique ou le rempart contre l'oubli.....	
Petite conclusion.....	
Chapitre XIX. Chansons kabyles de l'immigration.....	
Repères historiques.....	
La première génération d'artistes kabyles en France.....	
La deuxième génération.....	
Troisième génération.....	
Thématiques.....	
Petite conclusion.....	
Chapitre X. Les belles chanteuses de l'immigration.....	
Fatma Zohra.....	
Bahia Farah.....	
Aït Farida.....	
Djura.....	
Petite conclusion.....	
Conclusion générale.....	
Table de matières.....	
Bibliographie.....	
Sigles.....	
Littérature.....	
Histoire.....	
Anthropologie.....	
Articles et revues.....	
Références électroniques.....	

BIBLIOGRAPHIE

Sigles

FDB : Fichier de Documentation Berbère (Algérie, disparaît en 1977). Publications bilingues sur la société, la culture et la langue berbères.

RTA : Radiodiffusion et Télévision Algérienne

ABERC (Association Berbère d'Études et de recherches culturelles) créée par Saïd Anouz, Bessaoud Mohand Arab, Marguerite Taos Amrouche et d'autres vers 1966.

ABERC (Association Berbère d'Études et de recherches culturelles) créée par Saïd Anouz, Bessaoud Mohand Arab, Marguerite Taos Amrouche et d'autres vers 1966.

Littérature

ALICHE (Rachid), *Asfel*, Lyon, MUSSIDAN, 1981, 139 p.

Aït Mansour Amrouche (Fadma), *Histoire de ma vie*, Paris, MASPÉRO, 1968, 219 p.

Amrouche (Taos-Marguerite), *Le Grain magique*, Paris, La DÉCOUVERTE, 1996, 247 p.

Amrouche (Jean), *Chants berbères de Kabylie*, Paris, l'HARMATTAN, 1988, 264 p.

Basset (Henri), *Essai sur la littérature des Berbères*, Thèse principale, Alger, JULES CARBONNEL, 1920, 154 p.

Bounfour (Abdellah), *Linguistique et littérature : études sur la poésie orale marocaine*, Lille : ATELIER NATIONAL DE REPRODUCTION DES THÈSES, 1984, p. 187.

Djebar (Assia), *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, ALBIN MICHEL, 1999, 11, 272 p.

Galand-Pernet (Paulette), *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE, 1998, 176 p.

Feraoun (Mouloud), *Les poèmes de Si-Mohand*, Paris, MINUIT, 1960, 111 p.

Galand-Pernet (Paulette), *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PUF, 1998, 280 p.

Mammeri (Mouloud),

- *Les isefra, poèmes de Si Mohand*, Paris, MASPÉRO, 1965, 479 p.
- *Poèmes kabyles anciens*, Paris, LA DÉCOUVERTE, 1980, 470 p.

Histoire

Bougoussa (Kamel), *Aux sources du Nationalisme Algérien. Les pionniers du populisme révolutionnaire en marche*, Alger, CASBAH, 2000, 717 p.

Rinn (Louis), *Histoire de l'Insurrection de 1871 en Algérie*, Alger, ADOLPHE JOURDAN, 1891, in Nacib (Youcef), « Anthologie de la poésie berbère », Paris, PUBLISUD, 1994, p. 43.

Stora (Benjamin), *Les algériens dans le Paris de l'entre-deux-guerres*, Paris, IMPRIMERIE NATIONALE, 1990.

Thobie (Jacques), Meynier (Gilbert), Coquery-Vidrovitch (Catherine) et Ageron (Charles-Robert), *Histoire de la France coloniale. 1914-1990*, Paris, ARMAND COLIN, 1990, 654 p.

Anthropologie

Amrouche (Jean), *Chants berbères de Kabylie*, Paris, L'HARMATTAN, (Édition bilingue : berbère - français, textes réunis, transcrits et annotés par Tassadit Yacine), 1988, 264 p.

Benbrahim-Benhamadouche (Malha), *La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962*, Paris, ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, 1982.

Boulifa (Saïd), *Recueil de poésies kabyles*, Alger, JOURDAN, 1904, in Nacib (Youcef), op.cit. p. 45.

Bounfour (Abdellah), *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris, LOUVAIN, PEETERS, 1998, 252 p.

Bourdieu (Pierre), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, FAYARD, 2001, 423 p.

Charlot (Edmond), *Chants berbères de Kabylie*, Alger, 1946, p. 40 (2^e éd.), in Nacib (Youcef), op. cit. p. 45.

Chaker (Salem),

- *Langue et littérature berbères. Chronique des études, Annuaire de l'Afrique du Nord*, XX, Paris, CENTRE NATIONALE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 1981.
- *Textes en linguistique berbère. (Introduction au domaine berbère)*, Paris, CENTRE NATIONALE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 1984, 291 p.

Djebar (Assia), *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, ALBIN MICHEL, 1999, 272 p.

Évolution de la P.K, R.A, tome XCIV 1^o T 1 ET 2 TRI ; 50, p.146, in Nacib (Youcef) « Anthologie de la poésie berbère », Paris, PUBLISUD, 1994, p. 45.

Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, 4 volumes, Paris, GEUTHNER, 1978, 628 p.

Kherdouci (Hassina), *La poésie féminine anonyme kabyle : approche anthropo-imaginaire de la question du corps*, Université Grenoble III, 2007, 539 p.

Lacoste-Dujardin (Camille), *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, LA DÉCOUVERTE, 2005, pp. 185-186.

Le Breton (David), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2003, 330 p.

Mahfoufi (Mehenna),

- *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*, Paris, IBIS PRESS, 2006, 290 p.

- *Chants kabyles de la guerre d'indépendance*, Algérie 1954-1962, Paris, SÉGUIER, 2002, 314 p.

Mokhtari (Rachid), *La chanson de l'exil, les voix natales (1939-1969)*, Alger, CASBAH, 2001, 156 p.

Nacib (Youssef),

- Anthologie de la poésie berbère, Paris, PUBLISUD, 1994, 523 p.
- *Poésie mystiques kabyles*, Alger, ANDALOUSES, 1991, 275 p.

Rémond (Martial), *Djurdjura, terre de contraste*, Alger, BACONNIER FRÈRES, 1940, 268 p.

Yacine (Tassadit)

- *L'izli ou l'amour chanté en Kabylie*, FONDATION DE LA MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME, 1988, 290 p.
- *Piège ou le combat d'une femme algérienne*, Paris, PUBLISUD, 1995, 213 p.
- *Poèmes kabyles anciens*, Paris, MASPÉRO, 1987.
- *Poésies kabyles*, Alger, AWAL-BOUCHÈNE, 1990, 236 p.
- *Poésie berbère et identité. Qasi Udifella héraut des At Sidi Braham*, Paris, FONDATION DE LA MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME, 1987, 446 p.

Zumthor (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Paris, SEUIL, 1983, 320 p.

Articles et revues

Arkoun (Mohammed), « Langues, société et religion dans le Maghreb indépendant », in *Collectif, Les Cultures du Maghreb*, Paris, l'HARMATTAN, 1996.

Bourdieu (Pierre), « La domination masculine », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, MINUIT, 1990.

Chaker (Salem)

- « L'affirmation identitaire berbère à partir de 1900 », in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1987, 44, n° 1, pp. 13-33.
- « Structures formelles de la poésie kabyle », in *Actes de la table ronde « littérature orale »*, Alger, C.R.A.P.E, 1982.
- « Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle, un parcours poétique », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, EDISUD, 1987.

Oumhani (Cécile), « Paroles de femmes et fragmentation », in *En-corps prisonnières*, CHEVRE-FEUILLE ÉTOIÉE, ÉTOILES D'ENCRE, 2002, n° 11-12, p. 329.

Références électroniques

Abrous (Dahbia), « Kabylie : Littérature », in *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence, EDISUD, 2004, pp. 4071-4074.

Hadibi (Mohand Akli), « Comment les jeunes "remplissent" l'espace de Wedris », in Anadi, *Revue d'Études Amazigh* 1997, n° 2, pp. 127-138.

Miliani (Hadj), « De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) », in *Insaniyat* 2002, 7849, n° 16, pp. 209-228.

Mokhtari (Rachid), « La chanson kabyle de l'exil », in Anadi, *Revue d'Etudes Amazighes*, 1997, n° 2, p. 62.

Dessin de couverture : Rachid Hafed

Éditions Convergences

Décembre 2018

.....
