

La poésie et la chanson féminines kabyles comme formes d'expression littéraire, imaginaire et d'engagement ou de lutte

Boudjema AZIRI^{1*}/ Hassina KHERDOUCI²

¹ Haut Commissariat à l'Amazighité, Algérie/aziriboudjema@yahoo.fr

² Université Mouloud Mammeri -Tizi-ouzou, Algérie/
ckabylia@yahoo.com, ALGÉRIE

Date de soumission 21-7-2020 date d'acceptation 29-6-2021 date de publication 18-7-2021

RESUME

La femme kabyle chanteuse, s'engage, depuis la fin des années 1920 grâce à la radio, sur la scène culturelle et artistique. Elle arrache une place à côté de l'homme qui monopolise le discours public dans la société traditionnelle.

Les textes de la chanson féminine, souvent de couleur autobiographique, sont au carrefour de deux paradigmes : celui de la culture, de la société et celui de la lutte personnelle. Quelle est alors la particularité qui se fait sentir dans ce combat féminin au travers du texte chanté, des images et de leurs effets dans la culture et la société ?

La femme, bien que minorisée dans le discours public dominée par les hommes, est grandement représentée dans l'espace littéraire oral et de production de bien symboliques. Les textes de ses chansons constituant un corpus médiatisé dans des outils

* Auteur correspondant

modernes tels les albums, les CD, sont pour la plupart disponibles sur internet. Le pouvoir de la chanson qui est à priori une forme de littérature, mais également un moyen pour faire émerger et immerger un imaginaire féminin, nous le cernons via la femme artiste, chanteuse, la femme sujet et acteur social qui négocie son image, sa lutte par des dimensions imaginaires et littéraires que la fonction poétique de la chanson lui offre.

Mots clés : Poésie féminine, engagement et lutte, imaginaire, incursion dans l'espace public, société traditionnelle

Kabyle feminine poetry and song as forms of literary expression, imagination and engagement or struggle

Abstract

Since the late 1920s, the Kabyle woman singer has been involved in the cultural and artistic scene through radio. She takes a place next to the man who monopolizes public discourse in traditional society.

The texts of the female song, often autobiographical in color, are at the crossroads of two paradigms: culture, society and personal struggle. So what is the particularity that is felt in this feminine struggle through the singing text, images and their effects in culture and society?

Women, although a minority in male-dominated public discourse, are widely represented in the literary, oral and symbolic-goods-producing space. The texts of his songs constitute a corpus mediated in modern tools such as albums, CDs, most are available on the Internet. The power of the song, which is a form of literature, but also a means to bring out and immerse a female imaginary, we identify it via the female artist, singer, the female subject and social actor who negotiates her image, her struggle by imaginative and literary dimensions that the poetic function of the song offers her.

Keywords: Female poetry, commitment and struggle, imaginary, incursion into public space, traditional society

Introduction

L'objet de la présente contribution est de revisiter les textes des chanteuses kabyles pionnières notamment les plus connues, durant les années 1950, dans une perspective nouvelle, avec un regard nouveau, expurgé d'anciens clichés hérités de l'ordre social phallocratique, dévalorisant tout ce qui provient des femmes. En se référant à Fadéla M'rabet, S. Oumerzouk fait remarquer que :

La société algérienne est basée sur des rapports hiérarchiques où le groupe domine l'individu, où l'âge domine le jeune, l'homme la femme. De cela, il résulte un statut inférieur de la femme qui l'exclut de la vie publique, et exacerbe un certain comportement phallocratique, voire « misogynique », de la part de l'homme. (1997-1998 : 1).

Nous focalisons sur leurs œuvres poétiques, dans le but de (re-) comprendre leur(s) message(s) et d'amorcer une réflexion objective à ce sujet, actualisée et en phase avec les questionnements et la situation de la femme aujourd'hui.

Le retour à ces femmes chanteuses et à leur production artistique, afin de mieux les connaître et les reconnaître en tant que figures de proue, s'avère nécessaire en vue d'une redéfinition sociolittéraire de leurs œuvres qui recèlent un discours poétique sous forme de chansons où le poème est

valorisé par une voix et une musique qui lui confère plus d'impact. Elles sont les initiatrices du discours public féminin au sein de leur groupe de référence, empreint d'hostilité à leur rencontre.

Par quoi se caractérise cette poésie féminine chantée et qui lui confère son originalité ? Cette parole chantée et qui enchante, a-t-elle réellement ouvert la voie à ces femmes et à leurs paires qui s'y adonnent, leur a-t-elle d'acquérir une place meilleure que celle que la société leur assigne habituellement ? La chanson féminine a-t-elle enfin pu arrimer la société traditionnelle sur la voie de la tolérance et à la locomotive de la modernité ? Autant de questions auxquelles cette modeste contribution s'attèlera à apporter un tant soit peu de réponses.

Nous commencerons par tenter une définition de la poésie féminine kabyle chantée pour montrer son caractère original ; ensuite, nous analyserons les thématiques récurrentes qu'elle traite et, enfin, nous montrerons le rapport entre chanson féminine, évolution sociale et imaginaire collectif.

1- La fonction utilitaire de la poésie dans société traditionnelle

Bien avant l'avènement de l'enregistrement sonore, la transmission orale, notamment de la poésie gnomique, constituait un langage traditionnel qui transmet *tamusni*³. Le canal de communication via une chaîne de mémoires bien

³*Tamusni*, mot berbère qui signifie « sagesse et divers savoirs ».

exercées, à savoir la forme poétique, caractérisée par le rythme, les assonances et la rime, fonctionnant comme une « écriture de l'oral », est à l'instar de l'écriture, un support qui aide la fixation et la conservation du discours dans la mémoire, plus au moins intact d'un *amusnaw* à l'autre⁴.

Hommes et femmes participent à la création littéraire dans toutes ses formes usitées dans le groupe et l'on s'efforce de donner de ce groupe l'image idéale à travers celle de soi, sublimée ; cet amalgame idéalisé de l'image de soi et du groupe se transmet de génération en génération. Le chant qui véhicule cette image valorisante accompagne toutes les situations sacralisées : de joie, de peine, des occasions religieuses ou autres. Des agents de communication spécialisés, représentés par *aḍebbal*, *ameddaḥou axuni*⁵ conçoivent et exécutent ces chants cérémoniaux au sein du groupe social. On retrouve les chants de femmes dans différentes cérémonies : fêtes, travaux domestiques et dans les champs mais aussi lors des deuils.

Elles puisent dans le terroir de la tradition orale et excellent dans les chants anonymes ayant des fonctions bien déterminées, des chants accompagnant tous leurs gestes quotidiens tels les chants des berceuses (*ccnauzuzen*), les chants pour battre le lait (*ccnausendu*) etc. Ces chants, omniprésents dans leurs vies, véhiculent des traditions, une sagesse et l'expérience de vie des

⁴ *Amusnaw* « sage, savant ».

⁵ *Aḍebbal*, *ameddaḥou axuni*, ces termes signifient respectivement « musicien traditionnel, troubadour, le religieux qui chante en groupe dans des cérémonies mortuaires ».

femmes. Leurs voix gouvernent, certes, le chant de la tradition orale, mais cela ne leur confère à elles, en tant que femmes, ni sens, ni signification. Elles sont là à improviser un verbe, une mélodie et un rythme dans le seul but d'animation et d'euphories momentanées, pour la joie de tout un chacun, sans pour autant acquérir de l'importance et être gratifiées par la société de quelque titre que ce soit, même la paternité des œuvres de leur création ne leur est pas reconnue. Elles demeurent aux yeux de tous *d tulawin*⁶. Elles ne peuvent se déclarer auteures de ces poésies surtout si elles touchent au thème de l'amour. Il aura fallu que leur anonymat soit brisé par l'exaltation de la parole, grâce à l'apparition de la chanson publique féminine avec l'avènement de la radio. Il s'ensuit pour ces femmes une autre vie et, pour leurs chansons un autre sens. D'ailleurs, même les hommes ne transmettaient leur sensibilité amoureuse profonde qu'entourés d'une prudence totale, au risque de s'attirer, comme dirait l'expression consacrée, les foudres du ciel et de la communauté. L'on ne dénomme pas directement les parties convoitées du corps de la femme désirée mais on les suggère par des éléments de la nature : les figes mures à point évoquent les seins d'une jeune fille et le tronc d'arbre épais ses hanches et son séant. Cependant, l'*Izli*⁷ que pratique le berger, dans son espace, loin des habitations, permet

⁶ *D tulawin* « ce ne sont que des femmes ».

⁷ L'*Izli* désigne une poésie licencieuse et paillardes que pratique l'*ameksa* « le berger » qui est une fonction dévalorisée dans la société traditionnelle, dans la montagne, loin des espaces habités. Cf. Yacine, Tassadit, 1988.

une expression libre et crue des désirs plus que de l'amour et la tendresse.

2. La poésie féminine chantée et l'image de la femme

La poésie et la chanson occupent une place importante dans la vie sociale des populations berbérophones et connaissent un grand épanouissement en Kabylie pour la bonne raison qu'elles expriment des représentations sociales communes, reflétant le système symbolique enfoui dans l'inconscient collectif du groupe qui les produit et les consomme. Aussi, n'est-il pas convenable de parler de la rencontre de voix, d'une expression orale, d'un pouvoir de dire à priori traditionnel et vivant qui semble propre aux femmes sous toutes les latitudes, associées à ce mode d'expression nouveau qu'était la chanson diffusée publiquement par la radio, c'est à dire d'une poésie féminine chantée qui investit, par le canal de voix suaves accompagnées de musiques douces, l'espace public traditionnellement réservé exclusivement aux hommes.

Certes, homme et femme ensemble, selon leurs positions dans la société, produisent du discours littéraire et préservent leur culture qui reflète la conception particulière qu'ils ont du monde. Mais la relation de la femme à la littérature orale est doublement observée : deux types d'images attribuées à la femme transparaissent dans la poésie en général. Un premier

type qui la montre dans ce qui est dit d'elle par les autres, précisément par les hommes et le second type qui la montre dans ce qu'elle dit d'elle-même ou encore de la perception de son image que lui reflète la société gouvernée par les hommes. Bref, l'image que donne à voir d'elle la littérature orale traditionnelle en général et la poésie chantée en particulier. Le plus souvent, des discours littérisés oraux et même écrits montrent l'envers de la femme : comme l'homme la voit ou comme elle croit devoir se présenter à lui. L'effet de miroir dans ce que la femme dit d'elle-même est d'autant plus important dans la poésie féminine que la majorité de cette poésie s'inspire des expériences vécues par ces femmes chanteuses dont les œuvres sont quasiment autobiographiques.

A l'aide de métaphores, de figures de styles diverses et d'un langage inhérent à une koinè largement usitée en poésie traditionnelle –se transmuant en code littéraire–, le discours poétique crée le personnage de la femme et met en relief une certaine face de celle-ci en l'ornant de traits conventionnels, modulables à loisir, conformément à une certaine conception sociale : l'image de la femme dans la poésie se voit ainsi émerger.

Néanmoins, aux côtés de cette première image symbolique mais aussi factice et réductrice, omniprésente et bien ancrée dans l'imaginaire que l'on se fait de la femme, il y a l'autre face, la vraie, la réelle qui la valorise : c'est ce que cette femme est en

droit de réclamer dans les textes qu'elle compose et chante elle-même.

2.1. L'épreuve de chanter « kabyle » au féminin

La plupart des chanteuses des années 1950 ont fugué de leurs villages vers la ville d'Alger. Une fois leur autonomie arrachée, ces chanteuses empruntent le chemin de la chanson pour exorciser leurs maux et améliorer leurs vies quand chanter n'est pas leur seul gagne-pain. Et le domaine de la chanson a besoin des femmes ; elles y sont sollicitées et accueillies à bras ouverts par la radio et le milieu artistique. Ainsi avec les pionnières de la chanson publique telles Lla Yamina, Lla Zina, Lla Ounissa ; puis, les plus connues, telles Cherifa, Hanifa, Djamila, Bahia Farah et bien d'autres, le chant féminin rural anonyme et spontané a connu un autre territoire, un autre mode d'expression, il touche à la fois la femme rurale et urbaine.

En femmes courageuses, même ignorantes du milieu urbain nouveau, elles réussissent à gérer la manifestation artistique publique, en s'entourant de précautions draconiennes. Leur chant deviendra désormais un espace d'exil où la condition féminine trouve refuge. Mais la femme chanteuse n'échappe pas pour autant aux multiples agressions : elle n'est pas seulement éjectée de l'intimité rurale, mais également suivie par la hantise

de la vertu du *nnif*⁸ qui lui inspire une interminable peur des siens, ses multiples tuteurs : père, frère, mari, cousin, etc.

Elle s'intègre, tant bien que mal, dans une sédentarité précaire et s'engage dans un individualisme au sein même du groupe. Un individualisme qui transparait dans un « je » qui renvoie à une sensibilité féminine dépossédée de tout. Elle ne voit qu'un seul remède à sa vie tourmentée : « la parole chantée » – qui est aussi, il faut le dire, la source de ses maux – elle la puise du patrimoine culturel ancestral dont elle se ressource et aussi de son réel tragique qu'elle ne peut contourner. La chanteuse d'origine rurale se console, en ville, à travers l'*acewwiq* traditionnel, sorte de litanies mélancoliques ou joyeuses rappelant ainsi *uraren* « fêtes dansantes » du village ; elle le chante sur une mélodie triste, en groupe, au début, pour que sa voix ne soit pas reconnue sur les ondes radiophoniques.

Grâce à cet *acewwiq* nostalgique, à cette philosophie cathartique collective, elle étanche sa nostalgie en se rapprochant de la ruralité, des paysages villageois qui demeurent dans son cœur et son esprit et que l'*acewwiq* réveille dans son imagination. Etape par étape, la femme excelle dans la chanson publique, goûte la saveur du verbe et prend conscience de l'importance de ce qu'elle fait, de ce que le métier de chanter peut lui apporter de bonheur mais aussi de malheur. Mais pour chanter, elle doit dissimuler sa vraie personnalité, son identité sous de faux

⁸ *Nnif* : mot d'origine arabe qui signifie « nez » ; en berbère, il prend le sens de « honneur » et par extension, l'observation des règles sociales qui permettent la sauvegarde de cet honneur.

prénoms, sous des pseudonymes. La chanteuse Khedidja (Aziri, 2009), de son vrai nom Khriiss Yamina née en 1920, avait trois pseudonymes : elle se fait appeler Kheddoudja à la radio d'Alger ; Khedidja sur les pochettes de ses disques en France et Khelidja avec les intimes dans sa vie quotidienne. Lorsque la maison de disques Dounia, à Paris, exigea d'elle une photo à mettre sur le disque, ce fut un grand problème : elle apposa sur la pochette la photo d'une vieille femme, sa mère. Hélas ! Des gens du village l'ont reconnue et ont affiché la pochette sur le mur du café fréquenté par les gens de son village... la chanteuse a dû se cacher pendant des mois pour échapper au lynchage des siens.

2.2. Thématiques récurrentes de la chanson féminine kabyle

Les premières femmes qui ont investi la chanson publique, ont su d'abord et avant tout vaincre le destin malheureux qui les a mises au-devant de la scène, voire en prise avec leurs familles et les hommes en général, alors que leurs semblables dans la société traditionnelle sombrent dans l'anonymat sécurisant. Elles ont alors cherché refuge en ville où elles trouvèrent un espace d'expression respectant jusqu'à un certain point leurs conditions de vie dans la discrétion. Elles traduisent, dans la chanson, leurs propres états d'âmes à savoir les *iyublan* « les tourments », *lhif* « la misère », *lxiq* « le spleen ou le mal d'être » et surtout l'abandon, le rejet et le désordre social.

Ḥanifa intitule une de ses chansons « *Ul-iwyeččur* » ... « mon cœur déborde ».

Son émoi est rendu à la première personne, par un « je » qui reflète à la fois l'expérience personnelle mais aussi la vie de la femme en général, ses aînées et celles de sa génération se sentent concernées par la chanson.

- **Cherifa : un « je » dominant dans ses chansons**

Les chansons de Cherifa ont une couleur autobiographique. Dans son tout premier texte improvisé, elle évoque, dans un *acewwiq* célèbre exécuté d'une voix empreinte de nostalgie, le thème du bannissement du village, le déracinement et la rupture qui en résultent. Elle personnifie la localité d'Akbou en l'interpellant dans un dialogue à distance, regrettant ainsi de la laisser derrière elle, la quittant sans espoir de retour :

<i>Bqaa alaxir ay aqbu</i> ⁹	Adieu Akbou
<i>Tura ifuk zzhu</i>	Finies les joies
<i>Win i sethan ad yettefimi-is</i>	Les
vertueux se tairont	

Elle chante aussi l'individualisme, l'une des conséquences de ce déracinement, un nouveau monde bouleversé dans sa morale et ses valeurs communautaires. Elle chante avec regret les amitiés et les anciennes solidarités disparues et elle enchaîne :

<i>Kfan leħbab d wi nteddu</i>	Il n'y a point
d'amis et de compagnons	
<i>Ĝanay nettru</i>	Ils nous
ont laissé en pleurs	

⁹<https://youtu.be/sNAAdtfnndw> (écouter l'*acewwiq*).

Kulwa yelha d yiman-is Chacun
s'occupe de sa petite personne.

Dans ce même *acewwiq*, on trouve à la fois le pluriel impersonnel (équivalent du « on » en français) qui désigne la société :

Fkan-iyi lqahwa xfifa
Deg-wfengal ur nesei afus
On me donna un café léger
Dans une tasse n'ayant point de poignée.

On retrouve aussi l'omniprésent "je"¹⁰ de la femme qui, ici, se confie dans la plainte. Il verse, comme dirait R. Mokhtari¹¹, 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 difficilement supportable. Implorant l'aide de Dieu, du prophète et des saints, elle dit :

<i>Zdat-k a llah a d-nehku</i>	Dieu, vous êtes
témoin	
<i>Ay ul-iwcfu</i>	Toi mon cœur,
souviens-toi	
<i>Kulwa ad t-id-yehder wass-is</i>	Qu'à chacun viendra
son jour fatal	
<i>Dduklent-iyi reba tlufa</i>	Saisie par quatre
épreuves	
<i>Afwad-iw yerha</i>	Mes viscères
piquent	
<i>A syad-i aqli-yi amm umehbus</i>	Ô Seigneurs Saints !
je suis tel un prisonnier	
<i>Fkan-iyi lqahwa xfifa</i>	On me donna un
café léger	

¹⁰ Représenté aussi par le pronom suffixe de la première personne du singulier *-iw* « mon, mien ».

¹¹ « Essai sur la chanson féminine kabyle », in *Tin-Hinann*° 2, Tizi-ouzou.

<i>Zzehr –iw yekfa</i>		Ne m'ont plus laissé
de chance		
<i>Deg-wfengal urnese'afus</i>	Dans	une tasse n'ayant
point de poignet		
<i>Ad ttneeřem a ccuřafa</i>		Vengez-moi, ô! Saints
<i>A Nnbi lmuřapha</i>		Ô prophète El
Mustapha		
<i>Selk-ay di leebd amenħus</i>	Protégez-nous	des
personnes égoïstes.		

C'est aussi l'omniprésent « je »¹² de la femme qui se confie dans la plainte, qu'on retrouve dans plusieurs autres chansons.

- Hanifa¹³ : un « je » révolté

Hanifa mit sa vie en chansons dans des textes très choquants pour la morale de son époque. Elle brisa bien des tabous, y compris celui de l'inceste, à la peau dure. Elle passa outre les frontières de la tradition aliénante pour inscrire sa revanche contre le destin, contre la société patriarcale, parfois sans même prendre la précaution d'observer les règles de contournement par des non-dits culturels et des allusions symboliques, procédés qu'offre abondamment la langue berbère.

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,

¹² Représenté aussi par le pronom suffixe de la première personne du singulier *–iw* « mon, mien ».

¹³ <https://youtu.be/90HbJEANZJY> (Documentaire sur Hanifa)

émouvante et coûteuse. En effet, sa vie déborde d'épreuves malheureuses : divorce de ses parents, mariages ratés, une fillette sur les bras à élever ; à tout cela s'ajoute la précarité des ressources d'artiste. C'est donc un « je » résistant et libérateur ; en révélant ses peines, il les exorcise, les allège. Un « je » qui s'assume, se sachant impliqué dans le combat de la vie avec les siens, la société et aussi soi-même. Elle l'énonce explicitement dans l'une de ses chansons prisées par les femmes :

D řray-iw id tt-ixedmen¹⁴
Mači d nek mači d medden
Mon jugement est seul responsable de
mes déboires
Ce n'est ni ma faute ni celle des autres

Dans une autre chanson elle dit :

Yewti-yi ufus-iw tiyita iřaęben
Ccah di řray-iw yi-sserwan leyben
Ma propre main s'assène un coup dur
Tant pis o ! mon libre arbitre, tu me
gaves de soucis

La chanteuse ne semble pas différencier *řray-is* « son libre arbitre » et *zzehr-is* « sa chance » : ce sont les deux qu'elle responsabilise de ses déboires, au même degré. Le manque de chance, perçue comme la cause principale de ses échecs est un thème omniprésent chez la plupart des chanteuses kabyles ; Hanifa lui consacra plusieurs chansons :

¹⁴<https://www.melodlist.com/index.php?a=search&q=HNIFA%20~%20D%20%0%E1%B9%9B%E1%B9%9B&accel=1> (écouter la chanson)

*Ezzehr-iw i d ssebba*¹⁵

Ur tettawineṭtebba

Malade, ma chance est la cause de mes maux
Les médecins ne peuvent la guérir.

*A ezzehr-iw anda tenziq*¹⁶

Di lexmisney di lḡemε

O, ma chance, où as-tu été vendue ?

Au marché de Jeudi ou celui de Vendredi.

A ezzehr-iw a bu tsuqas

Tettabaεeḍ dgi am yiḍ am ass

Toi, ma chance aux piqures vénéneuses

Tu me poursuis nuit et jour ».

En plus des thèmes communs évoqués, plusieurs autres ont été traités dans les chansons kabyles de femmes : les déboires de l'exil, le mariage raté (Khedidja), la surveillance des tuteurs, voire de tous, exercée sur les jeunes femmes, etc.

Hnifa et Khedidja ont donné des conseils à leurs filles issues de divorces qu'elles ont élevées dans des conditions précaires. Sans doute, cherchent-elles à leurs éviter ce qu'elles-mêmes ont enduré dans la vie :

*A yelli a yelli ur tettou lehdur-iw*¹⁷

A yelli a yelli tin fi rahney temzi-w

Ttxil-m a yelli ur tettou lehdur-iw

« O ma fille, O ma fille, n'oublie jamais
mes paroles

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=weyGtBsYuzY> (écouter la chanson).

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=XTz4F_Lj6yA (écouter la chanson).

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-8OsblQ1JfY> (écouter la chanson).

O ma fille, O ma fille, pour laquelle j'ai
hypothéqué ma vie
Je t'en supplie ma fille, n'oublie jamais
mes paroles »

Le « je » de la chanteuse Hanifa dénote un réalisme sincère, un calque de sa vie effective ; il est omniprésent dans quasiment toutes les chansons qu'elle a composées elle-même. Des observateurs ont vu plusieurs ressemblances entre les deux parcours de Edith Piaf et Hanifa ; deux femmes artistes-nées, sincères et audacieuses. Karim Kherbouche¹⁸ écrit :

Outre la ressemblance frappante des thèmes de leurs chansons, les parcours des deux femmes eurent beaucoup de points communs : échecs successifs en mariage, errance, foyer désunis, bohème, incompréhension de la société, déchirement.

Le « je » féminin n'a de cesse de s'imposer, et ce, depuis que les chanteuses pionnières Lla Yamina, Lla Ounissa et Lla Zina ont ouvert la voie, depuis les débuts de la radio d'Alger durant la fin des années 1920. Elles furent suivies des plus marquantes, à partir des années 1950 : Hnifa, Cherifa, Nouara durant les années 1960-80, Malika Domrane, Massa Bouchafa, le groupe Djurdjura des années 1980-90, jusqu'à la génération d'aujourd'hui, où elles jouissent de plus de liberté et d'une tolérance relative de la société. Toutes ont pris la parole à la première personne pour dénoncer leur oppression et exprimer

¹⁸ Hanifa, « La Piaf algérienne », rubrique, Chanteuses kabyles et leur actualité, Publié le 28 mai 2007 par Karim Kherbouche.

leur douleur, secouer la léthargie sociale et stimuler une prise de conscience des droits de la femme. La relève est donc assurée et la contestation de la société dans laquelle vivent ces chanteuses continue.

Les « je » chez les chanteuses, depuis les années 1960, sont aussi des « je » d'autodétermination, que ce soit sur le plan féministe ou culturel identitaire. Avec elles, le problème de la femme revient sur d'autres aspects : sociaux politiques, économiques et sur la liberté de la femme de faire ses choix dans la vie. On note donc là un nouveau visage de la chanson féminine, où le « je » ne témoigne pas seulement de la vie personnelle de la chanteuse mais redessine la femme en général, telle qu'elle doit être : « libre et épanouie » et non pas telle qu'elle doit être perçue par la société -et l'homme en particulier : « soumise et docile ».

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 Djurdjura dans l'une de ses chansons :

*Netta d şşut nek d ttiywist
Dgi id tlul tlelli
Keç d tagrawla nek d ırad
Nek maççi d tayawsa i tmuyli*

Il est la voix (le cri) je suis le cri
En moi est née la liberté
*Tu es la révolution, je suis la guerre
Je ne suis pas une chose exposée aux regards.*

Après une maîtrise en Arts plastiques qu'elle a obtenue à l'université, Djura s'est investie dans le cinéma comme réalisatrice. En 1976, elle réalise *Ali au pays des merveilles* qui traite de la condition des travailleurs immigrés. Après le succès de ce premier film, elle se mit à en réaliser d'autres, tels que *Algérie Couleurs* et *Ciné Cité*. Djura, de son vrai nom Djouhra Abouda, a également écrit deux ouvrages : *Le voile du silence* et *La Saison des Narcisses*. Le premier ouvrage retrace le parcours d'une jeune femme kabyle¹⁹ condamnée à mort pour avoir pris un Français pour compagnon. La différence de statut est grande comparativement aux anciennes chanteuses Cherifa et Hanifa, toutes les deux illettrées et qui ont travaillé comme femmes de ménage.

Les chansons féminines ont donc abordé divers thèmes ambiants de leurs époques : les plaintes, la misère, le désarroi, l'exil, l'amour, le mariage, la frustration, mais aussi la culture, la revendication identitaire ainsi que leurs droits en tant que femme ; même des thèmes tabous, tels la sexualité et l'inceste, n'ont pas fait reculer les femmes chanteuses. Elles ont su faire de la chanson, un argument probant, une preuve décisive de leur existence en tant que femme. Les chanteuses kabyles des années cinquante, à un degré moindre celles d'après, ne se contentent pas d'une simple interprétation des textes écrits et composés par l'élément masculin, mais de par les textes élaborés qu'elles

¹⁹ Il s'agit de Djura elle-même.

composent, elles sont également des poétesses qui reproduisent et régénèrent une culture berbère multimillénaire. Elles ont su briser des tabous, ont su révéler des non-dits tels que l'amour frappé d'anathème et l'interpellation d'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'interpeler l'homme, le groupe, donc de créer une harmonie sociale, d'insuffler une dynamique à la communication où elle était exclue.

Hanifa, avec des vers explicites dans une de ses chansons, interpelle son beau-père qui, en l'absence longue de son fils, lui faisait des avances :

*A yamyar self iwudm-ik
d tamej̄tut n mmi-k
Cehrayen tlata ad d-ibin
Ô vieux ! Aie, aie de la pudeur
Je suis la femme de ton fils
Un mois ou deux il réapparaîtra*»

Nouara²⁰ aussi interpelle l'homme dans une de ses célèbres chansons :

*Siy lmesbeḥ « Allume la lampe »
Siy lmesbaḥ wali-yi-d
Di tlam atas i yi-teḡiḍ
Ul-inek yas sakit-id
La yettmattat ur tezriḍ
Talaba-k felli rri-tt-id*

²⁰<https://www.dailymotion.com/video/x6eavd> (Chanson de NOUARA - Sigh lmasbah « allume la lampe »)

Mulac ayi-ney usemmiḍ

Allume la lampe pour que tu me voies
Trop longtemps tu m'as laissée dans
l'obscurité
Ton cœur, réveille-le
Tu ne sais s'il demeure encore vivant

Dès les débuts de la radio en Algérie, durant les années 1920, il y eut une formidable solidarité entre les jeunes femmes qui ont débarqué de leurs villages, illettrées, désemparées et sans le sou. A l'origine de cette solidarité fut Madame Lafarge²¹, une enseignante d'origine française, élevée à Bejaia parmi les jeunes paysannes kabyles. D'ailleurs, elle se fait appeler Lla Tassadit (nom kabyle) à la radio. C'est elle qui initia *Urar n lxalat*²² « chant groupal de femmes » à la radio. Ce fut une opportunité pour ces femmes de faire un premier pas dans le chemin cahoteux de l'émancipation. Lla Tassadit qui parle couramment le kabyle les a aidées à structurer leurs chants en donnant à chaque chant un titre comme elles les a aussi casées au clos Salembier.

3. Rapport chanson féminine et imaginaire

Il est impératif de rapprocher la poésie et/ ou la chanson féminine de l'imaginaire qui est source de production littéraires

²¹BACHA Boukhalfa, *Cfawat n rradiyu n teqbaylit « Les souvenirs de la radio kabyle »*, Témoignage de Lla Yamina, l'une des pionnières des chanteuses kabyles, p. 20-31

²²Cette émission radiophonique, probablement la première à l'ELAK (Emission de Langue Arabe et Kabyle), une antenne de l'O.R.T.F de l'époque en Algérie.

de tous genres. Et la femme kabyle, détentrice de la parole chantée, nourrit cet imaginaire par ses rêves et ses fantasmes qu'elle matérialise sous forme de discours poétique par lequel elle exprime sa représentation du monde. La chanson, un fait social culturel, puise ses matières de la société et devient un lieu d'échange, de création et de transmission d'affects et de sentiments. Elle fait référence aux conventions du groupe qu'elle ne justifie pas mais qu'elle dévoile. Le poète ou la poétesse sont des acteurs sociaux ; ils se livrent à une véritable interrogation sur ce qu'est la vie, l'amour, la haine et autres thèmes universels avec des couleurs locales.

Comment l'imaginaire se met-il au service de l'activité poétique et de la société ?

L'important rôle de la chanson est de faire de l'imaginaire un savoir, une connaissance, c'est une façon de rendre réels les possibles qu'offre l'imaginaire en tant que pensée qui permet la compréhension des mécanismes qui régissent le social :

Ce n'est ni le hasard, ni l'intuition qui, sont à l'origine de l'activité poétique de la femme kabyle. Elle ne devient pas une artiste (poétesse ou chanteuse) seulement par la chance. Son art naît dans les mots qui se chargent d'images subjectives, d'affects esthétiques et de sens personnel. (...) Elle n'est pas l'interprète des dieux comme le penserait Platon, mais un être dont le génie fait la médiation entre le psychologique et le social, l'invisible et le visible ». (Kherdouci, 2017).

En tant que créatrice d'un art poétique et chanté, cette femme kabyle a réussi à rendre compte, par des images envoûtantes, des

idéologies et des problèmes cruciaux véhiculés dans les codes, les valeurs, les us et les coutumes de la société :

« Elle le fait dans des visions intimes, dans un monde où s'opposent homme / femme, où s'impose la puissance de résistance et d'exorcisme qu'est la poésie. Ainsi la femme kabyle vise par sa chanson la recréation d'un monde où l'être et la société communiquent. Elle agit par son imaginaire sur le corps social. Et la recréation de soi par le poème et l'imaginaire peut constituer une recréation sociale » (*Idem*).

Conclusion

Cette chanson féminine est, comme dirait Marcel Mauss (2006), « un phénomène social total ». Elle a une valeur singulière, un visage, un nom, une histoire, un destin. Elle est un élément clé dans le destin d'une culture, d'une société et d'une langue, le berbère. La chanson est la partie dynamique d'une riche littérature populaire, essentiellement orale ; elle sert de racines nourricières à la nouvelle littérature qui investit le domaine de l'écrit. Elle joue donc un rôle important dans le passage à l'écrit de toute une culture fondée sur l'oralité depuis des millénaires.

Les thématiques autobiographiques sont essentiellement inspirées des péripéties de la vie personnelle de ces femmes, en majorité villageoises, que le nouveau statut de « chanteuses » met au-devant de la scène. Elles sont perçues comme un groupe qui transgresse l'ordre social, fondé sur la soumission totale de la femme au dictat du *nnif*²⁶. Aussi, l'acte de créer des poèmes, qui relatent des pans de leurs vies difficiles, et de les chanter, est

²⁶ Voir note en bas de page 5.

pour elles une catharsis qui leur permet d'amortir la pression de leur milieu social. Cette thématique est aussi héritée de la tradition du chant féminin groupal kabyle (*urar*) qu'on retrouve dans les répertoires de la première génération de chanteuses kabyles Cherifa, Lla Yamina, Lla Ounissa, Ldjida, Djamila et bien d'autres.

Cette génération, n'ayant pas été formée à l'école ni pu accéder à quelque culture exogène, adopte une vision autochtone, pétrie de valeurs authentiques et de sensibilité locale.

Le prototype de la poésie de Si Mohand Oumhand, qui possède cette vision de l'intérieur, présente par exemple, une triangularité thématique, exprimée en trois strophes. Le premier pôle exprime un sens périphérique ; le deuxième, un sens proche du noyau sémique du poème et le troisième constitue la conclusion, le noyau central du sens, l'idée clé du poème. Ce prototype structuré selon une rime AAB, exerce une grande influence sur la poésie kabyle post-mohandienne.

On retrouve cette triangularité du cheminement du sens dans les poèmes des chanteuses kabyles mais, chez la première génération et la majorité de celles des années 1950, elle est simplifiée, sous forme d'expressions répétées, de ritournelles (leitmotive) à l'échelle d'une seule strophe.

Les chanteuses, des deux premières générations qui ont aussi une vision de l'intérieur, composent elles-mêmes, dans leur majorité, les mélodies et les poèmes de leurs chansons ; leur poésie est souvent empreinte d'une naïveté fondamentale ; elle

est d'une simplicité limpide mais profonde par l'intense sensibilité qu'elle exprime et communique aux auditrices et auditeurs. Elle permet la construction d'un fonds émotionnel, d'une pensée originale non empreinte d'influence exogène qui caractérise la littérature produite par des intellectuels admiratifs de maîtres penseurs pétris dans des cultures lointaines. En dépit des vicissitudes de la vie, de leur manque d'instruction, les chanteuses ont su forger chacune son propre style, de par l'originalité de la voix, la force de la poésie puisée du terroir et les mélodies inspirées de *urar n lxalat*²⁷.

²⁷ Chansons groupales de femmes.

Bibliographie

AZIRI, B., 2009, « Xdiğa... yecnan yef yir zzwağ d l'yerba » (« Khedidja chante le mariage raté et l'exil »), *Tamaziyt turan*° 2, HCA, Alger, avril 2009

BACHA B., 2019, Cfawat n rradiyu n teqbaylit « Les souvenirs de la radio kabyle », Témoignage de Lla Yamina, l'une des pionnières des chanteuses kabyles, p. 20-31

BOURDIEU P., 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.

Bourdieu, P., 1980, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.

HOUDAYER, H., 1999, « Introduction aux méthodologies de l'imaginaire », *Cahiers de l'imaginaire* n° 18, 1999, Art de vivre, université Paul Valéry, Montpellier.

KHERDOUCI H., 2010, « La poésie féminine anonyme kabyle : thématique(s) corporelle(s) », *Asinag*, 4-5, pages 93-111

KHERDOUCI H., 2017, *La chanteuse kabyle : une voix et une voie*, Tizi-Ouzou, La pensée.

KHERDOUCI H., 2001, *La chanteuse kabyle : voix, texte, itinéraire*, Tizi-ouzou, Akili.

KHERDOUCI H., 2008, « Poésie et chanson féminines de Kabylie », EDB n°27, *La Boite à Documents*.

LACOSTE-DUJARDIN, C., 2005, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La découverte.

MAHFOUFI, M., 2005, *Chants de femmes en Kabylie*, Paris, Ibis Press.

MALRIEU, Ph., 2000, *La construction de l'imaginaire*, Paris : L'Harmattan.

La poésie et la chanson féminines kabyles comme formes d'expression
littéraire, imaginaire et d'engagement ou de lutte revue *Socles*

MAMMERI, M., 1978, « Dialogue sur la poésie orale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 23, pages 51-66.

Mammeri M., 1980, *Poèmes kabyles anciens*, Paris, La Découverte.

MAMMERI, M., 1969, *Les Isefra de Si Mohand ou Mohand*, texte berbère et traduction, Paris, Maspero.

MAUSS M., 2006, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF / Quadrige.

MOKHTARI R., 2001, *La chanson de l'exil, les voix natales (1939-1969)*, Alger, Casbah Editions.

MOKHTARI, R., (n.d) « Essai sur la chanson féminine kabyle », *Tin-Hinan* n°2, Tizi-Ouzou.

YACINE T., 1995, *Piège ou le combat d'une femme algérienne*, Paris, Publisud.

Documents audio et audiovisuels

<https://youtu.be/90HbJEANZJY> (Documentaire sur Hanifa)

<https://www.youtube.com/watch?v=pbrBnldDwnA> (Groupe DjurDjura 1993, Album Complet)