UNIVERSITE DE TIZI-OUZOU
DEPARTEMENT DE LANGUE ET CULTURE AMAZIγ

THEME

LA CHANTEUSE KABYLE, IDENTITE DE SOI, IDENTITE CULTURELLE ETUDE DE CAS EN KABYLIE

PRESENTATION DE MEMOIRE POUR L'OBTENTION DU DIPLÔME DE MAGISTER

OPTION : CIVILISATION AMAZIγ

SPECIALITE : SOCIO-ANTHROPOLOGIE

VOLUME 1

SOUTENUE : PAR KHERDOUCI HASSINA

SOUS LA DIRECTION DE : YOUSSEF NACIB

ANNEE 1995 - 1996

T.M006/V1/3

"On ne s'attire l'attention que quand on est quelque chose par soi-même."

[VOLTAIRE]

قسم الاطروحات
و المذكرات



"L'avenir de l'homme est la femme.
Elle est la couleur de son âme.
Elle est sa rumeur et son bruit,
et sans elle, il n'est que blasphème,
il n'est qu'un noyau sans le fruit ..."

ARAGON (Le fou d'Elsa)

Neṭṭa d ssut nek ṭ-ṭiɣwist — Il est la voix (le son) je suis le cri
Dgi d lui tlelli — En moi est née la liberté
Keč ṭ-ṭagrawla nek d ṭṭṛad — Tu es la révolution, je suis la guerre
Maččі ṭ-ṭaɣawsa i tmuɣli — Je ne suis pas une chose à regarder
....

Chanson du groupe Djurdjura

"Anda ṭruḥeḍ ay aḍaṛ?
Inna-yas ṭnadiɣ ɣef ẓaṛ"

(Où vas-tu, ô pied?
Je vais rechercher et retrouver mes racines).

Inventorié
Sous le n°.....

SOMMAIRE

Introduction.....1-4

CHAPITRE I : LA METHODOLOGIE

1- la problématique.....5

2- les hypothèses.....9

3- définition des concepts.....10

4- Méthodes et techniques de recherche.....13
- la transcription.....29
- quelques remarques de transcription.....30
- agemmay ou alphabet utilisé pour la transcription des chansons.....31

CHAPITRE II

- L'historique de la chanson Kabyle.....33
- Le chant féminin public: histoire et évolution.....42
- La chanson miroir de l'émigration.....47

CHAPITRE III: ANALYSE DU TEXTE CHANTE

- Le discours féministe à travers un corpus de chants féminins.....51
- Le discours identitaire à travers un corpus de chants féminins.....116
- la valeur sociologique de l'expression féminine chantée.....141

ANALYSE DES DONNEES

CHAPITRE IV
- La chanson féminine usage et production.....143
  1- niveau économique.....144
  2- niveau social.....151
  3- niveau individuel.....155
  4- niveau idéologique.....185

CHAPITRE V

- Le changement de la société et l'oeuvre artistique féminine.....202
- La chanson féminine valorisation ou dévalorisation.....255
- Les frontières que se donne le groupe.....268
- Le public et la critique.....270
- La chanson féminine une voie toute tracée et symbiose de nom et de titre.....301

Conclusion.....312
Bibliographie.....321
Le corpus de chants.....327
Annexes

LES DEDICACES

Ce modeste travail, je le dédie d'abord à mon père, à ma mère, à mes frères et soeurs, à mes beaux frères, mes neveux et nièces. J'y associe également mes grands-parents paternels, mon grand-père maternel morts, il y a bien longtemps. Ainsi que ma grand-mère maternelle (Fadma) qui est passée de vie à trépas, le 05.02.95. A titre posthume aussi, je le dédie aux imusnawen, aux apôtres de la berbérité: Mouloud MAMMERI, Mouloud FERAOUN, Tahar DJAOUT et KATEB Yacine.

A toutes les chanteuses, à tous les chanteurs et artistes berbères.

A toutes mes copines, à toutes les femmes qui luttent pour leur épanouissement et à tout le peuple Algérien amoureux de son pays et de ses origines.

I tarwa U-maziɣ anda ma llan.
I lelliyen, i ʿwid ur neddaray ara lekdeb irkwel asen hduɣ amahil agi inu yeṭnadin ɣef iẓuran ṭ-ṭideṭ.

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes et en particulier:

- Mon professeur et directeur de thèse: Mr Youssef NACIB, qui m'a aidée avec ses orientations et conseils.

- Mr B.SALHI, chef de département de langue et culture Amaziɣ qui m'a orientée, m'a conseillée et m'a aidée à reformuler le questionnaire.

- Je suis très reconnaissante à Mr BOUMAAZA, enseignant de Mathématique à Oued-Aïssi ainsi qu'à Melle SAAD Samia; maitre-assistante à l'institut d'informatique à Hasnaoua. Ceux-là qui m'ont aidée avec des orientations en informatique en m'offrant des logiciels qui m'ont permis l'exploitation du questionnaire.

- Je suis très reconnaissante à Mr OUSSALEM, enseignant à l'institut d'économie et au département, celui-ci qui a accepté de corriger la transcription du corpus. Egalement à Mr R.MOKHTARI, enseignant au département qui m'a aussi orientée, à lu mon travail et a vérifié son exactitude.

- Je remercie aussi le public et les chanteuses interviewés sans oublier les habitants d'Iɣil Mehni, village originaire de Hnifa qui m'ont accueillie chaleureusement pendant la commémoration de cette chanteuse.

- Je ne saurais oublier ma très chère mère qui m'a été d'une grande aide concernant le receuil des chansons et le lexique berbère.

Qu'ils soient tous remerciés.

INTRODUCTION

Notre étude sur la chanson féminine présente divers intérêts. Elle ne révèle pas uniquement une condition, un vécu de femme à travers des mots, des sens, mais offre au même temps le fondement réel de l'édifice culturel algérien. Grâce à cette oeuvre nous tenterons de montrer que l'individu que représente la femme n'apparait plus comme un marginal, un tabou mais comme une figure de proue de la littérature orale. Par ce travail nous viserons à la recherche de l'individu dans la micro-société kabyle, à l'évolution de sa situation.

L'individu a de tout temps été escamoté par la vie sociale même par la science sociale.
Dans la société kabyle l'existence de l'individu n'a de sens qu'en fonction du groupe et des valeurs collectives qui fondent l'ordre social. Il n'a pas d'existence indépendante. Pour Tassadit YACINE : "il est d'abord un rôle dans le jeu social (la tradition) souvent compliqué, il ne vaut que ce que vaut sa contribution personnelle, parce qu'elle peut apporter au groupe dont il fait partie. Il se doit non seulement de connaitre la loi, mais aussi de l'intérioriser et ainsi réagir en toute circonstance dans le sens du maintien de l'ordre social convenu (1). Même dans la famille, la liberté individuelle est inconnue. L'individu comme le souligne E.MASQUERAY; " n'est qu'un grain de ce bloc de granit, une partie minime de cet être presque vivant, dans les veines duquel un seul et même sang coule ou est supposé couler." (2). Il ne porte qu'un nom commun, ne jouit que d'un bien commun, n'a qu'un intérêt commun, qu'une vie commune, il ne peut tester qu'en faveur de sa famille, et sous la surveillance de ses proches qui le traitent comme un mineur.

Par ailleurs, et si nous partons de ce problème de l'individu, un problème certes très important, nous dirons qu'il y a eu comme un déterminisme du retour aux sources antérieures des prédécesseurs qui ont pensé les sociétés maghrébines, d'où la nécessité de rapprocher leurs paradigmes et leurs concepts qui leur ont permis de penser nos sociétés, de nos travaux. Leurs travaux s'inscrivent dans un sens commun, à savoir leur recherche sur nos sociétés comme des sociétés holistes, d'où l'effacement de l'individu, voire sa rareté dans leurs travaux et sa non reconnaissance dans la société. Commençant par MASQUERAY jusqu'à BOURDIEU, on verra qu'il y a eu comme un empêchement de chercher directement l'histoire, le changement, et l'individu. Ceci s'explique par le cadre sociologique, la vision dominante et la représentation de l'être social maghrébin. Ajoutant à cela, l'idée durkhemienne qui dit, qu'on n'a jamais interrogé théoriquement, les

---

(1) T. YACINE, L'izli ou l'amour chanté en kabyle.
Ed. Boucène-Awal, Alger, 1990, p 18.

(2) E. MASQUERAY, Formations des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie (kabyles du Djurdjura, chaouia de l'Aurès, Beni-Mzab) Archives Maghrébines. Centre de recherche et d'étude sur les sociétés méditéraniennes. Edisud, Aix-en-p^ce Paris, 1886. p 21.

sociétés maghrébines sous l'angle de l'individu, d'où sa constatation de la dichotomie: individu/sociétés maghrébines. Ceci dit, nous pourrions donc prendre la relève non pas en reprenant les autres puisqu'à notre avis, leur schéma a l'air d'être trop frappé d'idéologie, mais éviter les redondances ethnologiques et le verbiage et tenter de démontrer que l'évolution d'une société ce n'est pas l'anatomie. La société est un corps qui change, qui se métamorphose; c'est l'évolution des besoins, des efforts, des attitudes et moeurs des individus qui la composent. Ainsi essayer de donner une nouvelle vision, tout en cherchant l'individu donc en faisant une anthropologie de l'individu. Car actuellement, on constate dans nos sociétés qu'il ya comme un cri, une forte revendication de la reconnaissance de l'individu et de la singularité personnelle, dans tout les domaines, dans toutes les actions et tous les discours ... Toutefois, il nous parait à plus d'un titre intéressant de poser ce problème de l'individu dans le cadre du changement social. Cette évidence importante dans la vie des sociétés humaines qui affecte aussi la société kabyle. Dans cette dernière la situation sociale, est caractérisée par un conflit entre la tradition et la modernité. Un conflit dans tous les domaines: économique, politique et culturel. Il y a à la fois pauvreté économique (de ressources),crise culturelle, et la construction des villes donc l'urbanisation et la relative citadinité dans cette société qui se veut à la fois traditionnelle et moderne. On pourrait se demander ainsi, quelle est la place de l'individu dans une société qui se présente comme telle? Car le conflit ne se pose pas seulement au sens de progrès "modernité" et de régression "tradition" mais aussi, celui que subit l'individu au sein de la famille, (dans l'éducation ce qu'il voit, ce qu'il entend et surtout à cause des mass-médias..). Cependant, comme le souligne Michel KASRIEL: "poser le problème du changement qui s'opère dans une société, c'est définir à partir du système social traditionnel les modalités du passage d'un type de société à un autre"(1).

Aussi; "non seulement, il est subi du fait de la domination/pénétration de la société marchande qui tente d'imposer un modèle économique et socio-culturel, mais il est aussi négocié"(2) ainsi, et sous la pression croissante de la société dominante représentée par l'Etat, le groupe va être contraint de négocier une forme d'adaptation. Ceci est pour les acteurs sociaux, la possibilité de se définir, non pas par rapport au groupe auquel ils appartiennent, mais comme individus spécifiques. Puisque productive, la femme est donc à l'articulation de ces négociations, ce qui nous pousse donc à penser qu'elle va avoir la possibilité de se définir et d'élaborer un individualisme féminin. Ainsi, il nous a semblé intéressant d'étudier la dynamique de transformation d'un groupe apparemment fidèle à la tradition en privilégiant donc les femmes en tant qu'acteurs sociaux, indicateurs et agents du

---

(1) M. KASRIEL, libres femmes de Haut Atlas
L'Harmattan, Paris. p 18.

(2) Idem, p 19.

changement. Et par le biais d'une expression féminine chantée (la chanson féminine publique mediatisée et de spectacle) nous nous interrogerons sur la relation individu/société,nous essayerons de voir comment l'oeuvre féminine chantée peut s'ancrer dans le réel, le social. Surtout nous poserons le problème de l'effort artistique, du mérite de l'acteur donc de la chanteuse. Cette femme qui s'exprime, qui milite, ce cas particulier souvent désigné du doigt. Celle-ci qui -comme nous le montrerons-n'embrasse pas la chanson uniquement pour se faire plaisir, pour pécher ou se mettre en faute et pour s'évader de la société vers un univers imaginaire, idéal. Néanmoins à l'intérieur de sa chanson, elle opte pour la fixation de la vie (de sa vie à elle, de celle des autres) en exprimant ainsi à travers une musique, une parole une inquiétude spirituelle. son chant est profond.comme dirait J.AMROUCHE: " Toute est exprimé avec une force digne de Ronsard, dans la grâce aussi bien que dans la profondeur. Tout un drame, tout un paysage humain bouleversé de passion et de desespoir, éclairé par le sombre soleil du destin tiennent dans trois tercets ou trois distiques" (1).Non seulement ceci, mais à travers notre incursion dans le domaine de la chanson, nous saurons peut être que celle-ci est loin d'avoir pour seule fonction, la fonction fabulatrice mais elle reflète avec exactitude la réalité vécue. Une réalité de femme et même une réalité culturelle. Une réalité de femme qui part vers la recherche de la survivance, fait de sa parole un métier, une femme qui se cherche en tant qu'individualité, tend à imposer son "je" mais aussi se voit confrontée au problème culturel, problème urgent pour le groupe ou le public de la chanson. Et donc elle renoue les liens avec ses racines, pénètre leur sens et tend vers une identité culturelle reconnue. Elle n'est pas un corps produit par la société vivant seulement au service des lois et traditions mais elle est aussi déterminée par sa culture. La chanson même féminine n'est pas un simple folklore vieillissant mais c'est une preuve permanente de l'existence d'un patrimoine culturel qui a sa part dans l'organisation sociale de la société. Ce mode de communication bien que limité dans le verbe oral, offre pour nous comme dirait LEVI-STRAUSS :"des modes d'observation et de réflexion: (2)" C'est un enrichissement de l'esprit dénotant aussi du talent, de l'habileté d'une femme, d'une poétesse que l'école de la vie a formée. Il est donc exprimé au vu et au su de tout le monde de manière à ce que personne ne l'ignore. En ville ou au village- comme on le verra-un public consomme et critique.

Nous avons pu diviser notre travail en cinq chapitres essentiels. Nous avons d'abord fait l'historique de la chanson kabyle et de la chanson féminine professionnelle et publique. Nous avons introduit un corpus de chants et son analyse.

Ensuite nous avons envisagé l'étude sur terrain, nous avons fait le bilan de toutes les données, ces dernières concernant

---

(1) J.AMROUCHE , Chants berberes de Kabylie
Ed. L'harmaton, Paris, 1988 p 39.

(2) C.LEVI-STRAUSS, La pensée sauvage.
Ed. Plon, Paris, 1962, p 25.

toujours les chanteuses donc leurs biographies, leur oeuvre et ses différents niveaux, ainsi que la relation de la chanteuse, de son oeuvre qui est la chanson avec le public. Et bien d'autres choses? Et enfin, nous avons terminé avec des conclusions générales.

Nous voudrons aussi à travers cette étude, apporter quelques éléments à savoir :

- Parvenir par le biais d'une expression orale, d'un pouvoir de dire traditionnel mais vivant, d'une voix de femme, à une compensation dans l'imaginaire, de l'inégalité observée dans la société de type patriarcal et aussi faire rupture avec le négatif, le pessimisme tant observés dans les études sur la femme. Donc trouver ce qu'il y a de positif.

- Fausser l'idée que la chanson est un péché. Donc la montrer elle et sa détentrice sous un nouveau visage.

- Montrer que le chant féminin kabyle est une forme d'expression de la tradition orale berbère, mais il est aussi une parole, un discours à la fois, individuel, féminin, un porte-parole du groupe et contribue aussi à la préservation et à la perpétuité du patrimoine culturel berbère.

CHAPITRE I : LA METHODOLOGIE

1 - LA PROBLEMATIQUE

La femme kabyle (la chanteuse bien sûr) vit un dilemme de deux identités qui se contractent (son identité est double). Elle est d'abord une personne différente. Son sexe détermine cela. Elle subit des mesures prohibitives à cause de cette différence. Mais aussi, elle est porteuse d'une culture millénaire qui n'a su survivre que grâce à l'oralité. Une culture qui n'a d'autres moyens d'expression que la chanson (ccna), la poésie (tamedyazt) et le conte (tamacahut) lesquels, jusqu'à l'époque récente, sont les seules formes qui sont retransmises par les femmes. Limitée dans l'oral cette culture est menacée, la libération de la femme kabyle aussi. Elle (la libération) devient un pari, une convention difficile plus que cette menace. La situation est telle qu'elle nous pousse d'emblée à poser une question générale: la libération de la femme kabyle ne signifie t-elle pas acculturation? Acculturation dans la mesure où il y aurait un premier choc causé par la coexistence de deux cultures que subirait la femme (qui se demène donc dans un enchevetrement de deux cultures). Un choc qui la léserait dans ses connaissances, ses aspirations et surtout dans son identité personnelle (identité de femme-individu), cette dernière qui se désaliènerait par le chant qui lui aussi fait face au choc. Et un deuxième choc qui toucherait la femme dans son identité culturelle, celle-ci que valorise le groupe qui à son tour irait jusqu'à contraindre cette femme à la défendre. Donc une autre forme d'acculturation qui s'impose en même temps de l'intérieur par la culture totalitaire uniformisante et étatique et de l'extérieur par la culture mondiale, occidentale qui impressionne et s'impose à travers les médias ? Et quand il s'agit de choc, deux choses sont à supposer: soit déculturation donc dévalorisation de la femme, de sa culture donc de son oeuvre qu'est la chanson ou bien valorisation c'est-à-dire l'apparition d'une culture progressive ainsi, l'acceptation de la femme, de sa différence.

Nous enchainons pour traiter cette question avec d'autres intérrogations: Comment la femme s'engage t-elle dans son combat ou plutôt dans la défense de la double identité qu'elle prend en charge (l'identité individuelle et l'identité culturelle)? Pourrait-elle concilier son combat pour la reconnaissance de son identité culturelle et son combat pour le respect de son identité en tant que femme? Laquelle de ses identités est prioritaire (dans sa lutte) ou alors sont-elles nécessaires lorsqu'elles forment un seul combat? Comment la femme essaie de jumeler ses deux combats? Comment au profit de sa liberté, elle sera un exemple pour les autres ?
Ceci dit, le combat dont nous parlons, la chanteuse le mène à travers la chanson dans la société kabyle. Donc comment cette dernière réagit? Est-elle démocrate et tolérante?

En Kabylie le chant est millénaire. Il existait chez deux catégories; celle des hommes et celles des femmes, à chacune sa fonction dans la société. Chez les femmes c'était "l'urar": une chorale féminine à l'occasion de fêtes, de situations virtuelles

sacralisées (mariage, circoncision, naissance et toute autre cérémonie de ce genre...). C'est un chant de joie, d'amour. Ce sont aussi des paroles pleines de paraboles, d'éloges, d'espoir etc... Chez les hommes c'était les idebbalen (ils animent les mêmes occasions qu'animent les femmes). Ce sont des groupes d'hommes donnant une musique sans paroles, musique d'instruments, (le hautbois "lɣiɣa", tambourin) une musique à but rythmique, d'animation et musique de dance. Hommes et femmes entrent en contact, s'expriment, en tant que groupe, se renvoient d'un groupe à l'autre, se parlent à travers l'IZLI; sorte d'exaltation amoureuse, s'écoutent donc mutuellement. Autrement dit, on distingue en Kabylie d'abord un chant groupal en emission et au reception a l'origine.Donc une identité groupale exprimée par une oralité primitive s'illustront pae exemple chez la femme (puisqu'il s'agit du chant féminin)dans les urars ou dans la chanson anonyme.Ensuite une identité culturelle construite par une oralité" mediatisée" qui a donné naissance à la chanson de création individuelle.Celle-ci que nous nous proposons d'étudier. Qui est, elle aussi, réelle, entre en concurrence avec la chanson traditionnelle et est à l'usage d'un auditoire (destinée a un public) et peut-être repond a ses habitudes. Ceci dit, on pourrait mieux comprendre le fonctionnement de la chanson féminine en terme de tradition orale, et sa relation d'avec les structures sociales (relation conflictuelle ou évolutive) à travers d'autres petites questions qui nous aideront à mettre en évidence deux importantes parties de notre problématique. L'une concernant la chanteuse en tant qu'individu et l'autre partie qui concerne le public du chant féminin (c'est-à-dire l'effet de ce que la chanteuse produit ou chante dans le groupe ou dans la société où elle se meut) Qui est la femme chanteuse ? Est-elle au sens de goody, un individu ordinaire, un individu qui contribue au changement social (changement de mentalités par exemple) ? Un individu qui est soumis ou qui est préoccupé à refuser son univers conceptuel ou non ? Produit-elle par le chant, du nouveau pour elle et sa société ? Ou au contraire, contribue-t-elle à renforcer la dichotomie femme/homme, individu/société ? En tant que chanteuse arrive-t-elle à intégrer son individualité, donc le rôle de son chant serait d'exprimer l'exaltation de la féminité non pas dans le cadre du groupe mais en tant qu'individu et à donner un sens nouveau à son univers ou s'invente-t-elle un nouvel univers : univers de la femme "personne" et non de la femme "objet" ? Montrer que la femme est à la fois une esthète mais aussi quelqu'un qui gage puisqu'elle prône le chant comme un pari pour garantir beaucoup de choses ? Le chant est-il un défi à la censure de la société et ou au qu'en dira-t-on des autres, des parents et de la famille ? Ainsi voir comment on passe de la plainte de la femme abandonnée à l'artiste révoltée? Non vivre sans cesse au garde-à-vous ? Nous arrivons ensuite au public et à sa relation avec le chant féminin kabyle. S'il y a chant féminin, c'est qu'il y a écho donc public. Et si chant et public coexistent c'est qu'il y a un message qu'il soit expressif, revendicatif (sur le plan culturel) ou féministe sous sa forme individualiste universelle. Toutefois, beaucoup de choses restent à vérifier: d'abord, de quel public s'agit-il ? Public villageois étant donné que les chanteuses viennent de la micro-société kabyle

dans laquelle elles vivaient et où les hommes, ou un public les écoutaient, ou bien public de la ville et le rôle de celle-ci dans l'émergence du chant féminin kabyle? Comment et pourquoi la ville est-elle l'espace d'émergence de l'individu donc le refuge de la chanteuse qui abandonne son village natal pour se destiner vers la carrière de chanteuse en ville? La chanson féminine exprime t-elle tout le groupe puisque le village par exemple garde toujours ses hommes et ses femmes vivant chacun pour tous et non chacun pour soi ou bien les femmes seulement?

Sur le plan revendicatif culturel, essayer de voir comment il y a eu d'abord professionnalisation du chant avec crifa (Cherifa) et Hnifa (Henifa) par exemple ensuite intégration de la revendication identitaire et donc du problème culturel de l'ensemble berbérophone (La vogue du berberisme que suivent les jeunes chanteuses Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) et autres? Est-ce que le chant féminin kabyle exprime l'ensemble berberophone? Donc l'appréhension de la femme en tant qu'élément reproducteur de la culture à travers un type d'expression qui est le chant? Toujours dans la relation public/chant féminin kabyle, nous allons essayer de faire intégrer (le contenu des chansons) et voir l'effet du chant à travers le texte lui-même? Quel est cet effet sur le public? S'agit-il d'un discours esthétique, de décor ou d'un discours à un sens c'est-à-dire le symbole et sa compréhension? S'il y a sens du message, soit de revendication féministe ou berbère, essayer de voir comment la chanteuse arrive à faire combiner les deux revendications. Ainsi, comment fait-elle passer le message artistiquement? Et ici faire la relation entre la parole, la musique et le public, laquelle des deux (la parole ou la musique) interpelle le public? Comment pourra-t-on expliquer socialement l'effet du chant féminin sur le public? Est-ce-que ce dernier a pu accepter ou même se reconnaître et vibrer dans cette expression féminine? S'il se reconnait dans cette chanson féminine qui est responsable de cela? Serait-ce le vocabulaire par exemple? Ou est-ce-que parce que le chant kabyle même féminin, est devenu une arme pour les kabyles puisque la chanson même chantée par une femme, permet à la langue de passer à la télévision par exemple (ici donc nous parlerons du changement ou de l'évolution du statut du chant, de son coté positif?) Toujours côté public et groupe, nous allons essayer d'expliquer la logique du fonctionnement du groupe. Comment celui-ci (le groupe) a-t-il changé de vision par rapport à la chanteuse, étant donné, qu'à ses débuts de carrière, elle (la chanteuse) et son oeuvre (la chanson) semblaient méprisées d'autant plus qu'il y avait deux types de chanteuses? il y avait une femme qui chantait qu'on ne tolérait pas et une femme marginale (marginalisée parcequ'elle est chanteuse).

Et si nous parlons toujours en termes d'individu, nous dirons que s'il existe une femme ou une chanteuse kabyle, c'est qu'elle rentre dans le circuit des hommes et comme l'homme, elle lance un message avec la musique et la langue c'est un moyen hybride. Ou qu'elle (la femme) sort du circuit du village, et ici, vient se

poser la question d'identification de la chanteuse, le problème donc des pseudonymes* et des prénoms. Pourquoi la chanteuse kabyle n'a-t-elle pas de nom mais des prénoms à l'exception de quelques chanteuses actuelles par exemple Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) qui a pris le nom de son mari et parceque c'est lui qui l'a aidée et l'a lancée dans le chant? Ainsi que Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), celle-ci s'est imposée d'elle-même et s'est donnée un nom et un prénom (ce sont 1/3 des cas exceptionnels et particuliers). Pourquoi en les comparant aux "msamɛiyates" de l'Algérois, et à l'exception de "Nouva-l-lxalat", il n' y a pas de vedettes pour les chanteuses kabyles autrement dit, la chanteuse kabyle n'a-t-elle pas ou pourrait-elle avoir le titre de vedette c'est à dire la personne ou ce individu-artiste dont lequel un certain public se reconnait. Celui-ci qui pourrait avoir la même valeur(ou être équivalent) qu'un leadeur politique.

---

* Notons que pour les pseudonymes, ils concernent aussi les hommes-artistes.

2 - LES HYPOTHESES

- L'hypothèse générale

Il ya un enjeu global qui est celui des identités qui se contractent. Une double identité donc, faisant face à deux modes d'acculturation. L'identité de la femme - individu qui se désaliène par le chant et celle du groupe qui valorise ses racines culturelles, cette identité qui s'inscrit dans une autre forme d'acculturation à savoir le choc entre un substrat culturel qui résiste de l'intérieur et une culture totalitaire, uniformisante et étatique conjuguée avec la mondialisation de la civilisation occidentale par médias interposés qui s'impose de l'extérieur. La femme kabyle se trouvant ainsi entre les deux, peut-être parviendra-t-elle à concilier ces deux identités qui sont probablement nécessaires lorsqu'elles forment un unique combat. Ou bien qu'elle parviendra seulement à se satisfaire avec un seul côté, soit l'individualisme (imposer le "je" féminin), soit participer à la libération culturelle donc contribuer à la survie de sa propre culture et ainsi satisfaire le groupe, puisqu'elle se destine vers une forme d'expression et de survie de la culture qui est la chanson.

- Les hypothèses secondaires

- La chanteuse kabyle serait peut-être grâce au chant un individu qui briserait des tabous, qui contriburait au changement de la société, voire qui s'ouvrirait des perspectives à savoir peut-être donner un nouveau sens à sa vie, se construirait un nouvel univers, ou au contraire, contriburait à renforcer la dichotomie homme/femme, individu/société.

- La chanson devient un produit de consommation de la société dans la mesure où celle-ci irait jusqu'à exiger récupérer cette chanson et la chanteuse qui, elle, passerait de la professionnalisation de son oeuvre à l'intégration ou à la reproduction culturelle: aspiration et but majeur du groupe. Ainsi grâce au chant, la chanteuse parviendrait-elle peut-être à faire rupture avec l'image, avec le mépris montré par la société vis-à-vis d'elle en tant que chanteuse.

- Le texte (contenu des chansons) la musique et même la voix, pourraient peut-être avoir un effet sur le public qui pourrait être en rapport direct avec la chanson féminine et ainsi témoignerait un peu plus de respect à la femme chanteuse qui, pourrait faire grâce à sa parole chantée, la symbiose de nom et de titre.

3 - DEFINITION DES CONCEPTS

1 - L'IDENTITE :

Il est difficile de définir l'identité. Il n'est pas facile aussi de la saisir sur les plans logique, métaphysique, psychologique et anthropologique, puisqu'elle met en évidence un certain nombre de paradoxes. Chaque science lui attribue un sens, non pas un autre et lui donne une dimension. Pour la psychologie par exemple l'identité personnelle (je suis je) et interpersonnelle (je suis un autre) n'existeraient qu'au niveau de la comparaison. Comme on le note dans l'Encyclopédie Universalis: "Il importe dès lors de prendre en compte le caractère paradoxal de l'identité, qui se construit par la confrontation, de la similitude et de la différence."(1) Par contre pour l'anthropologie, l'identité n'est pas un concept spécifique car elle est aussi liée à plusieurs problématiques concernant l'ethnicité, l'appartenance lignagère, l'appartenance culturelle, la personne, les choses, les rituels...etc. Néanmoins cette question d'identité est:"inséparable de celle de l'individuation, c'est-à-dire de la différenciation de classes, ou d'éléments de classes par rapport aux autres éléments ou classes de même niveau".(2) Ainsi, on identifie un être dans un tout en le distinguant de ce qu'il n'est pas. Là on peut parler:
a) d'identité de soi: C'est l'appréhension d'un être singulier. Celui-ci qui se déclare telle personne non pas telle autre. Donc une personne qui se cherche, qui essaye de prouver sa différence, qui n'exclue pas celle des autres. Mais qui veut avoir un rôle reconnu (comme c'est le cas de la femme notamment de la chanteuse) et qui veut être tel sexe et non tel autre, mais aussi un :

- Individu :
Celui-ci se définit comme cet être humain qui est considéré comme une unité distincte opposée à la collectivité ou au groupe. Cet être qui sollicite le mouvement de la société; celle-ci ne peut se constituer sans lui et sans elle l'individu lui-même ne peut vivre isolé. L'individu est pour un sociologue, une réalité, un objet en soi qui actualise toute institution sociale qui n'existerait pas en dehors de l'individu, mais dont l'individualité s'inscrit dans une culture, dans une société qui lui transmet les traits de sa personnalité. On peut parler ou s'adresser à cet individu en tant que personne. C'est de cette individualité, ce caractère propre original de la personne qu'on prend en considération, qu'il s'agit lorsqu'on parle de la femme-individu. Une femme en tant que personne, qui a des droits, se distinguant par le sexe féminin, ayant des caractères nettement différents des autres, mais ayant une forte personnalité et pouvant porter sa contribution quant à l'édification sociale.
On peut parler aussi :
b) d'identité culturelle : Là, c'est le fait même de chercher ses

---

(1) Encyclopédie Universalis, p. 756.

(2) Idem, p 757.

racines, son origine. Une personne peut se chercher dans ses racines. Elle peut se définir à travers des traits culturels existants (à travers par exemple une langue, une tradition, un rite...etc). Ce type d'identité peut aussi venir par le biais de:

- La revendication culturelle :

C'est une demande faite par un individu ou un groupe, une réclamation exposée, de racines culturelles, d'une identité qui leur revient légitimement.
La chanteuse à travers sa parole chantée, revendique une identité millénaire qui est l'identité Amazigh. Une telle revendication est à la fois une demande de prestige, de statut qui revient à la langue parlée, à la culture, à toute une civilisation et même à l'individu AMAZIGH qui fait tout, dénonce, appelle rappele, réclame, pour prouver son existence, pour se faire connaître, faire connaître ses racines que lui-même valorise, auxquelles il veut retourner. Tout ceci, en produisant, en créant une parole en plus, rythmée pour mieux crier et tout haut sa revendication identitaire et pour mieux l'illustrer.

Cette revendication culturelle est aussi un aspect que la chanson étant intermédiaire fait rapprocher de l'autre aspect qui est l'individu ou la chanteuse et ainsi tous les deux vont entretenir des liens suffisamment solides, ceci, pour mieux sentir l'appartenance aux racines anciennes. Cette revendication est aussi une résistance d'un groupe, qui résulte d'un rattachement nostalgique au passé, aux origines, qui se fait d'une façon dynamique voire même militante alors qu'on s'aperçoit que dans le monde actuel, maintenir, ses racines; son identité, ne peut être que le résultat d'une lutte guidée même par la poésie, la chanson; celle-ci deviendrait l'expression d'une volonté acharnée.

2 - LE CHANGEMENT SOCIAL

Il est nécessaire de définir le changement social puisque nous l'avons intégré dans notre problématique. Nous n'allons suivre ni A.COMTE qui voit en le changement social, cette assimilation des étapes du progrès spirituel aux types d'organisation sociale, ni Marx et ses disciples qui lient ce changement aux rapports de production et leur association avec plusieurs aspects de la vie sociale, ni même dire et tout simplement que changement social veut dire innovation car celle-ci est vaste, polysémique et même imprécise. Mais seulement dire et clairement que le changement est cette appréhension logique des choses. Le savoir vivre, cette capacité, habileté des uns et des autres, d'un peuple, d'assurer sa liberté dans tout, d'être homogène dans son ensemble. Le changement est surtout le pouvoir d'un peuple, d'un groupe ou d'une société, d'assumer pour dépasser la crise quelle que soit sa nature: politique culturelle ou intellectuelle. Donc de tendre vers une stabilité et vers le meilleur. Il est aussi comme le définit Guy ROCHER :"cette transformation observable dans le temps, qui affecte d'une manière qui ne soit pas que provisoire ou ephémère, la structure et le fonctionnement de l'organisation sociale d'une

collectivité donnée et modifie le cours de son histoire.(1) Cette transformation donc à laquelle la femme en tant qu'acteur et agent de changement participe ceci, grâce à sa chanson et ce qu'elle apporte. Le problème du changement est purement culturel. C'est comment être soi-même, comment fonder une société cohérente; ce tout pour qui l'homogénéité des sexes représente un vecteur essentiel et un rempart.

3 - LA TRADITION

La tradition dont nous voulons parler c'est ce mode plutôt cette manière de vivre à laquelle la femme par exemple fixe un prix : celui de respecter les valeurs ancestrales.

4 - LA MODERNITE

Ce qui est déterminant dans notre sujet par rapport à cette modernité, c'est cette vie actuelle, ces temps présents et les différentes transformations qui les affecte auxquelles doit s'habituer la femme (bien sûr la chanteuse).

5 _ ACCULTURATION

C'est un concept assez complexe qui est pris dans plusieurs sens. La sociologie, la psychologie, même l'Anthropologie lui consacrent une entrée et le pensent différemment. IL intéresse de plus en plus des chercheurs. Christiane CHAULET-ACHOUR (2) par exemple, tente de l'utiliser comme un nouveau concept opératoire (de l'Anthropologie). Etant préoccupée par les contraintes du passé colonial (en Algérie) et la dialectique des rapports interculturels, elle pose ce problème dans le contexte de déconomisation en terme d'héritage. C'est à dire qu'au contact d'une autre culture, on hérite de quelque chose qu'on rejete ou qu'on accepte.
Mostefa LACHERAF(3) aussi qui commente l'étude de Mme ACHOUR et pénetre son sens, se demande pourquoi ne pas définir l'acculturation en ce qui concerne le tiers monde comme un modèle ambigu de développement ou mieux encore un mode aberrant de sous développement. Il insinue ainsi qu'il ya à la fois une vie culturelle empruntée et des comportements sociaux en perpetuelle aspiration. Sans nous démarquer totalement de ces définitions précedentes, on dira tout simplement que l'acculturation est une adaptation forcée ou non à une nouvelle culture. à une nouvelle réalité, à de nouveaux comportements. A elle se rejoignent rejet, assimilation, choc et des choix determinés auxquels sont liées la chanson et sa détentrice. Ces unités qui se transforment au contact de nouveaux facteurs qu'ils soient culture, pensée ou modernité.

---

(1) Guy ROCHER, Introduction à la sociologie générale 3, le changement social
Ed H.M.H Monreal, 1968,1969 P 22.
(2) CH.CHAULET ACHOUR Abecedaires en devenir
Ed E.N.A.P Alger 1985. pp 58 - 70
(3) Préface de M.LACHERAF in: Abecedaires en devenir op.cit pp 5 - 41

4 - METHODES ET TECHNIQUES DE RECHERCHE

Comme toute autre enquête, l'enquête sociologique est méthodologique. Mais elle diffère des autres enquêtes par le fait qu'elle s'applique, sur une réalité sociale, qui est représentée par un ou des groupes humains dont on étudie les comportements et l'on analyse les aspirations, les attitudes, les besoins, les réactions et les ambitions.

Personne ne nie que des facteurs idéologiques, culturels et économiques déterminent le mode de vie et la pensée. Ainsi, dans notre recherche, nous avons tenté d'étudier les différentes interactions sociales en allant de l'idée que l'individu est un être social qui influence et qui est influencé.

Notre etude est une étude anchropologique qui est d'abord une description sur le terrain, envisageant l'étude de la femme kabyle chanteuse dans son combat pour la reconnaissance de son identité culturelle et le combat pour le respect de son identité en tant que femme et en tant que personne.

Pour procéder à une étude comme celle-ci, nous avons choisi une méthodologie à savoir en premier lieu:
- réunir, collecter et même rassembler tous les documents, tous les textes théoriques écrits sur la femme, sur la femme berbère, kabyle en particulier pour les utiliser comme base théorique. Ainsi que des ressources concernant la poésie ou la chanson puisqu'il est question(dans notre étude) de ce type d'expression orale donc de la chanson féminine.

Aussi après avoir déterminé notre sujet, nous avons opté pour une pré-enquête, donc pour des déplacements premiers sur le terrain. Nous nous sommes d'abord déplacée dans les villages natals des chanteuses choisies mais aussi - et pendant plusieurs semaines - en ville, Alger le lieu d'émergence de ces chanteuses et du chant féminin kabyle plus spécialement à la radio d'Alger, la chaine II. Après réflexion, après la précision du terrain, il nous a semblé important aussi de préciser et choisir les individus qui constitueront notre échantillonnage. Notre choix a été porté sur des chanteuses professionnelles(si on peut les appeler ainsi). Ces femmes donc qui se donnent à la chanson, en font un métier, dont les ambitions étaient d'abord de subvenir aux besoins économiques, financiers (le cas des pionnieres de la chanson kabyle) mais aussi sur des chanteuses qui ont fait de la chanson une vocation (le cas des jeunes chanteuses). Nous n'avons pas choisi toutes les chanteuses, mais quelques cas de figure. D'ailleurs, elles sont en nombre de six. Le choix de ces six chanteuses ne nous est pas venu par hasard mais d'une manière bien précise; après les avoir vues sur scène (quand elles animaient des galas), après avoir eu des premiers contacts avec elles et surtout après avoir écouté leurs chansons.

Nous avons d'abord choisi les pionnieres de la chanson féminine kabyle dont Crifa (Cherifa) et Hnifa (Hnifa) parce qu'elles sont les premières à avoir marqué la chanson féminine radiophonique

et médiatisée, auxquelles les artistes hommes ont prêté leur voix après avoir eux, embrassé la chanson à un âge relativement avancé. Ce sont les premières femmes chanteuses auxquelles est transféré le "je" féminin qui transfusait en l'artiste homme.

N'ayant plus que sa voix comme une amulette pour vaincre le destin, Ouardia dite Cherifa répondit à l'appel de l'ailleurs et ce fut la rupture (abandonne le village natal pour la ville et devient chanteuse). Hnifa qui abandonne aussi son village et qui chantait dans les cafés-cabarets en France, ira plus loin dans cette thématique. Elle ne se limitera pas a cette image de la femme délaissée, "abandonnée qui, certes, inquiète, interroge mais se plaint, elle portera au contraire son cri de détresse jusqu'à la révolte obstinée, jusqu'au défi dont elle mourra. Son "je" est libérateur, désaliénant, dans les formes d'expressions courageuses, la femme des réclusions de "l'absence" (R. MOKHTARI revue tinhinan n°2, 1991, p 38). Nuwwara (Nouara) par contre, la chanteuse des années 60 était plus libre, elle a débuté dans les émissions pour enfants; ensuite, on l'a lancée dans le chant féminin. Elle aussi chante le destin, dénonce la réalité sociale mais c'est une chanteuse qui semble vivre un peu à l'ombre d'un maître, Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM) qui d'ailleurs, lui compose ses chansons. Elle chante aussi le "je" féminin mais elle transmet ce que l'artiste homme exprime.

Notre choix s'est porté aussi sur les soeurs du Djurdjura. Ces chanteuses de l'émigration qui chantent pour le public de "l'émigration", d'une façon folklorique et qui affrontent donc un autre mode de vie qui donnera peut-être un nouveau visage au chant féminin. Qui aussi aide à faire passer le patrimoine culturel berbère kabyle à l'étranger. Nous avons surtout opté pour étudier un seul cas et c'est celui de "Djura", la fondatrice du groupe.

Enfin nous avons décidé de choisir deux autres chanteuses: Malika Domrane et Massa Bouchafa. Deux femmes ou deux jeunes chanteuses actuelles qui représentent deux autres cas de figures différents des premiers et aussi se différencient entre elles. Ce qui est frappant chez Malika Domrane c'est que même si elle a eu des problèmes pour chanter, malgré le qu'en dira-t-on, elle a su s'imposer en tant que chanteuse , elle a su se donner complètement au chant et a pu briser des tabous du moins dans son expression féminine de la chanson. Massa Bucafa (Massa BOUCHAFA), par contre, a été aidée par son mari et c'est lui qui l'a lancée dans le chant.

- Nous avons choisi des chanteuses à des âges différents: Crifa (Cherifa) qui a 70 ans, l'âge qu'aurait eu aussi Hnifa (Hnifa) si elle était encore vivante. Nuwwara (Nouara) qui a 47 ans. Guhra (Djura) du groupe Djurdjura qui a 43 ans, Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) 38 ans, Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) 30 ans.

Il ya aussi une différence d'époque dans leur carrière de chanteuses:

Des chanteuses des années cinquante (Crifa, Ḥnifa)
Des chanteuses des années soixante (Nuwwaṛa)
Des chanteuses des années soixante-dix (Malika DUMṚAN)
Des chanteuses des années soixante-dix et quatre vingt (Djurdjura)
Enfin celles des années: fin quatre vingt, début quatre vingt dix (Massa BUCAFA). Ce ne sont pas seulement des pionnieres, des transmetteuses de la parole rythmée, mais aussi des phénomènes, des cas sociaux spéciaux dont nous voulons tirer les dénominateurs communs et nombre d'invariants.
Ces chanteuses n'ent pas toutes un même statut social. A chacune sa position dans la société:
- Crifa (Cherifa) : mariée, divorcee, ayant un garçon adoptif.
- Ḥnifa (Hnifa): plusieurs fois mariée, divorcée, ayant une fille à charge.
- Nuwwaṛa (Nouara) : restée célibataire.
- Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE) : mariée, non divorcée, ayant trois enfants.
- Ǧuhṛa (Djura du groupe Djurdjura) : mariée, non divorcée, ayant un enfant.
- Massa bucafa (Massa BOUCHAFA) : mariée, non divorcée, ayant deux enfants.
Parfois les prénoms ou les noms de ces chanteuses sont suivis de titres comme Na dans Na crifa ou Massa dans Massa BOUCHAFA.Ils désignent pour le public une valeur de respect mais aussi et pour les chanteuses une volonté de modernisation par l'emploi de ces nouveaux termes.

Nous n'avons pas omis Taos ƐAMṚUC (Taous AMROUCHE) sur cette liste des chanteuses et nous n'avons pas fait exprès de ne pas la choisir comme exemple de chanteuse kabyle. Nous en avons déjà parlé. Nous savons très bien que c'est l'une des premières femmes qui ont marqué le chant kabyle traditionnel, qui l'ont fait sortir au-delà des frontières.Son cas est beaucoup plus intéressant à étudier car il intègre tous les éléments avancés dans l'introduction et la problèmatique. Elle a beaucoup fait pour la tradition orale et la culture berbère; mais c'est l'un, des cas limite de chanteuse kabyle qui mérite d'être analysè seul (c'est un cas pas comme les autres qui mérite une these a lui-seul). Ceci parce que non seulement, elle a pu contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel berbère, a élevé haut le verbe kabyle mais aussi, elle était chrétienne. Donc une recherche sur sa reconversion est nécessaireet souhaitée.

Notre échantillon n'est pas seulement formé de chanteuses mais aussi d'un public et ceci répond au double objectif de notre sujet. Un public qui se définit par cet ensemble de gens qui écoutent la chanson, notamment la chanson féminine. C'est aussi un groupe, une unité réelle et intégrée auquel s'identifie ou appartient la chanteuse. En ce sens que le qroupe en sociologie peut faire l'objet de beaucoup de théories, de définitions. Mais retenons seulement que celui-ci peut représenter une pluralité de personnes, une combinaison de personnes et donc toute une société.
Par rapport à la chanson étudiée, c'est un public de proximité, médiatisé et consommateur de chanson.

On ne peut pas étudier une chanteuse et sa parole sans porter notre attention sur l'écho qu'elles peuvent avoir. Donc voir la relation entre la chanteuse, sa phrase expressive et le public. Nous avons essayé de toucher un public large (500 personnes) car une telle étude demande d'élargir le public. Nous avons essayé de toucher d'une façon aléatoire toutes les couches sociales différentes en âge, en niveau d'instruction mais aussi réparties dans des villages et villes. Après cette première étape nous avons entamé :

- L'enquête

Nos données théoriques (nos lectures) nous ont permis de construire notre problématique. Après nos premières données que nous avons ramassées de la pré-enquête, nous sommes parvenue à construire des hypothèses de travail que nous avons divisées en une générale et d'autres secondaires. Ce fut un passage de la théorie à la pratique.

Dans notre étude, il est question d'une étude de cas, l'une des plus anciennes méthodes de la recherche sociologique. C'est un outil d'analyse, et un moyen qui se veut d'étudier les unités sociales comme un tout.
L'étude de cas peut être soit un individu (comme c'est notre cas: la chanteuse), ou une famille, ou une organisation ou une société (le public par exemple). Pour ce qui est de l'espace, nous avons choisi la Kabylie , parce que toutes les chanteuses sont originaires de celle-ci (elles sont issues de la petite ou grande Kabylie). Le choix de ce terrain répond aux objectifs de notre recherche qui est une recherche sur la société kabyle, sur la chanteuse et la chanson kabyle. Et surtout à notre sens, c'est un sujet conforme aux objectifs du département de langue et culture Amazigh: c'est un sujet qui s'inscrit dans la culture, l'anthropologie berbère, partie ou du domaine de civilisation berbère. On ne choisit jamais la méthode ou la technique à appliquer mais elle nous est déterminée ou imposée par la nature du sujet, la qualité des hypothèses et la relation entre les variables. En effet, le sujet de la chanteuse est un sujet sociologique qui demande des techniques susceptibles d'apporter une solution à la problématique posée au début. Des techniques qui ont guidé notre enquête, et qui sont:

1- L'observation

Nous avons d'abord pu observer la chanteuse sur scène. La façon dont elle exerçait sa fonction de chanteuse. Son comportement sur scène. Ainsi que l'observation du spectateur ou du public: attiré ou pas attiré, content ou pas etc...
Nous avons aussi pu observer la chanteuse lors de ses répétitions. C'est ce que nous avons d'ailleurs fait à la radio d'Alger (chaîne II) où nous avons pu rencontrer quelques chanteuses, autres artistes. Et bien sûr l'observation de celles-ci dans leur milieu social, leurs familles puisque l'occasion nous a été donnée d'aller chez elles.

2- L'entretien ou l'interview

Pour GRAWITZ: "c'est un procédé d'investigation scientifique,

utilisant un processus de communication verbale pour recueillir des informations en relation avec le but fixé."(1) Elle ajoute: "c'est une communication orale ayant pour but de transmettre des informations de l'enquêté à l'enquêteur"(2). C'est un dialogue centré sur un problème bien déterminé.

Pour ce qui est de notre sujet et notre terrain, nous avons pu établir un face-à-face avec les enquêtés; les chanteuses grâce à un guide d'entretien que formait un ensemble de questions ouvertes que nous leur avons posées. Pour le matériel de l'enquête, nous avons utilisé un enregistreur, des cassettes et nous avons même écrit à la main.

Nous avons entretenu ces chanteuses d'une façon individuelle c'est-à-dire en privé. Et puisque leur vie nous intéressait et notre étude la demandait, nous avons aussi utilisé la technique de l'histoire de vie. Elles racontaient les étapes de leurs vies qu'elles ont franchies jusque-là. Elles relataient donc, leurs situations de femmes, de chanteuses; elles parlaient aussi de leurs familles et c'est ainsi que nous avons pu écrire leurs biographies. A l'exception de la chanteuse Djura du groupe Djurdjura, puisqu'elle vit en France, nous n'avons pas pu la contacter et donc nous avons utilisé son livre "le voile du silence" pour écrire sa biographie. C'est un livre autobiographique. Et aussi la chanteuse Hnifa (Hnifa) puisque morte, nous avons pu nous déplacer dans son village natal et enregistrer des témoignages de femmes et d'hommes qui l'ont connue; nous avons même assisté et participé au débat dans le festival que les gens d'Azzefoun ont organisé en commémoration de cette défunte pendant trois jours, le 07, le 08 et le 09 octobre 1992. Nous avons non seulement questionné des femmes et des hommes individuellement mais aussi d'une façon collective.

3- Le questionnaire

Après donc définition de l'échantillonnage, nous avons opté pour un moyen de communication qui est le questionnaire constitué de quelques questions fermées et surtout de questions ouvertes. Les questionnaires étaient au nombre de 500. Ils étaient destinés au public de la chanson. Puisque nous avons élargi celui-ci (le public), il nous a semblé plus pratique d'utiliser l'outil de recherche qu'est le questionnaire. Ce dernier que nous avons distribué à toutes les couches sociales dont nous avons parlé ci-dessus. Nous avons distribué le questionnaire en trois langues; le Français, l'Arabe et le Kabyle. Ce dernier que nous avons surtout utilisé avec les analphabètes, les vieux et les vieilles. D'ailleurs, c'était aussi un face-à-face avec eux puisqu'ils répondaient et nous, nous remplissions le questionnaire. Nous n'avons eu pour réponse que 348 questionnaires.
Après une première lecture, et une première classification des enquêtés en:

---

(1) GRAWITZ, méthodes des sciences sociales, éditions Daloz, Paris 1981, p 675.

(2) GRAWITZ, op. cit. p 675.

- catégorie d'âge dont:
  - la catégorie des plus âgés de 50 à 95 ans
  - la catégorie des moyens de 30 à 50 ans
  - la catégorie des plus jeunes de 17 à 30 ans
- aussi en sexe:
  les hommes
    - les plus âgés
    - les moyens
    - les plus jeunes
  les femmes
    - les femmes âgées
    - les moyennes
    - les plus jeunes

Nous n'avons pas pu aller loin pour dépouiller le questionnaire car nous nous sommes-dès le départ-retrouvée dans une impasse. Nous avons remarqué que c'était trop accumulatif donc il y avait problème dans les questions, ce qui pouvait nous amener à des réponses hypocrites en plus des non réponses et des abstentions.

Après réflexion, pour remédier à l'impasse constatée, pour être plus directe, plus claire dans notre relation avec le public, , nous avons essayé d'exploiter les réponses communes, courantes dans ce premier questionnaire que nous avons donc considéré comme une pré-enquête pour enfin simplifier et résumer un questionnaire en quelques questions surtout fermées, (il n'y a qu'une ou deux ouvertes), pour arriver à des résultats plus objectifs, pour aussi faciliter la tâche au public. Nous avons certes essayé d'être globale dans notre recherche, essayé d'élargir le public tout en croyant avoir un échantillon représentatif, mais seulement avec cette pré-enquête, avec le premier questionnaire, nous avons constaté que tout est relatif: donc, il fallait mieux préciser et l'espace d'enquête même si c'est restreint et le public pour arriver à des résultats abordables et faciles à analyser. Et puisque nous avons pu avoir une idée sur le public d'une façon générale, donc nous avons tenté de redresser ou de bien centrer notre étude tout en choisissant un public restreint même si la représentativité n'est pas toujours totale, mais au moins les choses vont s'éclaircir. Et nous arriverons mieux à l'appréhension claire de la chanson féminine par le public lui-même. Donc de cette grande population d'enquête, nous avons soutiré un échantillon stratifié qui est constitué de 120 personnes. Celles-ci différentes en âge, en sexe, en niveau d'instruction et en situation sociale, mais appartenant à une même origine géographique. Nous avons opté donc pour un espace qui est celui de la ville de Boghni; il s'agit donc d'un petit public mais d'un échantillon définitif et d'un questionnaire aussi définitif.

Nous avons choisi la ville de Boghni d'abord parce que nous y vivons et c'est plus facile d'approcher, d'aborder les gens de son village que d'autres. Plusieurs questions se sont aussi imposées à nous:
- pourquoi n'ya-t-il eu que des hommes chanteurs originaires de toutes la région? (on peut en citer quelqu'uns : Akli YAḤYATEN (Akli

YAHIATEN) , Muh Saɛid u Belɛid (Moh Saïd ou Bélaïd), Farid Aali (Farid Ali), UKIL Remdan (OUKIL Ramdane), SAɛIDANI Rabaḥ (SAIDANI Rabah), Ḥelli aɛli (HALLI Ali etc...).
Serait-ce parce qu'on est plus tolérant avec ceux-là, qu'avec les femmes ?

En gros et dans cette petite ville, partie intégrante (analogue à toutes les villes et villages) de la kabylie, la poésie, spécialement la chanson, est apparemment mal vue, méprisée ou dévalorisée.Le chant a toujours été pris du mauvais coté même pour ces hommes que la région compte en grand nombre par rapport aux chanteuses qui, elles n'existent presque pas dans cette région; une lǧida tamectuḥt (Ldjida la cadette) qui s'est sauvée en ville et est devenue chanteuse, une lla yamina qui, est elle aussi chanteuse, qui n'est pas originaire de la région mais qui est née la-bas. (Chose que rapporte Mr Nacib dans son livre Anthologie de la poésie kabyle p 344) Pourquoi et comment? Dans une région qui a connu-comme tant d'autres en kabylie-beaucoup de bouleversements économiques, sociaux et culturels, avons nous changé, ou peut-on prévoir un changement dans cet espace qui n'est pas resté clos mais qui a toujours été ouvert à tous et à toutes, à tous les contacts tant à l'intérieur (de la kabylie, d'Alger, du centre, de l'ouest, de l'est et même du sud), qu'à l'extérieur (l'étranger).
Peut-il y avoir une nouvelle mentalité tolérante avec , avec les contacts donc avec toute la ressource humaine que cet espace reçoit ? Peut-il y avoir dans l'avenir valorisation de la chanson surtout féminine ? Donc y aura-t-il un jour des femmes chanteuses qui viendront de cet espace ? .
Y a t-il vraiment prohibition, de quel côté vient-elle, de l'homme ou de la femme ou de la tradition, ou du nnif tout court ? Comment les temps nouveaux, les deux générations; l'ancienne et la nouvelle réagissent-elles ? Peut-on compter sur les deux pour changer ou seulement sur l'une d'elles ou sur aucune? A notre sens ces questions sont les seuls motifs objectifs que l'on puisse avancer et qui peuvent justifier le choix de l'espace déjà cité. Un espace que nous tenterons de présenter dans une simple monographie:

Hormis, l'immense chronique qu'a laissée IBN KHALDOUN, où il raconte l'histoire des Berbères, des Arabes et autres peuples, donc où il raconte l'histoire de la période antéislamique et musulmane, l'histoire de beaucoup de villages, de bourgs ou de plaines, n'a jamais fait l'objet d'une recherche monographique au sens propre du mot. Des études ont été limitées à un point d'histoire surtout consistant dans des descriptions extérieures (morphologiques ou géomorphologiques) dans des régions ou dans des biographies. Mis à part donc le mérite de découvrir ces régions, de faire apparaitre leurs noms, de les fixer dans l'histoire de l'humanité, qui revient à IBN KHALDOUN, ces villages berbères importants qui ont une base historique réelle et géographique, demeurent dans la légende. Il demeurent dans des récits fabuleux que l'imagination populaire transforme et embellit. Toutefois, restant vivants, passant à la célébrité dans l'oralité uniquement (ou devant leur célébrité à l'oralité), ces villages, ces hameaux et plaines, leur illustration et leur compréhension laissent à désirer. BOGHNI est de ceux-là. Il

n'est pas dénué d'intérêt mais qui, tout de même est absent (presque totalement) dans des recherches historiques, économiques, anthropologiques et architecturales. Il s'agit la d'une vallée non profonde donc d'un bourg qui tire d'abord son importance de la tradition orale berbère. Qui marque celle-ci, vu les récits hagiographiques, qui disent cette importance. Cette vallée tire d'abord son nom de la place où l'on a chanté "amkan anda ɣennan" et signifie aussi l'homme à la flûte "bu w-jewwaq". Des sources, des personnes âgées, ont pu nous aider à découvrir et a nous faire un peu l'historique de la région. D'abord ma mère (une femme de 63 ans), puis ma grand mère âgée de 88 ans, morte le 05-02-1995. (à ma grand mère d'autres personnes entre autres son père et sa mère ont raconté cette histoire). Ma mère vient confirmer donc la nomination de BOGHNI en disant "Buɣni yusad seg wemkan anda tɣennin zik. Tɣennin s ddaw tmidekt dɣa qqaren-as buɣennan neɣ buɣni; (ce nom désigne la place où l'on a chanté. On chantait d'ailleurs sous le lentisque et on l'a appelé donc boghnan ou boghni). Elle continue en racontant l'histoire de Boghni, les mutations qu'il a connues au fil des temps. L'Histoire qu'elle lie à un poète Ali weɛmrouche (qui n'est pas originaire de la région mais qui la fréquente) qu'elle appelle "bu wjewwaq" l'homme à la flûte (celui-ci est la symbiose de tout: c'est un poète, un ammeddah et un flûtiste pour ne pas dire un adebbal). Celui-ci qui refusant lui aussi les changements intervenus sur les villages notamment sur Boghni, compose une poésie en présence du fondateur de la Rahmania (cheikh ben Abderhmane) auquel, il fait part de sa tristesse et auquel il avance des choses et en prédit d'autres en disant:

A w'iṭwehhiden Rebbi	A celui qui implore Dieu
Iweḥd-it di Buɣennan	L'implore pour boghni (nan)
Iɣ wexdam d irden ṭ-ṭimẓin	Cette terre cultivée de blé et d'orge
Tura yuɣal d aferṛan	Voici qu'elle devient vignoble
Ɣuri tajedɛunt ṭ-ṭatnit	Jeune est ma jument
T-ṭimṛebbit s ddaw Ḥelwan(1)	Elevé en aval de Halwan
Leɛlef-ines d axaluḍ	Sa nourriture est mélangée
Leḥcic-ines d aṛihan	Elle se nourrit même du myrte
Lzzayer tebɛed teqreb	Alger qui est loin, est proche
Abrid ixedm-it ṭalyan	Les italiens en ont construit la route
Yarr-yas aman d asawen	Lui ont fait jaillir l'eau
Amakken ixeddem cciṭan	Comme en ferait Satan
Ufiɣ ayrad ṭ-ṭfunast	J'ai trouvé lion et vache
G-giwen ggiger ay ksan	qui paissent ensemble dans le même champ
Ufiɣ taxsayt teɣɣuɣeg	J'ai trouvé le potiron fleuri
At ṭṭaânad tafeqqust	Qui imite le melon
Akk ɨtezluz temɣarrit	Ainsi, est la vie qui change
W'ilsan ad yeddu aâryan	Tel qui est vêtu cheminera nu.

Il s'agit là d'un poème qui fait allusion non pas seulement à la décadence momentanée du prestigieux foyer de Ait-Smail: la Zaouia de Sidi Abderhmane, (comme le dit Youssef NACIB qui recueille un poème analogue à celui-là et qui parle d'Abuɣennam dont il dit: c'est une plaine céréalière située sur la route de Setif à la sortie de Bouira (dans son livre; l'anthologie de la poésie Kabyle pp 60-

(1) Ḥelwan : C'est une localité qui se trouve aux Aït Smaïl

61), mais qui, selon toujours ces personnes, désigne le nom de Boghni (buɣennan et sa décadence, plutôt les changements intervenus sur cette vallée. Celle-ci qui était "ţ-ţizgi" ou forêt, change au fil des temps. Des changements survenus avant et après l'indépendance avec ce que cette dernière a induit: exode rural industrialisation, descentralisation administrative et donc devient moderne. La vie des gens qui y vivent a aussi changé. Il y a à la fois imitation aveugle de l'autre (ufiɣ ayrad ţ-ţfunast, giwen ggiger ay ksan. Ufiɣ taxsayt teɣɣuɣeg at ţţaânad tafeqqust), mais aussi le misérabilisme qui persiste qui atteint même l'habitué au bien-être (akk'itezluz temɣarrit wilsan ad yeddu aâryan).

Selon cette tradition orale que véhicule la mémoire de ces personnes, le poème une fois terminé, le cheikh Ben Abderhman réagit et dit au poète, selon toujours ma mère "ak yexdaâ Rebbi teɣlebḍ-iyi tezriḍ ayen ur zriɣ ara ayen irra lebher akkin. Fkiɣ-ak tidderɣelt. Dɣa yedderɣel waâmruc inţaq yenna-yas: weh a ccix teddureḍ-iyi dɣa yenna-yas ccix ihi fkiɣ-ak allen gedmaren, dɣa yuɣal yeţţaâqal" (par Dieu tu m'as eu ou tu me dépasses. Tu connais ce que je ne connais pas moi-même. Ce qu'il y a outre mer. Je te souhaite la cécité. Et waâmruc devient aveugle mais dit au cheikh (au saint): oh! que tu m'as fait mal!. Le saint lui répond: "que tes yeux soient dans ta poitrine". C'est ainsi que le poète aveugle reconnait et sent tout).Ainsi fut la rencontre, entre l'oralité islamique et la poésie dans une région kabyle (Boghni), qui fait l'histoire, et dont la légende puise dans les deux. Et ainsi fut le sort du barde qui devient aveugle. Sa cécité vient à la suite d'un poème improvisé.

Mais Boghni, est aussi mentionnée par des historiens (bien sûr, par Ibn Khaldoun), comme faisant partie de la tribu des Guechtoulas ou les "Igwejdal" sous le prestige du cheikh Elgechtouli ou cheikh El Gacem. Elle a cependant plus d'un titre. Elle est un centre important comme tant d'autres centres en kabylie. Centre important par son ancienneté et aussi par son entourage stratégique: elle est entourée par divers villages et hameaux qui constituent un tout homogène, qui ont fait et qui font encore l'histoire de toute la vallée. Ils ont été le fief de la résistance. Non seulement ceci, mais Boghni fut aussi un des importants forts de toute la plaine. C'était une bourgade appelée agwni bw-gwni le fort de la plaine (dont les ruines sont encore existantes et une famille y habite: les terkmani qui sont peut-être de descendance Turque). Ce bordj était assis et érigé par les turcs, dans le seul but de collecter les impôts. Ce fort n'a été qu'un simple relais pour la collecte fiscale imposée par les Turcs qui n'arrivaient pas à conquérir totalement la kabylie. Il n'a été qu'une mesure d'apaisement à la suite des accrochages répétés entre ceux-là qui imposaient leur joug et les kabyles qui résistaient, qui excercaient leur justice à leur manière. A la venue des Français, l'histoire continue son parcours à travers le temps. A l'oeuvre française dite de civilisation conquérante, un peuple indigène, montagnard, passionné comme dirait Emile CARREY (1) "de liberté et d'égalité absolues" fait face aux différentes organisations de l'armée expéditionnaire française, des villages, des hameaux et des plaines manifestent ardemment et obstinément leur hostilité et les tiennent en échec. Pour ces roumis "iṛumyen", ces étrangers venus d'ailleurs,

(1) E. CARREY, Récits de kabylie.
La conquête de 1857.
Epigraphie. Alger 1994. p 12.

la kabylie, le clef de l'Algérie et le coeur même de la puissance berbère, fut la bête noire. De la vallée du Sebaou, du fort de Tizi-Ouzou, en passant par le fort de Draâ-el-mizan, jusqu'à Bordj Boghni, l'homme kabyle presque inconnu de l'étranger, fit preuve d'une prudence énergique quant aux différentes manipulations des colonnes françaises. La vallée de Boghni (située au pied de Djurdjura) ne fait pas exception dans les insoumissions des populations kabyles. Elle triomphe, elle aussi, malgré les discordes, les défections hostiles et les querelles qu'excitait l'étranger au sein même du peuple kabyle (de ses habitants). Elle triomphe donc contre les différents commandements qu'ils soit du commandant Beauprêtre ou du colonel Drouhot, qui arrive (selon Emile CARREY op.cit p 184) dans la vallée le 23 mai 1857 et qui s'installe dans les ruines abandonnées du vieux bordj turc. Subissant elle aussi conséquences, obstacles, fusils ou canon, toute la vallée de Boghni, se ressaisit, cherche sans cesse un air nouveau. Elle se ramène à une nouvelle vie dans les temps présents. Ce n'est plus, ce bordj Boghni, cette forteresse de la résistance à l'étranger, mais cette petite ville nouvelle (ce noyau) médiateur entre ville et grand village. Elle n'échappe pas elle aussi aux divisions administratives entamées par l'Etat Algérien. Pour ne pas rentrer dans les quiproquos, dans les contradictions nous parlerons de bourg (également de plaine) au lieu de ville puisque celle-ci est plus vaste en ce qui concerne Boghni. Boghni est donc un bourg situé au pied du djurdjura à 35 Km de la ville de Tizi-Ouzou, entouré de 22 villages. A chaque village son importance dans l'histoire. Il ya plus particulièrement cinq importants villages qui font parler deux et que l'on désigne surtout par Aït Kouffi, Aït Mendes, Aït Boughardane (ou Aït Si Youssef), Mechtras (ou Amechras) (qu'on dit imesdurar et Aït Smail(ou Bou-Nouh) à partir de celui-là en passant par Frikat mais aussi par des communes plus à l'est Ighil Imoula, Tizi-n'tleta jusqu'à Bouira, on les dits Iqwejdal (c'est ce que nous a appris ma mère). Chaque village constitue une commune liée à la daira de Boghni, et chacun est lié à un saint et une zaouia religieuse (que les habitants de Boghni, originaires de ces villages pour la plupart fréquentent régulièrement dans des occasions, y font des pèlerinages et demandent grâce auprès des saints défunts). Par exemple le village de Aït Smail qui est lié à la Rahmania dont le saint est cheikh Ben Abderhman. Et la contrée d'Aït Kouffi est liée au saint de Sidi Ali ouYahia ... etc. A ne citer que ceux-là qui reviennent presque souvent dans la poésie religieuse kabyle et dont les louanges sont chantées pas seulement par les habitants des villages mêmes mais par d'autres habitants de toute la kabylie. Boghni qui a été longtemps subordonnée à la daira de Draâ-el-mizan, devient elle aussi une daira à partir de 1986-1987 gérée par le conseil populaire communal. Ayant un chef lieu de daira et une mairie gérée par le maire. Ceci au lieu de tajmaât. Mais cette dernière, on ne l'ignore pas, puisque chaque habitant de la daira est lié à la tajmaât de son village natal.

La daïra de Boghni a une superficie de 45 km2 par contre la commune 10 km². Le nombre d'habitants dans toute la daira de Boghni est estimé à 59075 (selon les sources de l'APC 94-95) et le nombre dans le bourg est de 31086. Il s'agit là aussi d'un centre commercial plus au moins équipé. On trouve des usines accueillant

une main d'oeuvre venant presque de partout surtout des villages environnants et ceux de kabylie. On trouve aussi de grands établissements de vente de détail, d'articles, d'objets, de provisionsdonc réunissant de nombreux rayons spécialisés ceci confirme la pensée populaire: "Buɣni ya lemɣenni wac tarfed wac txelli". Boghni bénéficie d'une production d'électricité. C'est aussi une cuvette riche en eau. Malheureusement, il y a des problèmes de gestion plutôt de distribution (cela pose encore problème, il y a un déficit hydrolique chronique). Elle est une agglomération principale qui compte un hôpital, une polyclinique, des pharmacies privées, des cabinets dentaires et médicaux privés. Une mosquée, trois écoles primaires (qui ne sont pas mixtes) et une annexe, un CEM et une annexe, un lycée et un technicum et un centre de formation professionnelle (un CFPA) qui accueillent garçons et filles de tous les villages parfois même des autres communes, dairas ou villages. Hormis un souq hebdomadaire qui se tient le dimanche et accueille des milliers de personnes (des hommes uniquement; des vendeurs de marchandises, des clients et de simples visiteurs de la région, la daira bénéficie d'un souq-el-fellah pour la consommation et la distribution des produits. En plus de tout ceci, elle bénéficie aussi d'une O.P.U (librairie universitaire) que lycéens, collégiens, enseignants, enseignantes universitaires fréquentent. A coté de celle-ci il ya un siège de cinéma qui n'est fréquenté que par les hommes. Il ya aussi trois ou quatre hôtels et un bon nombre de cafés et bars. Il ya une agence de la CNEP, de la banque, une poste, un commissariat, une agence immobilière et une agence foncière. Le travail de la terre devient de plus en plus rare dans ce bourg. Les gens sont attirés plus par l'industrie, le salariat et la technologie que par le sol. D'où d'ailleurs l'émigration vers les grandes villes comme Alger, Tizi-Ouzou ... Ceci, surtout vers la fin des années 60 et le début des années 70 jusqu'à nos jours.

A l'exception des villages environnants, la femme dans le centre de Boghni, ne travaille plus la terre, n'est plus au contact de celle-ci, mais se retrouve surtout à la maison faisant les travaux ménagers. A l'exception des étudiantes, des collégiennes et des travailleuses qui ne sortent que lorsqu'il leur est nécessaire.

Mais, s'il est une chose positive à indiquer, c'est que Boghni comme toutes les localités ou villages kabyles, préserve ses activités traditionnelles et ses petits métiers. Ces preuves permanentes de sa personnalité et de ses traditions millénaires comme par exemple le travail des bijoux en argent, l'artisanat que les hommes pratiquent à l'extérieur et les femmes qui sont aussi initiées à ces métiers ne pratiquent que parfois la tapisserie et la poterie à la maison. Une maison de jeunes est aussi à la disposition de jeunes garçons dans le but de leur assurer l'épanouissement. Cette maison de jeunes sert aussi de siège à l'association culturelle de Boghni. Sur le plan de l'habitat, de l'architecture, nous verrons que l'ancien système de construction, les anciennes maisons ne sont plus. Mais des changements sont intervenus. Des cités, des villas se construisent de partout, avec des techniques modernes, mais toujours est-il qu'un visiteur qui viendrait à Boghni, serait frappé par la place où se situe le monument des Martyrs, mais aussi par le regroupement de ces maisons. Si elles sont regroupées, c'est par souci d'égalité et par solidarité et

résistance à l'extérieur, on aurait dit qu'on attend toujours l'agression. C'est aussi une région touristique car des vacanciers viennent massivement visiter "Tala G-gilef", station climatique montagnarde située dans cette région.

Les contacts, la modernité, l'immigration, l'émigration intérieure, ont permis à Boghni de changer sans pour autant éviter les problèmes: chômage des jeunes par exemple. Les contradictions se multiplient, des mentalités se contractent, les mauvaises langues sont tranchantes et l'individu (homme et femme) souffre. . Même s'il y a évolution, contact avec les autres (villages et villes). Si la scolarisation n'a jamais été interdite aux filles (qui fréquentent l'école d'une façon permanente et régulière), qui ne déçurent pas par leur résultats scolaires souvent bons, mais qui deviennent institutrices, infirmières, médecins, ingénieurs ou autres, elles n'ont jamais eu (jusqu'à présent d'ailleurs) accés facilement et librement à la chanson. Elles sont peut-être conscientes de celle-ci mais ne l'embrassent pas encore; elles le feront peut-être un jour et ce n'est toujours pas impossible. Concernant cette monographie, elle n'est pas parfaite vu le manque de sources solides et les incertitudes dans lesquelles nous sommes peut-être tombée. Ce n'est qu'un aperçu descriptif sur le village. Nous illustrons aussi cette monographie à l'aide d'une carte géographique que nous avons pu avoir auprès de l'A.P.C (Voir annexes). Après tout ceci, nous tenons à faire savoir que nous sommes redescendue sur ce nouveau terrain avec le nouveau questionnaire.Nous avons pu entretenir des gens aussi en kabyle, en français et même en arabe.Nous avons eu en réponses 116 questionnaires. Il y a eu des gens qui ont rempli seul leur questionnaires (c'est pour cela d'ailleurs qu'il y a eu quatre personnes qui n'ont pas rendu les leurs); autrement, pour la plupart, nous avons nous-mêmes écrit leurs réponses (c'était donc un face à face). Parmi ces 116 personnes, nous avons 62 femmes et 54 hommes. Ils apparaissent dans le tableau suivant:

SEXE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
1	62	53,4 %	53,4 %
2	54	46,6 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Sexe 1: c'est le feminin.
Sexe 2: c'est le masculin.
Nombre : désigne le nombre de personnes.
Cum : c'est la somme du pourcentage.
Les personnes se caractérisent par:

- des âges différents:

AGE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
17	2	1,8 %	1,8 %
18	3	2,7 %	4,5 %
19	6	5,5 %	10,0 %
20	5	4,5 %	14,5 %
21	2	1,8 %	16,4 %
22	6	5,5 %	21,8 %
23	4	3,6 %	25,5 %
24	5	4,5 %	30,0 %
25	2	1,8 %	31,8 %
26	3	2,7 %	34,5 %
27	4	3,6 %	38,2 %
28	3	2,7 %	40,9 %
29	4	3,6 %	44,5 %
30	9	8,2 %	52,7 %
31	6	5,5 %	58,2 %
32	3	2,7 %	60,9 %
33	1	0,9 %	61,8 %
34	3	2,7 %	64,5 %
35	2	1,8 %	66,4 %
36	3	2,7 %	69,1 %
37	2	1,8 %	70,9 %
38	1	0,9 %	71,8 %
39	2	1,8 %	73,6 %
40	4	3,6 %	77,3 %
41	1	0,9 %	78,2 %
42	2	1,8 %	80,0 %
43	1	0,9 %	80,9 %
44	3	2,7 %	83,6 %
45	1	0,9 %	84,5 %
50	2	1,8 %	86,4 %
52	2	1,8 %	88,2 %
53	1	0,9 %	89,1 %
54	2	1,8 %	90,9 %
55	1	0,9 %	91,8 %
56	2	1,8 %	93,6 %
59	1	0,9 %	94,5 %
62	2	1,8 %	96,4 %
65	1	0,9 %	97,3 %
67	1	0,9 %	98,2 %
70	1	0,9 %	99,1 %
86	1	0,9 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Dans ce tableau, il manque 6 personnes qui n'ont pas donné leur âge.

- une même origine géographique :

ORIGINE GEOGRAPHIQUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
BOGHNI	116	100,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

- une situation sociale différente:

SITUATION SOCIALE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
1	58	50,0 %	50,0 %
2	54	46,6 %	96,6 %
3	2	1,7 %	98,3 %
4	2	1,7 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

1 = Célibataire 2 = Marié(ée) 3 = divorcé(ée) 4 = veuf(ve)

- des niveaux d'instruction différents:

NIVEAUX D'INSTRUCTION	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
1	12	10,3 %	10,3 %
2	9	7,8 %	18,1 %
3	20	17,2 %	35,3 %
4	53	45,7 %	81,0 %
5	22	19,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

1 = illétré
2 = primaire
3 = moyen
4 = secondaire
5 = universitaire

- des professions différentes:

PROFESSION	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
Profession Libérale	1	0,9 %	0,9 %
Adjoint d'éducation	1	0,9 %	1,8 %
Adjointe d'éducation	3	2,8 %	4,6 %
Architecte	2	1.8 %	6,4 %
Assistant urbaniste	1	0,9 %	7,3 %
Bijoutier	2	1,8 %	9,2 %
Chef d'établissement	1	0,9 %	10,1 %
Coiffeuse	7	6,4 %	16,5 %
Commerçant	5	4,6 %	21,1 %
Comptable	1	0,9 %	22,0 %
Conseiller d'orientation scolaire	1	0,9 %	22,9 %
Dentiste	1	0,9 %	23,9 %
Enseignant	4	3,7 %	27,5 %
Enseignante	9	8,3 %	35,8 %
Etudiant	4	3,7 %	39,4 %
Femme au foyer	25	22,9 %	62,4 %
Fonctionnaire	4	3,7 %	66,1 %
Fonctionnaire administratif	1	0,9 %	67,0 %
Formateur	1	0,9 %	67,9 %
Gestionnaire	1	0,9 %	68,8 %
Ingénieur	2	1,8 %	70,6 %
Journalier	1	0,9 %	71,6 %
Libraire	2	1,8 %	73,4 %
Lycéenne	5	4,6 %	78,0 %
Médecin	1	0,9 %	78,9 %
Métreur gros oeuvres	1	0,9 %	79,8 %
Mécanicien	1	0,9 %	80,7 %
Ouvrier	1	0,9 %	81,7 %
P.E.F	10	9,2 %	90,8 %
P.E.S	5	4,6 %	95,4 %
Patissier	1	0,9 %	96,3 %
Retraité	2	1,8 %	98,2 %
Secrétaire	1	0,9 %	99,1 %
Surveillante générale	1	0,9 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Comme le tableau le montre 109 personne donnent leurs professions. 7 autres ne les donnent pas.

- Les 116 personnes enquêtés sont kabylophones (parlent le dialete kabyle).

KABYLE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	116	100,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Mais aussi maitrisent à des degrés différents d'autres langues et dialectes tels que le Français, l'Arabe populaire et l'Arabe classique.

FRANCAIS	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	80	69,0 %	69,0 %
-	36	31,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

+ = c'est le oui (les gens qui parlent le français)
- = non

ARABE POPULAIRE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	46	39,7 %	39,7 %
-	70	60,3 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

ARABE CLASSIQUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	35	30,2 %	30,2 %
-	81	69,8 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Pour le dépouillement du questionnaire, nous avons utilisé l'ordinateur. Nous avons d'abord établi un tri à plat pour saisir les modalités et leurs poids ou les données en général. (Les tableaux précédents relèvent du tri à plat). Puis nous avons procédé à des croisements de variables en vue de traiter l'information de l'enquêté. Nous avons basé ces croisements sur les variables indépendantes jugées intéressantes (le sexe, l'âge et le niveau d'instruction). Le classement des tableaux s'est fait selon l'ordre des réponses dans le questionnaire. Nous avons aussi rapproché chaque tableau de la question et de la réponse qui lui correspondent. Pour mieux mettre au clair les choses, nous avons essayé de mieux écrire, de reformuler et expliquer les intitulés des variables et des modalités données par la machine. Pour permettre au lecteur de mieux les comprendre car il n'est pas sensé connaitre le dictionnaire des variables et des modalités.
Notre enquête est en même temps qualitative (puisque nous avons utilisé l'entretien avec les chanteuses) et quantitative (avec l'utilisation du questionnaire avec le public). Les deux techniques sont utiles au même sujet dans la mesure où l'essentiel pour nous était, de dévoiler les facteurs sociaux qui produisent le réel. Concernant l'analyse des données et des résultats de l'enquête, nous avons utilisé la technique d'analyse de contenu car c'est la seule qui nous aide à mieux

découvrir les avis et les conceptions des autres (des enquêtés).

Pour ce qui est de la faiblesse numérique de la population d'enquête représentée, elle se justifie par le fait que nos informateurs sont ceux d'une localité déterminée: Boghni et non de toute la kabylie. Donc la représentativité peut être admise surtout par rapport à cette localité.

Notre analyse pourrait paraitre imparfaite, on risque même d'oublier des eléments qui peuvent ajouter plus de consistance à la recherche.

Concernant les difficultés de l'enquête, nous dirons que le premier problème que nous avons rencontré c'est le manque d'ouvrages, à part quelques anciens sur la femme kabyle, pas beaucoup sur la poésie notamment la poésie féminine surtout pas sur la chanson. Il ya seulement quelques écrits, articles de journaux ou revues. Le deuxième problème est clair et c'est celui du questionnaire qu'on a reformulé. Mis à part quelques réticences des personnes, le deuxième questionnaire a été vite passé et même bien.

Notre étude est aussi une description theorique envisageant notamment le texte ou le contenu des chansons, relativement aux étapes qu'a franchies ou franchit la chanteuse. Puisqu'il s'agit d'une étude sociologique, nous avons essayé d'être plus profonds dans notre analyse des textes des chants recueillis, avec une ambition très vaste à savoir, mieux observer la réalité sociale qui se reflète dans ces textes. Pour mieux marquer l'originalité de notre étude ainsi que celle de cet art féminin (la chanson féminine), il nous a semblé intéressant de suivre une méthode quant à l'analyse des textes chantés. Nous avons d'abord envisagé la classification des textes par thèmes et leur signification pour ainsi répondre à notre problématique. Ensuite, nous les avons transcrits en tamaziγt et enfin traduits dans la langue dans laquelle on rédige c'est-à-dire le français. La traduction pourrait toujours être imparfaite. On pourrait peut-être parler d'adaptation et non de traduction. Nous avons transcrit et analysé 58 textes et un archetype. A propos de :

- <u>LA TRANSCRIPTION</u> :

Mouloud MAMMERI disait parlant des poèmes kabyles anciens, qu'il était temps de happer les dernières voix avant que la mort ne les happe, nous nous dirons que tant que le verbe s'entend se chante encore, il faut se précipiter et se hâter de le fixer par graphie. Car il risquerait de tomber un jour dans cette tradition orale qui est menacée continuellement de disparition. Toute parole émise féminine ou masculine, a besoin d'être fixée et d'être connue par des générations à venir qui pourraient n'avoir affaire qu'à l'écriture (pour se retrouver avec les ancêtres, leur passé et même avec la femme et sa poésie). Toutefois, conscients de l'existence de trois systèmes de transcription (tels que l'arabe, le tifinaγ et le latin) et des aspirations des uns et des autres, et loin de toute idéologie, de toute invention ou toute substitution à telle ou telle culture ou mode d'écriture, nous avons opté pour le latin et l'alphabet phonétique international puisqu'assis internationalement et scientifiquement reconnu et c'est le seul alphabet qui jusqu'à

nos jours est conventionnel et mis au point par des spécialistes. Il est surtout à souhaiter que notre culture retrouve et soit fixer par son mode d'écriture d'origine "le tifinaɣ" qui n'est pas à la connaissance de tous et que l'école ignore encore. Pourquoi pas un alphabet arabe conventionnel aussi qui aiderait arabophones, arabisants et autres.

Il s'agit surtout d'être clair et commode dans la présentation de cette chanson féminine.

- QUELQUES REMARQUES DE TRANSCRIPTION :

- En fait, dans le tableau alphabétique qui va suivre, nous avons utilisé tous les caractères latins. Toutes les lettres sont d'origine latine sauf: leɣ (gamma; majuscule) et ɛ (epsilon) ces deux là sont d'origine grecque.

- En plus de tous les caractères nous avons utilisé aussi : le d spirante et emphatique ḍ
le r emphatique
le ṭ spirante et emphatique ṭ
le s spirante et emphatique ṣ
le z spirante et emphatique ẓ
(les exemples appraîtront dans le tableau)

Les lettres: d, b, g, g, k, k, t connaissent deux réalisations phonétiques.

par exemple b se prononce "ᵽ" dans lberhan et "y" dans baba
d se prononce "ɔ" dans amendil et "ð" dans adrar
t se prononce "ʊ" dans tteryel et "ʊ" dans tala

La lettre H ne représente pas un son emphatique, mais le point souscrit permet de distinguer entre les deux lettres h et ḥ ou le ح et ه exemples: lehlak (la maladie) et aḥbib (ami).

On dit que le e est un vide vocalique ou un schva. Il ne représente pas une voyelle, le ɛ aussi. Dés fois, le e s'entend et est initial dans par exemple sel (entend) ou kkeṣ (enlever).

Le ɛ est aussi représenté par aâ en Français.
Nous av ons aussi utilisé dans notre transcription un son rare qui est le z qui vient du son tendu ẓẓ par exemple dans lẓẓayer (l'Algérie) qui, en général se remplace par le son tendu zz.

- Lorsqu'une voyelle est élidée devant une autre والتقاء الساكنين on la remplace par une apostrophe.

Exemples : an w'ara yamnen illeḍra issel: qui croirā en la parole qu'il entend ou w'irefden atmas: qui protège (élève) ses frères.

Nous nous sommes surtout basés sur les règles de transcription assises par M. MAMMERI (tajerrumt n stmazight, grammaire bèrbère) et autre chercheurs ACHAB. R (tira n tmazight). Toutefois en pourrait toujours être imparfaits.

AGEMMAY OU ALPHABET UTILISE POUR LA TRANSCRIPTION DES CHANSONS

Asekkil Lettre	Azal-is Sa valeur	Exemples	Imedyaten
		Kabyle	Français
a	a arabe أ	aman	eau
ع	arabe ع	aɛziz	le cher
b	b (occulsif) ب	lbeṛhan	le pouvoir
	v (spirant)	baba	mon père
bw pw	b (vélaire)	bbwiɣ d ppwiɣ d	j'ai ramené
c	ch (chintante)	acimi	pourquoi
c	tch	eɛɛ	manger
d	d (occulsif) arabe د	amendil	le foulard
d	d (spirant) arabe ذ	adrar	la montagne
d	d (emphatique) arabe ض	aḍar	le pied
e	e (shva)	sel	entendre
f	f arabe ف	afurek	la branche
g	g (occulsif)	argaz	l'homme
g	g (spirant)	agris	la grêle
gw	g (occulsif vélaire)	ugwadeɣ	j'ai peur
gw	g (spirant vélaire)	asigwer	le reste
g	dj arabe ج	zwaɣ	le mariage
h	h aspiré arabe ه	lehlak	la maladie
ḥ	arabe ح	aḥbib	l'ami
i	i	igenni	le ciel
j	j	ṭṭij	le soleil
k	k (occulsif arabe ك	ekker	se lever
k	k (spirant)	akal	terre

k^w	k (oulusif vélaire)	akw	tous
x^w	x (spirant vélaire)	akwer	voler
l	l arabe ل	aɣbel	épreuve
m	m arabe م	Imi	la bouche
n	n arabe ن	taninna	la buse
q	arabe ق	aqcic	le garçon
ɣ	gh arabe غ	aɣrib	l'émigré
$ɣ^w$	ɣ (vélaire)	taɣwrast	la ruche
p	p	pari	Paris
r	r	abrid	chemin
ṛ	r (emphatique) ر	ṛwiɣ	rassasié
s	s arabe س	asif	la rivière
ṣ	s (emphatique) ص	ṣṣut	la voix
t	t (occulsif) ت	tteryel	l'ogresse
t	t (spirant) ث	tala	la fontaine
ṭ	t (emphatique) ط	tiṭ	oeil
ʦ	ts	tideʦ	la vérité
u	ou	ul	le coeur
w	و	awal	le mot
x	x h arabe خ	axxam	la maison
y	y arabe ي	yemma	ma mère
z	z arabe ز	azal	la valeur
ẓ	z (emphatique)	aẓar	la racine
ʒ	dz (rare)	lʒʒayer	Algérie

CHAPITRE II

Il est important de situer la chanson dans l'histoire pour mieux comprendre son fonctionnement dans la société.

- L'HISTORIQUE DE LA CHANSON KABYLE :

Dans la Kabylie ancienne le statut des poètes et chanteurs n'enchantait guere voire même qu'il etait précaire dans cette société où les réactions etaient encore primitives et brutales. Un esprit aussi perspicace soit-il comprendrait qu'autrefois, le poète ou le chanteur n'etaient pas les égaux des autres hommes. Ils etaient des diminués à jamais et en souffraient - au sens de Mouloud FERAOUN d'une infirmité humiliante. Aussi pénibles que soient les circonstances, aussi multiples que soient les épreuves, hommes et femmes se gardent d'en parler pour ainsi echapper au mépris ou à la risée. L'homme est marginalisé, taxé de fou lorsqu'il se donne à la poésie ou à la chanson. La femme elle, est taxée de devergondée. Elle n'est jamais à l'honneur de la revanche qu'elle tente de prendre à l'intérieur de la chanson puisque cette parole hautement exprimée qui devient publique est déjà conçue comme un péché surtout pour elle qui risque d'être bannie à jamais. Néanmoins, et malgré la mauvaise conception de la chanson, la marginalisation de ses détenteurs et détentrices, celle-ci(la chanson) s'impose dans l'espace et dans le temps. Et le système conceptuel d'antan n'est plus adapté. Dans les temps présents l'image commence à se demystifier, d'autres ressortissants s'intègrent dans la vie sociale et permettent l'éclosion de la chanson et l'apparition d'hommes et de femmes qui deviennent malgré tout des chanteurs et chanteuses. Même s'ils se positionnent toujours difficilement dans la société, leur oeuvre se voit accordée beaucoup plus de rôles et de fonctions sociales. Elle n'est plus ce qu'elle était mais surtout devient réalité, change et évolue, s'offre des centres d'intérêts et de différents thèmes(selon les circonstances). Toutefois, méprisée ou non, nul ne peut nier que la chanson est une production littéraire qui apparait dans les pays à tradition orale tels que l'Algérie, comme le degré le plus éminent de la culture du peuple. Et accorder un intérêt à celle-ci (à la chanson) semble être une évidence. Elle est le miroir où se reflète la nature profonde d'un peuple. Etant poésie et surtout mêlée à la musique, elle devient vivante, et est une illustration du coeur, de l'esprit, de l'âme dont elle naît. A ce propos Ferhat MHENNI souligne "la tradition orale de notre

---

Rq : Il est intéressant pour mieux comprendre l'image négative que l'on se fait de la chanson et de ses détenteurs hommes et femmes de voir le statut de ceux-là dans les us et coutumes Kabyles. Et là nous renvoyons le lecteur à plusieurs ouvrages tels :

(1) H.GENEVOIS, la famille
F.D.B . Fort national, 1962.

(2) Idem , Education familiale en Kabylie
F.D.B . Fort national, 1966.

(3) Idem , La femme Kabyle les travaux et les jours
F.D.B . Fort national, 1969.

(4) M.KHELLIL , La Kabylie ou l'ancêtre sacrifié.
Ed L'Harmattan, Paris 1984.

(5) F.MERNISSI , Sexe, idéologie, Islam.
Ed tierce collection femmes et sociétés, Paris 1983

peuple a fait de la chanson un moyen de communication d'identification et d'affirmation privilégié"(1). En Kabylie surtout, elle fait partie intégrante de la vie quotidienne des gens, ainsi, elle a donné naissance au dialogue et au dialogisme entre le chanteur, le peuple et la société toute entière. Depuis toujours, elle a chanté le mal des époques et des siècles différents. Le thème du déracinement a pris naissance dans la poésie orale depuis 1871. Les poètes étaient sans doute allés traquer les paradis perdus de par le monde.

Pendant le siècle de colonisation, le déracinement se voit illustrer par le terme de "lɣwerba"(mot d'emprunt arabe). Ce terme prend déjà ses origines à partir de 1871, chez l'un des premiers aèdes kabyles Si Mohand u Mḥand. Déjà avec lui, la poésie kabyle connait ses propres caractéristiques. Avec Si Muḥand (Si Mohand) l'écho des lamentations provoquées par la déchirure causée par le colonialisme, les expropriations, dépossessions des terres, les rivalités même claniques, a été répercuté surtout à la suite de l'insurrection de 71 et a été pris en charge par la poésie orale. Non seulement ceci, mais c'est avec cet aède et à partir de 1871 que l'on va à la recherche de la survivance et de la subsistance. C'est avec lui que les tragédies sociales, que la coupure avec le milieu original s'infiltrent et que l'aller vers l'occident, devient le thème le plus pertinent de toute la poésie algérienne d'expression orale. A l'époque, le terme "innig" disait bien des choses et bel et bien, aller vers le meilleur. Vers la thérapie du mal du siècle surtout provoqué par la guerre. S'achant que ce mot "innig" bien que courant ce n'est jamais lui qui est employé dans les vers. Parce que et comme dirait M.MAMMERI: "Il rend une toute autre résonnance que lɣwerba. Innig est neutre ou même plutôt optimiste: on part certes, mais c'est pour revenir riche, à tout le moins pourvu, on choisi son innig, mais on subit lvwerba."(2) Avec ce terme nouveau, les poètes ou la poésie orale se libèrent comme dirait Mouloud MAMMERI:"du formalisme étroit des vieilles disciplines,... des classifications segmentaires dépassant, de partout la chétive portée des petits marabouts locaux"(3). On remarque donc une évolution dans le thème même de cette poésie. Il s'agit d'ailleurs d'une évolution constatée dans l'oeuvre de Si-Mohand qui comme dirait Rachid MOKHTARI, "est l'acteur et

---

(1) F. MHENNI, la chanson kabyle depuis dix ans. In: Revue Tafsut série spéciale, Tizi-ouzou, décembre 1983, p 65.

(2) M.MAMMERI, les mots, les sens et les rêves ou les avatars de tamurt in: Revue Awal N°2.Cahiers d'études berberes.Ed de la maison des sciences de l'homme, Paris 1986 P 12.

(3) Idem , poèmes kabyles anciens Textes berbères et français, éd. Laphomic -awal- la découverte, Paris 1988, p 43.

observateur du siècle" "ingrat", du siècle des ruptures, de la déchéance morale de l'homme défait de sa terre ancestrale."(1) C'est dans ses poésies que le terme "innig" prend des sens différents et que pour la première fois le mot "tamurt" (le pays) passe du sens unique singulier à un sens pluriel, polysémique qui est "timura" (les pays). Ce n'est plus sa propre possession, ce n'est plus l'appartenance à sa propre terre, ce n'est plus sa nationalité, tamurt n'est plus le territoire inviolable mais le territoire d'accueil, "timura n lɣwerba (le territoire étranger de lɣwerba) et donc la dépossession, la vision chimérique du bien-être, du meilleur que l'on peut acquérir chez les autres. Après l'oeuvre Mohandienne, après que Si Muḥand (Si Mohand) eut été ravi à jamais de notre terre, avant et après la deuxième guerre mondiale, le terme lɣwerba fut récupéré par les chanteurs de l'émigration, et prend avec les exemples d'EL ḤASNAWI, (El HASNAOUI) et Sliman ƐAZEM (Slimane AZEM) différents sens. Avec eux, il y aura une conception nouvelle, même une autre acception des concepts et le terme timura, du sens métaphysique que lui imprimait l'univers poétique Mohandien, acquérissait une dimension idéologique par le rajout de la particule "medden"(2). Et là la véritable image de lɣwerba ou du pays étranger, apparait et se pulvérise, dans "timura mmedden" (les territoires des autres). Ainsi, lɣerba verra élargir ses sens chez la génération d'émigrés en France. La tradition passe donc du poète professionnel Si Muḥand (Si Mohand) aux chanteurs professionnels d'expression orale du monde émigré. Et de l'émigration masculine nait la chanson d'exil. Celle-ci fut l'expression authentique des paysans émigrés en France. Depuis 1871 jusqu'à la première guerre mondiale, le terme lɣwerba fut la matrice de l'inconscient du peuple: il y avait le mythe de l'ailleurs, il y avait le territoire des promesses.

Le paysan des montagnes du Djurdjura ou des Aurès quittait son pays d'origine, à cause des tragédies, pour se retrouver brutalement dans un milieu inconnu, un milieu jusqu'ici, fantasmé par la propre vision du paysan, sa vision plutôt étroite, fantasmée par l'imaginaire collectif et dans les différents types d'expressions comme le conte, la légende même les poèmes. Ce n'est que dans la période comprise entre la deuxième guerre mondiale et le déclenchement de la guerre de libération que les choses vont changer, que le terme lɣwerba va changer d'image et va prendre d'autres significations. Et une fois que le territoire idéalisé est bien connu, une fois que la distance entre soi et le pays natal, l'éloignement des siens est bien senti, l'on se met à ne plus mythifier ces cités d'accueil où échoue la réalisation des rêves, du projet initial: du paradis recherché, où la première image de l'exil (émigration) sera démentie par les épreuves subies de l'exil et par la réalité de celui-ci. Tout ceci sera véhiculé dans les chansons de la première génération d'émigrés qui exprimeront " la plainte, le désespoir, la tragédie de l'homme

---

(1) R. MOKHTARI, les chants d'éxil de cheikh-el-hasnaoui in: Revue Tin-Hinan N° 1 juillet-août, Tizi-ouzou 1991, p 20.

(2) Idem, p 20.

privé de la communauté originelle qu'il évoque pourtant dans une violente nostalgie de l'identité"(1) C'est ainsi que commencera l'image de sa terre idéalisée et de tout ce qui s'y attache à naître chez les chanteurs émigrés comme El ḤASNAWI (EL HASNAOUI), Sliman ʕAZEM (Slimane AZEM), Akli YAḤYTEN (Akli YAHIATENE), Daḥman EL ḤARRACI (Dahmane EL HARRACHI), Muḥ Saʕid u Belʕid (Moh Saïd OU BELAID) etc... Non seulement vont s'introduire les termes "medden" et "nnas" dans "tamurt mmedden" ou bled nnas"(avec le chanteur d'expression arabe Daḥman EL HARRACI(Dahmane EL HARRACHI) mais avec EL ḤASNAWI (EL HASNAOUI) et d'autres, va se caractériser la chanson kabyle émigrée et va s'inventer une communication ou dialogue entre l'homme et sa terre à travers la quête de la femme- patrie, de la femme-épouse, de la femme-mère, de la femme-soeur, et de la femme-amour. Ces impressions ou termes vont s'exprimer dans la complainte des voix masculines surtout. Les émigrés ou ces artistes exilés, vont s'exprimer dans une philosophie qui en même temps avertira les siens sur la vie d'exil, la vie émigrée mais qui est aussi un appel, un cri à la terre natale, à la femme et aux siens. L'exilé ou l'artiste émigré, ne chante pas son propre éxil, un exil singulier individuel, mais un exil collectif puisque de par les termes: rrwaḥ, ssber siwḍ-as slam,inna-s..., celui-ci est en contact direct, malgré la distance, avec sa terre natale, avec ses souvenirs anciens, son monde de l'enfance, son nnif et ses valeurs ancestrales. Non seulement ceci, mais l'émigré, pour se dire, se confier en dehors des tabous sociaux du milieu d'origine, dans les schémas éthiques comme dirait R.MOKHTARI :"transposés en terre étrangère, se remodelaient en contact de la civilisation occidentale"(2), s'occupe aussi et surtout de la femme et de sa condition de vie. Il chante cette dernière dans le contexte de la quête de l'absence. Une absence idéalisée dans le personnage de la "femme natale". Le "je" féminin qui se transfusait en cet artiste-homme ajoutait ainsi ses forces à celles de la femme qui en aurait vulgarisé la préssion de l'appel mais qui ne pouvait le faire. Loin de son pays l'éxilé chantait les plus profondes douleurs qui le hantaient. La douleur par exemple que lui provoquait l'eloignement de la bien-aimée. Cet être qu'il ne reverra que dans sa parole, qu'il présentera comme cette femme qui supporte stoïquement l'éxil. Une femme donc qui se résigne, qui sait patienter dans l'ombre. Les messages masculins chantés incitaient, exhortaient la femme, cet être de complainte, à la soumission devant l'éxil vécu comme une fatalité face à laquelle toute révolte était vaine. Ceci est bien rendu illusté par le terme "ssber", un terme courant dans la chanson masculine:

- Chez EL HASNAOUI: Ssber ssber am dḥuḥ
  Ur seqqar mi mennan iruḥ
  ...
  Tsebremt nezra
  Ɣurkwent lḥeq
  Mebla lhedra

---

(1) R. MOKHTARI, op.cit, p 21.
(2) R. MOKHTARI, Essai sur la chanson féminine Kabyle. IN :Revue Tin-Hinan N°2 Tizi-Ouzou p 33.

- Chez Slimane AZEM :

A tuzyint ula i mxedmeγ
Maccᵏi ṭ-ṭisselbi ay selbeγ
Neγ d ṛṛay i xusseγ
Ssbeṛ kan ar da n-nawdeγ

-Et chez Akli YAHIATEN:

Ssbeṛ ssbeṛ
Yella Rebbi ad aγ yesseṛ

Bien sur cette représentation masculine du personnage féminin fidèle à toute épreuve, vertueux devant le sort ingrat de l'éxil des hommes n'a fait qu'occulter la réalité socio-économique de la condition féminine dans les compagnes. Seule la femme laissée chez elle, subissait la désagrégation, la déstruction généralisée des structures traditionnelles (suite à la colonisation). Elle, seule vivait directement la repture du rapport séculaire paysan/terre, les éclatements de tous genre, la faiblissement des solidarités enciennes et l'essor de l'individualisme dans l'espace urbain. Elle seule, qui avait un proche parent émigré pouvait sentir les affres de l'exil, et pouvait chanter sa propre condition qui en résulte. Au contraire de l'homme, des femmes ont chanté un éxil fait de distorsions multiples, de privations contenues et de servilités subies(R.MOKHTARI P34). Des premières voix féminines qui ont pénétré la chanson publique en ville, ont donc chanté, ont pris en charge le thème de l'éxil. Un chant grave et empreint d'une mélancolie, déchirant, typiquement féminin repodait à la compassion et la résignation de la femme amour idéalisée par l'éxil masculin. Un chant qui dira dans la plainte puis dans la révolte l'emotionnel féminin face à l'émigration masculine. Lvweba à pris place dans la parole feminine chantée. Elle a été exprimée par des voix de femmes qui ont vécu l'éxil mais qui s'imaginaient, se mettaient à la place de la compagnard laissée chez elle. Ces voix ont su rendre à tout le monde(pendant des instants) la nostalgie du pays. Elles ont su chanté l'absence, l'attente et la séparation. Des voix discretes mais pas facile à oublier comme celles de Bahia FARAH, Khedoudja, Fatma Zohra, Aït Farida, même Hnifa ont été attentives au évenements du pays. Elles se sont données à fond pour chanter les malheurs et les espoirs de la femme. Dans des textes envoutants, aussi amers que l'éxil, elles donnaient des leçons à l'homme éxilé, et déversaient dans des réves qui emplissaient leurs yeux: réve du départ(partir vers lui) ou du retour (le voir revenir vers elle). Autant de textes traduisaient ceci en Kabyle:

- Bahia FARAH en duo avec Slimane AZEM : Aṭas ay sebṛeγ
Aḍ-d truḥeḍ neγ ad jewγeγ

- Aït Farida : Yidek ad dduγ
Mulac qim yidi
...
Awi t-id arr-t-id
arr-t-id a ṭṭeyyaṛa
Awi t-id arr-t-id
Yeɛya di lγwerba t-tmura

- Fatma Zohra : I wasmi d ceyyaɣ ɣurek
Rbeɛ ajdid aɛebbas
Sliɣ yissek ad tassed
Aqli heggaɣ ameqyas

Succesivement ces femmes citées ci-dessus, chantaient et prenaient conscience de ce qu'elles chantaient. Elles se servaient à elles-mêmes de sujet. Mais et parallelement à elles, Crifa(Cherifa) qui n'a jamais vecu dans l'émigration, à chanté aussi dans ses premières chansons, l'éxil et l'a exprimé en terme de désarroi, de ressentiment, de trahison et de la révolte de la femme abondonnée tourmentée. Dans son oeuvre et surtout dans l'oeuvre de Hnifa, l'écho de la douleur a été rendu. Des infidélités de toutes sortes, de profonds conflits ont été dits et l'éxil a été démystifié. Grâce au texte"Ay azerzur" de Cherifa et au texte de Hnifa "Ma tebɣid ad am neggal", textes très connus parmi tant d'autres que nous nous proposons d'analyser (dans le chapitre III) et qui en disent long concernant l'éxil et d'autres thèmes.
En Algérie ou ailleurs, pendant la guerre de libération, la chanson kabyle s'est caractérisée par le thème patriotique chez beaucoup de chanteurs kabyles qui se montraient chauvinistes quant à leurs paroles rythmées contre le colonialisme et son joug. Une chanson politique beaucoup plus remarquée chez Farid AɛLI (Farid ALI), Sliman ɛAZEM (Slimane AZEM)..., il y a eu donc prédominance politique et idéologique surtout que ces chansons avaient un seul et unique but, même direct, qui est de chasser l'étranger, l'ennemi de ses propres terres. La situation délicate qu'ils vivaient n'enchanta guère des citoyens, des patriotes amoureux de la démocratie, répugnant aussi l'injustice. Elle ne les empêcha pas de prouver, de confirmer leur existence permanente, l'existence d'une ethnie conservée intacte fut-ce même dans la médiocrité. Ceci à travers des chants patriotiques à savoir les premières paroles du valeureux chant patriotique "ekker a mmi-s u-maziɣ" dans lequel comme dirait son compositeur "l'étau se dessera en berbère moderne" (M.I Aït Amrane dans "mémoire au lycee de Ben Aknoune 1945 ekker a mmi-s u-maziɣ" p.29). Ce chant auquel se succedèrent d'autres chants que des hommes et des femmes composaient, interprétaient, que la mémoire collective et anonyme du peuple récupérait. Des chants donc qui assuraient la pérennité, qui maintenaient la langue, qui caractérisait le génie du peuple et de sa culture. Les femmes s'occupaient plus des chants reflétant la réalité sociale voire les sequelles provoquées par le colonialisme telles que la faim, la pauvreté, la dégradation économique, politique, l'émigration et le veuvage etc.... Il s'agissait de chants, de paroles rythmées annonçant des messages révolutionnaires, des actions, de fierté et surtout pleins d'espoir. Mais la période la plus féconde, qui suscite le plus d'attention et à laquelle on peut accorder plus d'intérêt est la période d'après l'indépendance plus particulièrement les années

70-73 et au delà... "l'année 73 a marqué un tournant important dans la chanson kabyle, tant du point de vue des thèmes que sur le plan musical"(1); sa signification , dans ces années 73, demeure la même que celle d'avant et d'après. Seulement elle est politique dans le sens où son impact est celui de la langue qu'elle diffuse, travaille et perpétue, donc de tamazight. Toute évolution ou tout progrès comme dirait F. MHENNI: "est un pas en avant de la langue. De même que toute attaque contre la première est avant tout dirigée contre la deuxième"(2).

Notons que l'Algérie n'a pas seulement hérité de la dégradation socio-économique dans ses institutions et structures, mais aussi a hérité de l'installation d'autres structures officielles à savoir dans le domaine de la culture plus spécialement de la musique, la radio dont deux stations qui existaient avant 1962: une en arabe devenue après la chaine nationale I (une chaîne considérablement avantagée qui a vu des changements en horaires et en émetteurs...), une en français la chaine III et une autre en kabyle, la chaine II, celle-ci, a gardé ses moyens d'avant l'indépendance; d'année en année, son volume horaire se réduit. C'est une chaîne, qui est plus exposée à la censure totale frappant thèmes, émissions et artistes surtout après le printemps 1980 (ce n'est que dans les années 1990....93 qu'elle a eu un volume horaire toujours pas semblable aux autres chaînes). Parce que taxée et ignorée dans son vrai sens, la chanson kabyle demeure ignorée par les spécialistes de l'Algérie d'aujourd'hui, pourtant une documentation, même les traductions de poèmes et chansons existent et peuvent montrer la vraie nature de cette chanson kabyle.

Quelle que soit l'oppression que vit la langue berbère, la chanson kabyle persiste et se rénove de plus en plus. Elle n'a pas seulement dépassé les frontières avec les chanteurs de l'exil; mais aussi et à partir de 1973, elle entame une mutation et une internationalisation grâce à des artistes algériens qui voulaient prendre leur patrimoine en charge à travers leurs oeuvres d'art "A BABA INUBA" de Yidir (Idir) a eu un écho extraordinaire tant à l'intérieur du pays (en ville, au village) qu'à l'extérieur.C'est une chanson dansée et chantée en berbère à New York dès la fin de la décennie 70. Si la langue berbère rencontre encore des entraves et embûches, son écriture et sa fixation graphique sont aujourd'hui remises en cause, ses enfants, ses groupes de référence, peuvent toujours la parler et la chanter. Elle est le seul moyen d'expression de tout un peuple et de toute une communauté. Malgré les censures qui se multiplient, surtout depuis 1980, la chanson kabyle demeure du moins pour la population kabyle promue et à l'apogée comme véhicule fonctionnel et outil du quotidien. Dans les années qui précédèrent 1973, les thèmes de l'amour, de l'exil, de l'émigration et de la religion, prédominaient dans la chanson. Ceci avec ccix EL HASNAWI (Cheikh EL-HASNAOUI), ccix Nureddin (Cheik Nordine) Sliman ʿAzem (Slimane AZEM), Hnifa (Hnifa), Crifa (Cherifa), Hsen MEZZANI (Ahcene MEZZANI), Zerruq ʿAllawa (Zerrouk ALLAOUA), Bu yezgaren (Bouyezgaren)... qui marquaient surtout les années cinquante.

(1) F. MHENNI, op.cit, p 65.

(2) Idem, p 66.

Après et avec les années soixante, apparait la chanson moderne avec Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM), Kamal ḤEMMADI (Kamel HAMMADI), Akli YAḤYATEN (Akli YAHIATENE) TALEB Rabaḥ (TALEB Rabah) Nuwwara (Nouara)... avec eux, la chanson s'accrochait à l'actualité, au vécu immédiat: "elle est à la recherche du passé et de sa projection sur le présent et l'avenir"(1) des thèmes en priorité sont marqués dans cette chanson qui sont : l'identité berbère, la condition de la femme, la liberté d'expression... En fait, la chanson kabyle comme dirait toujours F. MHENNI: "remplit les fonctions du livre dont est privé du moins au niveau des institutions officielles le berbérophone puisqu'elle interroge, démontre, critique, propose, dénonce, loue, affronte, polémique et provoque.....(2). Des termes comme: Amaziɣ, tilelli (la liberté), agdud (peuple), tagrawla (révolution) etc... reviennent dans toute production littéraire, tant chez les chanteurs déjà cités si-dessus et Yidir (Idir), AT MENGELLAT (AIT-MENGUELLET), MAATUB (MATOUB), IMAZIɣEN IMULA (IMAZIGHENE IMOULA), IDEFLAWEN (IDAFLAOUEN), que chez d'autres plus jeunes qui ont marqué ces dernières années quatre vingt dix. C'est ainsi que la chanson kabyle reproduisait, illustrait un épisode de l'histoire contemporaine à savoir le mouvement amaziɣh de 80. Ce mouvement qui avait pour beaucoup de gens un objectif tout à fait normal et juste. Pour eux il a été la pierre angulaire dans l'édification d'une société libre et tolérante. Il fut ainsi même pour les artistes, les chanteurs et chanteuses qui le revendiquaient et chantaient la diversité culturelle. Des chanteuses elles aussi conscientes de l'état de leur culture, viennent à louer ces mouvements revendicatifs (surtout le printemps 80) dans leur parole. Elles les réactualise et de plus en plus elles rendent hommage à ces moments de l'histoire chaude de l'Algérie et de la Kabylie en particulier. Grâce à leur parole rythmée elles font donc parler l'histoire. Le chemin tracé par Ṭawes ʿAMRUC (Taos AMROUCHE), qui a excellé dans la chanson culturelle qui était la première à la représenter, à s'inspirer de la tradition orale, à dépoussiérer la parole de ses aïeux, à la conserver grâce à une voix d'Opéra et à l'ordonner dans des mélodies du vers agréables et propres à frapper et à flatter l'oreille. Ce chemin donc, a été suivi par d'autres chanteuses qui optent pour une chanson publique engagée dans l'ambition de restitution de leur langue maternelle. Ceci en récupérant donc les événements dans la chanson qui constituerait au fil des temps des vestiges merveilleux et qui seront éternellement admirés et conservés.

La chanson kabyle qui unissait différents instruments (violon, guitare, luth, accordéon, flûte, derbouka contrebasse...) se voit changée et voit apparaitre d'autres instruments nouveaux. Et donc se distinguent deux genres de chansons: le genre classique et le genre moderne. Néanmoins, dans cette même chanson kabyle, ce découpage est fragile. Il n'a pas de spécificité claire sur laquelle on pourrait s'appuyer pour dire que tel chant est classique et tel autre est moderne. On peut parler de chant classique dans la mesure où les instruments utilisés sont classiques ou plutôt traditionnels. La derbouka et le luth qui

(1) F. MHENNI, op.cit, p 67.

(2) Idem, p 97.

caracterisaient le chant kabyle autrefois et la multitude d'instruments observée ou qu'a connue ce chant vers les années 50/60: Le violon, la guitare, la flûte, l'accordéon, la derbouka, le violoncelle...) au côté de ces instruments qui se regroupent et qui jouent tous à l'unisson, il y a eu l'apparition des claviers, cuivres, basses, batteries, guitares d'accompagnement, mandoles et bendir. Ici, une première décantation a été opérée par TALEB Rabah (TALEB Rabah), ensuite Lunis AT MENGELLAT (Lounis AIT MENGUELLET), qui s'accompagne lui aussi de sa propre guitare et la naissance de son école avec ce qu'on appelle la chanson classique.

Par contre, on dit chanson moderne celle qui se définit par son travail musical élaboré, par son travail harmonique et ses arrangements ou interviennent d'autres instruments, en allant des instruments déjà cités jusqu'à ceux utilisés par la chanson occidentale (dont la guitare électrique, batterie, basse, cuivres). Cette chanson moderne, on l'attribue au chanteur Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM), dont on dit qu'il est le père du chant moderne. (la chanson moderne donc pour les kabyles commence avec son école). En bref, on pourrait parler peut-être (concernant le chant kabyle) d'un chant de la tradition orale qui pour des raisons phonologiques (le fonctionnement des sons du langage) et culturelles, n'appartient qu'à un groupe humain bien précis. Dans le genre moderne il ya certes, une musique plus élaborée, mais peu importe les mélodies, les couplets, ou l'amélioration du travail musical auquel a songé Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM), mais le plus important ces dernières années, c'est que les caractéristiques sont surtout celles des retrouvailles avec son propre patrimoine. L'important aujourd'hui est de retrouver ces racines culturelles qui ont longtemps été méprisées, par l'ancienne chanson. La chanson kabyle actuelle, est avant tout une chanson revendicative, une chanson de combat pour arracher les differentes libertés: liberté d'expression, liberté identitaire, démocratique, un combat pour le pluralisme et surtout pour la justice sociale. "Elle n'a déjà rien à envier à bien d'autres chansons, si ce n'est les moyens financiers, technologiques et surtout politiques. Elle a la beauté des mélodies d'Orient, la joie des rythmes d'Afrique et la précision de l'harmonie d'Occident. Elle est leur synthèse: telle sa terre qui a connu tant de conflits, comme son peuple tant de fois agressé, mais qui est toujours là à vivre et à lutter pour la reconnaissance de ses valeurs. A ce titre la chanson kabyle est une chanson d'avenir"(1) On parle de synthèse dans la mesure où la chanson kabyle notamment la chanson féminine est un exposé de divers éléments de tout un ensemble. Elle réunit à la fois verbe oral berbère, air oriental, rythme occidental et africain. Dans cette chanson, il ya une évolution sensible, en même temps un équilibre et un accord de tous les éléments. C'est ce qu'on remarque par exemple chez la chanteuse Nuwwara (Nouara) qui, grâce à Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM) qui retravaille, réorchestre un chant ancien, le régit dans la richesse des modes et des temps, arrive à concrétiser un vécu de femme, d'une culture à travers une voix harmonieuse et une musique à effet agréable.

---

(1) F. MHENNI, op.cit, p 70.

- LE CHANT FEMININ PUBLIC : HISTOIRE ET EVOLUTION

En raison du nnif (le code de l'honneur), des tabous sociaux, les hommes furent les premiers à avoir embrassé le domaine de la chanson. Même si ce fut à un âge tardif, c'était plus ou moins tolérable pour eux et puisque séparés des leurs, ils ne pouvaient s'exprimer qu'avec la chanson. Après qu'ils aient prêté la voix à la femme durant plus d'un quart de siècle... et que le "je" féminin fut transfusé en l'artiste-homme"(1), la femme apparaît même timidement vers les années cinquante dans le domaine de la chanson publique. Celle-ci qui par la suite, appartient à une collectivité, concerne un groupe pris dans son ensemble, qui en est l'expression, et qui lui est accessible. C'est une chanson qui traduit une opinion, les sentiments d'un plus grand nombre de personnes. Après le chant anonyme et spontané, cet exemple de symbiose des diverses activités artisanales agricoles, appauvries ou même cassées par le colon, vient la chanson radiophonique féminine. Passant de l'intime au public, brisant ainsi l'anonymat communautaire pour encombrer les coulisses et s'exalter publiquement. Le thème de l'exil donc pris en charge par la femme est chanté pour elle et par elle et le "je" ou la voix féminine furent ainsi récupérés et redeviennent siens.
L'apparition des premières femmes dans la chanson kabyle fut par étapes : des groupements ou groupuscules "tirebaɛ" de femmes, jusqu'à la chanteuse individuelle (seule).

a) - Le premier trio féminin

Le lancement des trois femmes dans la chanson allait de pair avec le lancement ou les débuts de la radio notamment de la chaîne kabyle pendant la période coloniale. La première femme qui a contribué à former le trio féminin, est "Lla Yamina" celle-ci originaire d'Akbou "iɣil aâli" en petite Kabylie est née en 1906. Orpheline de père et de mère, elle a été prise en charge et élevée par ses oncles maternels à Alger. L'occasion nous a été donnée de la rencontrer pendant notre travail de terrain à la radio kabyle d'Alger "la chaîne 2" et d'après son témoignage, une proposition lui a été faite aux temps où elle cherchait du travail, de s'intégrer dans un groupe de femmes qui contribueraient à faire sortir leurs voix à travers la radio. Les autorités françaises voulaient faire intégrer des programmes en kabyle dans les chaînes de radio et de télévision, sous la responsabilité d'une certaine Mme LAFARGE(*) "dans son studio, sis à l'ex rue Berthezène (Alger). Mme LAFARGE, proposa à une nourrice à elle, de lui ramener des femmes pour s'assurer de l'efficacité des fils radiophoniques si la voix de ces femmes arrive à sortir. En réponse, elle eut la venue des trois femmes: Lla Wnisa (Lla Ounissa), (kadim Halima), Lla Yamina (Lla Yamina) et Lla Zina (Lla Zina). Lla Yamina a révélé ceci: "mi liɣ ɣur xwali di lzzayer

---

(1) R. MOKHTARI, Essai sur la chanson féminine kabyle. op.cit, p 33.

(*) Mme LAFARGE est une française qui a vécu à Bougie (Akbou) mais qui tenait aux temps des Français un studio de la radio à Alger.

tefɣeɣ ṭqellibeɣ ɣef lxedma. Dɣa iqred Rebbi Mmc lafarge, tella txeddem ɣures yiwet qqaren-as Yasmin. tenna-yas ma tzemreḍ aɣ d awiḍ tilawin, atan nebɣa a newqem lexyuḍ-agi mayla ad yeffeɣ ṣṣut... tenna-yas : "llant". Xalti Ḥlima aṭ yarḥem Rebbi "Lla wnisa" tussa d ɣuri tenna-yid. Tazwara neggwma dɣa tenna d lla wnisa ur kwent-iẓer yiwen innimt-d kan ah! bac ad yeffeɣ ṣṣut. Nruḥ ɣef ṭnac (12) n deggiḍ, nsiya dɣa d la wnissa iɣ fkan tayweɛt-is ṭ-ṭamezwarut" ce qui donne: quand j'étais à Alger chez mes oncles, je cherchais du travail. Un jour Dieu m'a entendu et m'a envoyé Mme Lafarge, une Française qui a demandé à une nourrice à elle: "si tu pouvais me ramener une ou deux femmes pour faire sortir leurs voix à travers les fils et les émetteurs que nous venons d'installer". La nourrice, lui donna une réponse favorable. Et ainsi Lla wnisa (Lla Ounissa) (xalti Ḥlima), vient me proposer de donner ma voix. Au début, nous avions eu peur puis avec son encouragement, nous avons fini par accepter. Nous nous sommes rendues là-bas à minuit et nous avons essayé. Et Lla Wnisa (Lla Ounissa) fut la première à donner sa voix. "Ainsi donc fut la contribution de la chanson kabyle dans la radio française avec le premier document sonore de la chanson féminine et ce fut la constitution du trio féminin composé de : Lla Yamina (Lla Yamina), Lla Wnisa (Lla Ounissa), et Lla Zina (Lla Zina), ce premier groupe de femmes kabyles chanteuses fut appelé "groupe de Lla Ounissa" car celle-ci était plus âgée, plus expérimentée et ce fut la première à laquelle, on a proposé de chanter. Le groupe fonctionnait en cachette et dans la peur. De même que les horaires de travail étaient réduits "neṭcewwiq kul tmen yam, deg-wass n sebt tameddit akwd wass n lhed" on chantait le Samedi soir et le Dimanche".

Pendant dix ans le groupe préservait ces trois éléments et il n'y a eu aucune autre femme en plus. Ceci en raison de la peur des siens et des tabous sociaux. Les trois femmes furent donc les fondations de la radio kabyle pendant la colonisation "d lsas nrradiyW" et c'est à la Yamina de dire: "nekwenti iq ldin tabburt n rradyu" c'est nous qui avions ouvert les portes de la radio". On commençait d'abord à fredonner des sortes de litanies, des "acewwiq" racine étymologique qui signifiait selon DALLET: à la fois chanter-passer dans le sens de s'évader moralement"(1) C'étaient des acewwiqs qu'on avait hérité des villages et de la vie villageoise "d'icewwiqen n leqbayel, ɣef lɣwerba, ɣef ddunit...." Le lancement de la radio fut basé sur ceci (les acewwiqs), il n'y avait pas d'autres innovations ou enregistrements puisqu'au début, l'essentiel était d'entendre une voix à travers les émetteurs et la radio. On avait besoin d'une radio donc on utilisait les femmes et leurs voix. Le chant à la radio dans ses premiers temps, n'était pas spontané ou improvisé par les trois femmes mais avait comme base les chants traditionnels des villages et de la ruralité. Premièrement pour ne pas reconnaitre les femmes qui chantaient ensuite, pour attirer un écho car on ne chantait pas ses propres problèmes mais ceux de tout le monde, de la vie quotidienne.

---

(1) M. DALLET, Dictionnaire kabyle/français Ed SELAF, Paris, 1, 1982, p 117

On s'occupait plus du texte qui était surtout composé des conseils aux gens. Ces acewwiqs donc constituaient une philosophie dont chacun bénéficiait et tirait ou prenait une leçon. Ainsi cette forme de philosophie collective avec laquelle la radio a connu ses débuts, touchait tout le monde. Avec ces femmes, leurs acewwiqs, on s'approchait plus des villages. Ces acewwiqs étaient la matière première du chant kabyle. Mais une fois que la radio fut bien installée et eut un écho, les choses commencèrent à changer et le trio féminin passa du global au personnel, au chant les concernant directement. Elles chantaient leur condition scciale et economique. Sous couvert du pseudonyme, elles continuaient leur oeuvre radiophonique jusqu'au jour où il y eut l'intégration de "Lla Tassa£dit"; pseudonyme de Mme LAFARGE (pour les soutenir et les encourager). Celle-ci rappelons-le, a vécu à Akbou dans la wilaya de Bédjaïa, a puisé dans la langue kabyle et l'a bien apprise. Ce chant féminin n'était pas cerné dans un cadre étroit du traditionnel mais, a vu beaucoup d'améliorations surtout avec l'arrivée des premiers hommes qui s'étaient intéressés à lui. Ce fut d'abord des Français dont les noms sont "TRACKET et JUNIOR"(1) spécialistes en musique et qui ont pu aider le trio en ce qui concerne la musique et son amélioration. Les trois femmes chantaient leur pauvreté, leur condition d'orphelines pour ensuite passer aux justifications pour dire à ceux qui les écoutaient, pourquoi elles chantaient. Elles chantaient le pourquoi de leur présence dans la radio, elle étaient sur la défensive. Comme si, comme dirait Khedidja DJAMA: "Elles étaient dans un tribunal devant un procès juridique, elles sont là des avocats d'elles-mêmes, plutôt leur chant était leur défenseur, devant le juge et le procureur"(2).

Le groupe a vu en plus de Lla Tassadit, d'autres femmes qui venaient même du village mais qui n'avaient pas tardé à quitter à cause de la peur. Au fur et à mesure, des changements s'observent et le chant féminin se métamorphose, continue, s'améliore notamment avec les premiers hommes Algériens qui pénétrent le monde de l'art. En exemple, Ccix Nuṛdin (Cheikh Nordine) qui vu ses connaissances en musique, a été interpellé par la radio française en 1938. Dès lors, il fut le soutien et une grande aide pour ces femmes qui ne le déçurent pas, ni lui, ni Mme LAFARGE ni personne d'autre. Mais elles attiraient encore plus d'autres femmes à venir s'intégrer, agrandissaient en même temps le groupe, clamaient haut la chanson kabyle radiophonique et l'amélioraient. Ainsi, elles assuraient sans arrêt le fonctionnement de la radio. Et ce fut donc, la chaine kabyle qui donna le feu vert à l'autre chaine arabe (qui finit par devenir, elle, la chaîne nationale I). D'après le témoignage de Lla Yamina "ṛṛadyu tebda d s teqbaylit maccî s taârabt cwiṭ cwiṭ d amek id usan wid iṭyennin nexṛeg xeddmen di ṛṛadyu n taârabt an Idris, Mḥiddin lekḥel". (La radio a commencé avec le kabyle et non pas avec l'arabe ce n'est que petit à petit que les gens y travaillaient en arabe ou chantaient en arabe comme Idris, Meḥieddin lekhelj.

---

(1) Des noms cités in: الغناء النسوي القبائلي
أطروحة ماجستير في علم الاجتماع تقدمت بها جاما خديجة تحت
إشراف كلود ديبن شولي. الجزائر 1998 صفحة 189-190.

(2) Iden, p 190.

Si les hommes s'exilaient pour le pain et chantaient dans les cités d'urgence pour exilés et émigrés, les femmes elles, pénétraient en cachette le domaine de la chanson publique, venaient à la radio aussi pour la pain, pour vivre et faire vivre leurs familles. L'exil qu'elles vivaient intérieurement, les interpellait et en réponse, elles le dégageaient en forme d'acewwiq. La réussite du trio féminin, l'impact de leur forme musicale (acewwiq), l'intégration des hommes qu'ils soient en kabyle ou en arabe n'a fait qu'encourager d'autres femmes à s'intégrer dans le groupe. Mieux encore, l'ensemble a contribué à former un nouveau groupe sous un nouveau nom.

b) Tarbaɛt n lxalat ou groupe de femmes:

En collaboration avec Ccix Nurdin (Cheikh Nordine), Mestfa SKENDRANI (Mostpha SKANDRANI), Mme LAFARGE et d'autres, les trois femmes chanteuses, ont pu élargir leur groupe et ont pu lui donner un nouveau nom dont "tarbaɛt n lxalat". Le nombre de femmes donc augmentait. Car chaque femme de son côté en ramenait d'autres: soit des cousines, de la famille, des amies ou du voisinage. Conscientes du malaise de leur société, ne supportant pas le qu'en dira-t-on, ces femmes prenaient leurs distances vis-à-vis des hommes qui les aidaient. N'ayant confiance en personne sauf en elles-mêmes, elles assumaient leurs responsabilités artistiques et s'organisaient seules. Il y avait entre elles en même temps une différence d'âge mais aussi un point commun qui est leur commune condition sociale et économique. Ainsi donc, s'intégraient dans le groupe, dans tarbaɛt n lxalat" des femmes telles que: Crifa (Cherifa), Lǧida Tameqwrant (Ldjida l'aînée), Ǧamila (Djamila), Ḥnifa (Hnifa), Farida CUCU (Farida CHOUCHOU) et d'autres femmes... Celles-ci chantaient leur misère, leur vie d'orphelines, de divorcées ou de femmes bannies de leurs villages ainsi que leurs besoins économiques. Toutefois, la volonté des unes et des autres n'a pas pour autant empêché les problèmes de s'imposer puisque beaucoup d'entre elles quittaient le groupe après leur mariage, ou même parce que le chant ne leur assurait rien, ne leur apportait pas grand chose. Mais il les écartait de leur vie quotidienne. C'est pour cela d'ailleurs et pour maintenir le groupe que la Française Mme LAFARGE, a pensé faire intégrer d'autres activités telles que le tissage, la broderie.. pour que ces femmes ne se sentent pas déracinées, "écartées de la vie quotidienne, ni de leur racines du moins pour celles qui venaient des villages"(1). Il y avait donc une conciliation entre le micro-groupe, ses activités et surtout avec ses aspirations. Se sentant responsables de leur oeuvre, ces femmes s'organisaient et sous le terme d'urar, elles renvoyaient la balle aux gens qui parlaient, les voyaient mal en leur démontrant la légitimité et la propreté de la chanson féminine. Urar n'était qu'un prétexte à leur vie d'artistes ou de chanteuses. Non seulement, elles continuaient les objectifs des fêtes villageoises mais aussi chantaient le mal social dont elles souffraient. C'est en fonction de ces fêtes, des ces urars qu'elles apaisaient leurs tourments (iɣublan), qu'elles allégeaient le poids de leur misère (lḥif). C'est ainsi que nombre de ces états d'âmes étaient traduits dans leurs textes. C'est

(1) K. DJAMA, op.cit, p 204.

grâce aux accwwiqs autobiographiques qu'elles se sont tracé des voies dans le monde de la chanson kabyle. Ce que d'autres femmes au village, exprimaient en silence, par des dessins et motifs dans la tapisserie ou la poterie, "tarbaɛt n lxalat", l'exprimait haut avec de belles voix.

Préservant toutes ces anciennes figures, la chanson kabyle radiophonique continue toujours à solliciter ou à interpeller d'autres femmes. Etape par étape, la chanson kabyle publique change. Des chanteuses apparaissent individuellement s'entraidant même en cachette avec les hommes. D'où l'émergence des noms ou chanteuses autonomes au groupe avec leurs propres chansons et compositions. Par exemple, Crifa (Cherifa), Bahia FARAḤ (Bahia FARAH), Ḥnifa (Hnifa)...

La lignée des chanteurs et chanteuses continuait toujours. La coopération, la collaboration des artistes au sein de la radio, que ce soit en arabe ou en Kabyle, n'a fait qu'appuyer ou implanter l'art rythmé tel la chanson. Ils ont voulu faire régénérer leur parole ou plutôt, voir la couronne du chant sur la tête d'une nouvelle génération: de leurs enfants, ou ceux de leurs amis(es), de leurs nièces ou neveux etc.... Ensemble, ils ont contribué à former un groupe d'enfants auxquels, ils passeraient la tradition de la parole orale rythmée.

c) Naissance de l'émission enfantine Nuba pp-warrac inezyanen

L'idée de la création de l'émission enfantine est venue de Mme LAFARGE. Elle n'a pas seulement lancé les femmes dans la chanson publique radiophonique, mais aussi, elle a pensé aux enfants. Son émission était en même temps, une harmonie entre les deux sexes et une préparation à la vie d'ensemble. L'émission était représentée par un groupe d'enfants: garçons et filles, dont l'âge variait entre 4 et 6 ans. C'étaient des enfants d'artistes, de travailleurs à la radio ou comme nous l'avons déjà cité des neveux, des nièces ou des enfants du voisinage ou d'amis.

Des petits garçons, petites filles Algérois, venaient s'intégrer avec leurs petites voix dans le groupe et s'adonner à la chanson publique. Ils puisaient dans les textes qu'on leur composait pour apprendre et bien maitriser leur langue maternelle, mais surtout chantaient la beauté, la nature, les fleurs... et arrivent à se distraire avec la danse et des petites pièces de théâtre. L'énission pour enfants a été une preuve de la permanence de la chanson kabyle à la radio.

Des chanteurs et chanteuses ont pu émerger et devenir de grands interprètes dont les noms circulaient et circulent partout. Nombreuses furent les révélations telles Ldida Tamectuht (Ldjida la cadette) , Anisa (Anissa), Nuwwara (Nouara), Mulud ḤABIB (Mouloud HABIB... à ne citer que ceux-là; maints chanteurs et chanteuses ont aussi émergé et ont tous des qualités de vedettes et beaucoup d'entre eux sont devenus auteurs-compositeurs ou spécialistes de musique.

- LA CHANSON, MIROIR DE L'EMIGRATION

A chaque génération, à chaque type d'émigration, son expression symbolique et sa forme particulière de chanson. S'intéresser à la chanson émigrée est sans doute une bonne chose, elle semble constituer un champ d'observation qui permet en même temps, une lecture de la parole rythmée émigrée, mais aussi une lecture de la vie et les faits que constitue cette population d'émigrés en France.

Comme le souligne Yahia DJAFRI:" il y aurait à faire une histoire de la chanson chez les immigrés kabyles qui serait le parallèle de l'histoire de leur immigration, la première pouvant être d'ailleurs constituée comme une contribution à la seconde".(1)

La chanson est un type d'expression mieux placée pour évoquer, informer, renseigner et retraduire mieux la sensibilité collective; elle renseigne en même temps sur les conditions sociales qui déterminent cette sensibilité-c'est en cela que la sensibilité est tout à la fois l'expression et le produit d'une culture. Plus que cela, de toutes les formes possibles d'expression de soi-formes d'expression constituant un système-, la chanson semble être la plus accessible (relativement) au plus grand nombre: Tout le monde chante "et tout le monde prend plaisir à la chanson (ou à un type de chanson)".(2)

Au temps où la tradition orale (dans la société traditionnelle) n'avait pour seul refuge que la mémoire humaine, la chanson kabyle féminine ou masculine, ne se dissocia guère des activités sociales culturelles, de la vie quotidienne, elle accompagnait tous les actes de la vie et même rythmait tous les grands moments, des groupements ou de la vie du groupe en se différenciant selon ces occasions et circonstances (les fêtes de mariage, circoncision, naissances, fêtes religieuses, les twiza etc...). En ces temps où le berger avec sa flûte et les idebbalen avec leur tombourins, émergeaient, la communauté semblait préserver son intimité, sa vie d'intérieur mais aussi soutenait et célébrait en ce sens ses activités sociales ordinaires. Mais par la suite, il ya eu changement. D'autres choses s'intègrent voire, d'autres concurrents de la mémoire humaine, qui sont les techniques médiatiques (phonogrammes, enregistreurs, disques, cassettes, télévision, radio etc...) et on eut recours à une autre

---

(1) Y. DJAFRI; la chanson immigrée kabyle . L'immigration en France, le choc des cultures. Actes du colloque: Problèmes de cultures posés en France par le phénomène des migrations récentes. mai 1984. Publiés par C. CAMILLERI, A. SAYAD et ITABOADA LEONETTI, in: Dossiers du centre Thomas More, Paris, 1987, p 131.

(2) M. MORSY, Les nord-africains en France. CHEAM. Colloque "des étrangers qui font la France" assemblée nationale 7-8 juin, Paris 1984, p 93.

forme de sensibilité. On entretient d'autres relations même avec l'extérieur, l'étranger, (la France). On eut recours à d'autres instruments (la chanson s'instrumentalise), à d'autres circonstances, plus encore, la chanson se détache du cadre du groupe vers le cadre individuel et tend à s'individualiser. Non seulement, elle emprunte des instruments, mais aussi une autre sensibilité. En bref et comme dirait toujours DJAFRI: "elle se professionnalise et, surtout elle devient un art en ce sens qu'elle trouve sa fin en elle-même"(1).

Ainsi, l'ancien émigré puisque c'était bien clair, a émigré de quelque part, sa chanson s'entretenait donc des thèmes traditionnels: l'exil, la séparation, la nostalgie de la patrie... Tout en restant liée au traditionnel, elle a exprimé la décision de soi, elle a crié, a dénoncé.

Mais maintenant que les choses ont changé, que la chanson émigrée redessine les frontières et d'une autre manière, avec de nouveaux usages musicaux perturbant l'ancienne cohésion sociale, peut-on parler ici de continuité entre les générations d'émigrés, avec aussi le groupe d'origine au-delà des frontières. Donc une continuité entre la première forme d'expression chez la première génération et la deuxième forme chez la seconde génération ?

Tout au contraire de la première époque de l'émigration , ces dernières années, on assiste à la naissance d'une "nouvelle" génération qui, issue toujours de la même race d'émigrés rompt avec l'ancienne tradition. Il s'agit là de jeunes gens qui n'ont émigré de nulle part, qui sont nés ou élevés en France mais à qui l'on attribue toujours la nomination d'émigrés ou de beurs. Une génération spéciale, pas comme la première, mais que l'on essaie souvent d'enfermer dans une contradiction sociale réelle qui est celle de l'appartenance. Une alternative que l'on doit surmonter, un problème qui se pose à tous, en tous lieux et en toute circonstance, "quelle que soit l'appartenance qu'on proclame ou quel que soit le pays dont on se réclame"(2). On revendique toujours son appartenance que ce soit par rapport à la langue française seule et surtout véhicule du langage quotidien, ou au pays français ou même au pays d'origine de leurs grands-pères. Les revendications sont les mêmes et l'une n'exclut pas l'autre. Là donc, peut apparaître la continuité des deux formes d'expression orale: La chanson de l'ancien émigré et celle du nouveau. Elles s'imbriquent et s'interpénétrent même si chez quelques émigrés nouveaux, la langue employée dans la chanson est celle de l'étranger donc le Français. Peu importe mais l'essentiel est que les vrais problèmes sont sentis par les deux générations, le désarroi est chanté par toutes. Chez cette génération nouvelle, le premier thème de la chanson est celui de "pays" mais surtout le pays de résidence plus que le pays d'origine. Le problème réside dans le pouvoir même de s'approprier cette appartenance dont il est question. Et qu'on le veuille ou non la notion d'émigré renvoie quand même au pays d'origine dont on ne réclame pas souvent ou explicitement son appartenance.

---

(1) Y. DJAFRI, op.cit, p 131.

(2) M. MORSY, op. cit. p 96.

Or, l'essentiel est que quelle que soit la nature de l'émigration, quelle que soit la génération, l'impression du désarroi existe toujours et se dégage à travers la chanson, ce même capital culturel qui semble unifier et semble être la référence commune des deux générations et qui "témoigne à elle seule et mieux que tout autre système d'expression, du travail de "reinterprétation" symbolique dont l'immigration est le lieu et le moment"(1). Cette chanson qui était dans ses débuts et chez la génération première directement et une forme essentielle de la production symbolique, avec l'influence de moyens nouveaux, de conditions matérielles vient se transformer à force que se transforme les conditions de vie. Sa place est dans le cercle des luttes, des conflits et combats politiques et culturels, là où comme le dit DJAFRI: "se joue la question de l'appartenance ou de la non appartenance à la cité. Elle veut témoigner des luttes qui s'engagent dans l'immigration (lutte contre le racisme, les expressions, les différentes formes de rejet et l'exclusion de l'habitat, dans l'école, dans l'emploi, etc...)"(2)

En résumé, on dira qu'il s'agit là d'une chanson kabyle identitaire ou de l'identité qui proclame avec acharnement l'auto-définition, d'une manière autonome. Les kabyles ont toujours su exprimer leurs conditions sociales. Chaque condition, se constitue son propre mode d'expression. A chaque génération, ses moyens, qu'elle met au service de ce type d'expression qui est la chanson, que ce soit la mémoire humaine ou la mémoire artificielle comme le magnétophone, la cassette etc... Ces individus chanteurs qu'ils soient dans leur pays ou ailleurs, il ne leur reste plus que la poésie ou la chanson pour s'exprimer de façon réaliste ou violente contre la tragédie des temps, la situation dramatique que leur offre même les cités d'urgence. La chanson ainsi prônée, serait une forme d'agression peut-être contre soi et les autres qu'ils soient les siens ou les étrangers (les Français pour les émigrés). C'est dans la perspective de dénonciation puis de l'appartenance que s'inscrit la chanson kabyle émigrée de la première ou de la deuxième génération, la chanson masculine de la génération d'El-HASNAWI (EL-HASNAOUI) en passant par Yidir (Idir) jusqu'à celle de Karim KASEL (Karim KACEL) (un kabyle émigré qui chante en Français), à la chanson féminine immigrée dont Ṭawes ƐAMRUC (Taos AMROUCHE) a tracé la route en montrant et en chantant avec sa voix d'opéra, tout ce qu'elle connaissait des Imazighen et de ses origines jusqu'aux filles ou au groupe Djurdjura qui ont émergé avec et immerger dans la chanson kabyle émigrée moderne. Avec elles, d'autres femmes qui quittent leurs villages natals pour devenir chanteuses en France sans passer par des étapes et sans avoir pour entrave le nnif. Par exemple Nura AT BRAHEM (Nora AIT BRAHAM), Kasia (Kacia), Zehra (Zehra) qui bien sûr subissent indirectement une pression sociale.

---

(1) Y. DJAFRI, op.cit, p 134.

(2) Idem, p 133.

Il ya certes, une chanson kabyle, mais deux espaces d'émergence de celle-ci: l'espace natal (l'Algérie) territoire d'origine) et l'espace émigré (la France ou l'espace étranger). Toutefois, on a évoqué la chanson émigrée pour montrer tous les invariants et les différences qui marquent son émergence. Et surtout parce que parmi les cas des chanteuses choisies, l'un est représenté par une chanteuse de l'émigration qui est "Djura" (une chanteuse du groupe Djurdjura). Son émergence même dans la chanson, diffère de celle des chanteuses en Algérie. Ces dernières, du moins pour la plupart d'entre elles, la radio a été une aide, ou une cause de leur apparition dans la chanson (ceci grâce aux émissions qui ont été des intermédiaires quant à leur relation avec la chanson et leurs carrières de chanteuses). L'émigration représente un autre monde, un autre mode de vie donc l'espace d'une autre chanson plutôt un autre historique, une autre genèse donc une autre évolution. La chanson féminine émigrée donc traduit des réalités nouvelles. Dans ce pavé d'un édifice on ne peut plus fragile, la femme chante une folle espérance d'harmonie, elle chante une lγwerba un peu plus particulière 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 tilelli (la liberté) de la personne humaine, de l'étranger, de tout le monde surtout celle de la jeune fille kabyle élevée en France que l'on fait revenir au pays en prétendues vacances pour la marier. Elle confit 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 d'une tradition obtuse. Dans un espace autre que son pays natal, elle cherche à donner un sens, une légitimité à elle en tant que femme et à son oeuvre qu'elle essaie d'améliorer grâce à une recherche musicale et grâce à de nouvelles mélodies mais aussi de nouveaux instruments et dans un espace nouveau.

CHAPITRE III : ANALYSE DU TEXTE CHANTE

Maintenant qu'on a fait la genese de la chanson féminine publique, qu'on l'a passée elle, et la chanson de l'émigration en revue, on va essayer d'examiner les determinations de l'usage que fait la chanteuse de son texte. On va donc analyser les différents discours que véhicule le texte féminin et la succession des situations que la femme expose et traduit à travers le mot. Pour commencer, pour saisir l'ensemble de la production féminine et sa spécificité, on va voir d'abord et avant tout qu'est ce que les différentes générations d'artistes-femmes chantent? comment se succèdent elles (avec leur chansons) et surtout comment le "je" de chacune d'elles est attribué dans les textes et bien sur quelles sont ses occurences thèmatiques?

Les premières femmes qui ont pénétré la chanson publique ont su d'abord et avant tout vaincre le destin. Elles ont surtout cherché pour elles un refuge et pour leur condition de vie (féminine) un espace d'expression. En se donnant à la chanson ses femmes traduisaient leur propres états d'âmes à savoir les ivublan ou les tourments, lhif ou la misère, lxiq ou le mal d'être et surtout l'abondon, le rejet et le désordre social. La femme elle même est mise en évidence. Sa condition est donc prise en charge par elle dans la chanson. Son emoi est rendu dans un pronom personnel le "je". Celui-ci qui reflete à la fois l'experience personnelle mais aussi la vie de la femme. Dans les premiers textes de Crifa (Cherifa) tels" bqaa ɛla xir ay aqbu", "ay azerzur", " ay idrimen-iw deggreɣ s ufus-iw" etc..., ce je domine. IL est le propre même de l'oeuvre autobiographique vers laquelle la chanteuse se destine. Dans ce tout premier texte improvisé " bqaa la xir ay aqbu" Crifa(Cherifa) développe des thèmes forts intéressants. Elle évoque le thème du banissement du vilage (thème central de son repertoire), le déracinement de la repture qui en résultent. Sous forme d'acewwiq, elle entretient un dialogue à distance en laissant sa terre natale derrière elle et en la regrettant. Elle revoit son enfance, pleure son sort de petite fille ou même de femme qui abondonne malgré elle, son village natal vers d'autres lieux pour ne plus le revoir:

Bqaa ɛla xir ay aqbu
Tura ifuk zzhu
Win i sethan ad yettef imi-s

Elle chante aussi l'individualisme qui en est conséquent, qui traduit un monde boulversé dans sa morale et ses valeurs communolaires. Elle chante les amitiés disparus comme dirait R.MOKHTARI: "... désormais, les anciennes solidarités ont volé en éclats"(1). Et elle dit:

Kfan lehbab d wi nteddu
Ɣɣan-aɣ nettru
Kul wa yelha d yiman-is

Dans ce texte on trouve à la fois le pluriel impersonnel qui désigne la société mais aussi et surtout le"je" de la femme qui se confie dans la plainte. Il verse dans des confidences sinceres

---

(1)R.MOKHTARI, op.cit p37.

témoignant dans une succession de tercets de l'experience de la femme évoquant ainsi des faits quotidiens ayant trait à sa condition. Ainsi implorant Dieu, le prophete et les saints, elle dit :

Zaat-k a llah a d-nehku
Ay ul-iw cfu
Kul wa t-id yehder wass-is
Oduklent-ivi rebɛa tlufa
Afwad-iw yerha
A syadi aqliyi amm umehbus
Fkan-iyi lqahwa xtifa
Zzehr-iw yekfa
Deg-wfenγal ur nesɛ'afus
At neɛrem a ccurafa
A Nabi lmuctafa
Selk-aγ di iɛabd amenhus

De Crifa(Cherifa) qui donne plus d'ampleur à sa vie de femme dans d'autres textes liés à lγwerba ou l'éxil, à lhif ou la misère même à l'amour ou tayri qui apparaîteront en détail dans l'analyse, à Hnifa qui s'occupe elle aussi et surtout de sa vie et la chante. Dans des textes plus choquants pour la morale de son époque, elle brisa les tabous, elle passa outre les frontières de la tradition alienante combien même sécurisante (dans bien des égards) pour inscrire sa revanche contre le destin contre sa société dans la symbolique des non-dits culturels. ses textes s'appuient sur une experience existentielle et concrète. Son"je" ne se limite pas à la plainte, à la dénonciation ou à l'interrogation, mais surtout se révolte, apparait dans la chanson comme dans une expédition longue, épouvante et couteuse. C'est un "je" résistant et liberateur "desaliénant, dans des formes d'expressions courageuses, la femme des réclusions de "l'absence" (R.MOKHTARI Revue Tin-Hinan N°2 p 38). Elle donne de la réalité de la femme une idée exacte. Elle découvre les conditions précaires dans lesquelles celle-ci vit. Avec sa chanson elle fait sa propre biographie en donnant un peu plus de détails sur sa vie de femme, celle-ci qui l'a amenée jusqu'à devenir chanteuse. Elle racontre l'histoire de sa vie, l'inscrit dans un texte celebre ou elle dit:

Maccči d leγwna i tγenniγ
D ayen i ɛeddan felli

Une chanson donc qui en dit long sur itineraire tumultueux, sur ce qu'elle a enduré. Elle chante en même temps un "je" de femme misérable mais aussi interpelle un pluriel, une société en déliquésence et les mal pensant qui l'ont combien de fois irritée. Non seulement, mais dans un autre texte aussi celebre que le premier qui s'intitule: "Ma tebγid ad am neggal" son "je" est plus réaliste, plus connaisseur de la vie, des tourments de la femme abondonnée. Un "je" aussi qui averti sur l'éxil des hommes sur lequel la chanteuse s'exprime, surtout sur lequel elle ironise (dont elle tire ironie). D'autres situations assez particulieres seront analysées, relatées, plus commentées dans bon nombre de thèmes et de chansons ci-dessus. Il faut cependant signaler, qu'au fur et a mesure que l'on s'introduit dans la chanson féminine, ou que l'on cherche dans celle-ci, on trouve que même à des

différences de temps ou plutôt d'epoques, le "je" féminin apparait.Chez l'ancienne ou la nouvelle génération de femmes-artistes, la femme à une opinion avantageuse d'elle-même qu'elle souhaite et essaie de donner aux autres. Avec les exemples de Nouara, de Malika DOMRANE, de Djurdjura, de Massa BOUCHAFA et d'autres, on peut dire qu'il ya une continuité. Pareille à Hnifa, à Cherifa, et à d'autres chanteuses pionnières, la jeune chanteuse, conteste à elle-même le droit d'exposer ses idées, le droit de dire sa vie, de se confesser dans la parole. Elle intervient téchniquement(avec sa voix, et par le biais des média: de la radio, de la cassette etc...) dans sa vie. Mais aussi conteste la société dont laquelle elle vit. Les "je" des femmes chanteuses(déjà citées ci-dessus) sont aussi des "je" d'autodetermination que ce soit sur le plan féministe ou culturel identitaire. Avec elles, le problème de la femme revient, ayant peut-être d'autres sens, d'autres aspects surtout, se situe dans d'autres contoxtes:social, politique,économique. Ceux-la qui lui conferent sa valeur, sa signification. De là l'autre visage de la chanson féminine actuelle où le "je" ne témoigne pas seulement de la vie personnelle de la femme mais aussi la redessine est puise dans le cadre d'un futur desiré, dit dans le détail et la complexité quelquefois polyvalente du réel. Chez Nouara, Malika DOMRANE, Djurdjura, et Massa BOUCHAFA, le "je"chantait marque à la fois la sensibilité féminine et humaine mais aussi et dans bien des cas la rebellion. En tous les cas grace à un classement des thèmes, on sera que la chanteuse quelqu'elle soit, n'essaie pas seulement de dire sa vie, ne s'attarde pas à ce stade mais, elle la juxstapose à bien d'autres conditions (en l'occurence la condition culturelle) qu'elle vit et que vivent les autres. C'est pour cela d'ailleurs qu'on parlera de deux discours essentiels (le discours féministe, et le discours identitaire) ainsi que de l'analyse thematique qui serait un soubassement sociologique. Ceci dit, voyons d'abord, sous quelles formes apparait le discours féministe, à travers un corpus de chant?.

1- <u>La chance ou "zzher"</u>

C'est un thème peut-être le plus dominant dans presque tout le répertoire féminin. Un thème qui a surtout dominé dans la chanson féminine professionnelle des pionnières voire des chanteuses comme Crifa (Cherifa), Hnifa (Hnifa) et d'autres. Il est certain que la femme soit plus que l'homme, le souffre douleur à cause du désordre social voire de la tradition aliénante qui parait plus rigoureuse quant à la vie des femmes et son contrôle. Et il n'est pas aussi étonnant qu'une femme, ou plusieurs se mettent à traduire leur vie de misère, leur condition de femmes mineures, opprimées voire délaissées par l'homme: frère, père ou époux ou même à traduire bon nombre d'états d'âme tels que, abondon, faim, souffrance ou désarroi dans un bon nombre de textes ou à travers le verbe chanté.

A travers ces textes l'auditeur n'arrive pas seulement à connaitre cette femme qui chante mais aussi la société.
La première femme chanteuse n'a pas été dupe de son sort ni de sa condition et va jusqu'à crier et dans une extrême sensibilité féminine bannie, dépourvue et dépossédée de tout, et dire: ainsi fut ma vie et ma chance. "Zzehr-iw" ce dernier, qui est un mot courant chez la chanteuse, la défunte Hnifa (Hnifa). Celle-ci qui

paraissait très consciente de sa vie, qui prenait aussi conscience de ce qu'elle chantait. Quiconque qui écouterait ses textes se rendrait compte de ceci et verra que ce n'est pas seulement une femme qui pleurniche sur son sort, inquiete mais qui dénonce, porte des jugements, surtout se plaint et tend à se libérer.

Dans sa chanson "a zzehṛ-iw", Ḥnifa (Hnifa) a su s'exprimer sur sa chance en liant - si l'on puisse dire - la disparition de sa chance à elle à celle d'un oiseau, d'un pigeon "itbir" qu'elle possédait, qui était son compagnon, auquel, elle se confessait. Ce bel oiseau qui, lui-même se nourrissait ou plutôt buvait d'une eau de rose (ingrédient qu'on utilise pour préparer des gâteaux), lequel dans le langage kabyle s'appelle "aman n zzheṛ" (l'eau de la chance). La chanteuse dit:

Ay sɛiɣ itbir d ukyis
Lmakla-s d absis
Tisit-is d aman n zzheṛ
Asm'is heddreɣ yeḥessis
Ḥed ur yi t-ikkis
Nek ɣɣiɣ, neṭṭa yesehheṛ

Dans sa chanson, Ḥnifa (Hnifa) cherche et recherche sa chance qui s'est envolée avec son oiseau, son seul compagnon qui a finit par partir. Maintenant qu'il a survolé, sa chance aussi l'a suivi et Ḥnifa (Hnifa) se demande où et quand (le jour) est-elle partie? Où plus que ça, quand est-ce-qu'elle s'est vendue (tenziḍ). Le mot vendre veut dire beaucoup de choses. On sait que quand on vend quelque chose, on ne peut plus la racheter:

A zzehṛ-iw anda tenziḍ
Di lexmis neɣ di lɣemɛa

"lexmis" et "lɣemɛa" (le Jeudi et le Vendredi) représentent le week-end, représente à la fois le repos et les déplacements sur les marchés ou les lieux publics pour vendre ou acheter des choses. La chanteuse continue dans la même perspective en pleurant sa chance en attribuant à elle-même le sort d'orpheline puis de veuve:

Tazwara-inu ṭ-ṭigujelt
Tagara-inu ṭ-ṭuɣla

De l'animal, elle passe à la métaphore végétale qui est celle de l'orange "ccina" et au contact de la nature "lexla", "tala" (la fontaine)"leɣnan" (le jardin), elle veut et va composer de la poésie (adsefruɣ) pour exorciser son mal d'être, alléger ses tourments et surtout pour oublier son amant, pour trouver une thérapie au mal de "l'absence", l'absence de sa chance, non pas seulement de l'oiseau mais de celui qui lui est cher (w'iɛezizen). La chanson ainsi conçue, met donc en évidence l'absence de l'autre et l'etat de la femme abondonnée(à son sort):

Zziɣ amgud n ccina
ɣef yiri t-tala
Neqleɣ-t ɣer leɣnan-iw yuɣ
Lukan macci d lehya
Ad nadiɣ lexla

ɣef yixf-iw ad ssefruɣ
Ay imjeṛṛben t-tasà
Mmelt-iyi-d ddwa
ɣef i ɛezizen ad at-ttuɣ

Ḥnifa (Hnifa) chante mais à travers sa parole, elle insinue que le fait de chanter n'est pas toléré et donc elle le fait avec réserve (lukan maĕĕi d leḥya ad nadiɣ lexla ɣef yixf-iw ad ssefruɣ). Toujours dans le même sens, Ḥnifa (Hnifa) veut aller racheter sa chance, aller chercher son amant mais elle a toujours peur du scandale qui va rejaillir sur tout le village, dans le voisinage et sa famille. Là, il ya d'abord approbres qui aneutraient le voisinage puis courage, mécontentement, défi et revanche de la femme:

Lukan maĕĕi d ccewhan
Ad slen lɣiraṇ
Ad dduɣ di temlaluct

Elle a peur du qu'en dira-t-on, de la parlotte des gens qui verront mal une femme quitter son village et ne faire qu'à son plaisir. Des contrastes s'observent dans la chanson: la rigueur, la severité du social et de la société mais aussi la revendication de l'individualité et de la tolerance par la femme. zzheṛ chez Ḥnifa (Hnifa) prend divers aspects. De cette première chance dans laquelle elle voit l'oiseau "le pigeon" "itbir" ou l'amant "wi ɛezizen", Ḥnifa (Hnifa) passe à autre chose et donne à son oeuvre plus de constance puisqu'elle continue à se plaindre de sa chance. Ou peut-être à se lamenter du fait qu'elle n'a pas du tout de chance.

Asmi-i-d yusa zzeḥṛ-iw
Nek yufa-yi d di lexla
Lxalat meggrent irden
Nek la meggreɣ tuẓeḍla

Toujours au contact de la nature et à travers des métaphores végétales et des plantes sauvages, Ḥnifa (Hnifa) exprime son désarroi, ses déceptions, son statut de misérable par rapport aux autres femmes "nek di lexla" je suis dehors, je bosse avec de l'herbe sauvage "tuẓedla" (le pissenlit) "nek la megreɣtuẓedla" alors que mes semblables qui ont de la chance, récoltent le blé "lxalat meggrent irden". Il s'agit donc la d'un pessimisme total qui verse dans la comparaison. Elle continue en disant qu'ainsi est la chance en plus de l'inconscience "ṛṛay yetlef" :

Yessetma wagi d zzheṛ
Yerna-yas ṛṛay yetlef

Mais dans tout ceci nul n'est fautif; ni elle, ni les gens, mais celui qu'il faut inculper et culpabiliser c'est bien sa raison :

D ṛṛay-iw i ṭ-ixedmen d ṛṛay-iw
Maĕĕi d nek maĕĕi d medden d ṛṛay-iw

Dans son "je" autobiographique et dominant, elle développe le thème de "leɣben" (de complainte) mais en même temps, elle dépose plainte contre sa chance qu'elle représente aussi par "tanyirt ou tawenza" (le front). Avec sa plainte, elle interpelle surtout les femmes qu'elle considère déjà comme soeurs et elle le répète "yessetma" dans la même chanson déjà trois fois :

1 - Yessetma wagi d zzheṛ
Yerna yas rray yetlef

Elle se lamente auprès des femmes, de ses soeurs et se plaint de sa raison.

2 - Yessetma tid aɛzizen
Ay gura sidi ɣef tenyirt

Ici, Ḥnifa (Hnifa) pouvait ressembler à Si Muḥand u Mhand (Si Mohand ou Mhand)qui ne blasphémait pas ou à qui il arrivait de le faire: Wi tfen Qessam d aaṭaṛ
At irz s gw-ḍaṛ
A-s iqdeɛtin Ṛ-Ṛebbi
mais reconnait qu'elle n'y peut rien, si elle n'a pas de chance, si sa raison dérape et la trompe, si son sort est ainsi, c'est Dieu le tout puissant dont elle montre déjà la puissance en le nommant "sidi" le seigneur au dessus de tout et de tous. C'est lui qui a voulu ceci, qui a voulu qu'elle soit ainsi. C'est lui qui là créée, lui a prescrit et lui a écrit sur son front comme elle le dit déjà "ay gura sidi ɣef tenyirt". Elle fait toujours preuve de croyance en Dieu en disant dans le même sens et une troisième fois:

3 - Yessetma wagi d zzheṛ
Ay guran di twenziwin

Elle est convaincue que Dieu seul peut créer, donner la chance à celui qu'il veut, rendre riche et heureux, celui qu'il veut. Elle reconnait et le dit aux femmes, que ce n'est pas seulement écrit pour elle, sur son front "di twenzaɛs" à elle, mais aussi pour celles qu'elle interpelle. Donc ses soeurs - justement pour cela qu'elle les appelle et aussi pour les gens, tout le monde. Ceci elle l'exprime par "ay guran di twenziwin": "tiwenziwin" qui est le pluriel de tawenza, donc à chacun sa part, à chacun sa "tawenza" et donc sa misère, sa chance et aussi ses épreuves et son sort. Là, les fatalités s'associent à la croyance et la compassion.

Dans un autre cas, ou un autre sens de la chance, Ḥnifa (Hnifa) aurait aimé être elle, la créatrice de sa chance, sa détentrice pour pouvoir la guider, l'orienter comme elle veut, elle aurait aimé que "zzheṛ", sa chance soit une montre qu'elle même pourrait régler comme bon lui semble. Elle aurait donc aimée être maitresse de sa situation et de sa destinée. Ceci, elle le dit avec une certaine ambition :

W'ufan zzehṛ-is d ssaâ
A ṯ-irigli anda s yehwa

Donc régler cette montre ou sa chance dans la direction qu'elle veut. En quelque sorte la mettre à sa disposition et la diriger à son gré et correctement.

La tradition, la vie sociale a habitué la femme au silence, à la résignation, au mutisme éternel. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'un peuple considère comme immorale la musique, surtout celle de la femme, chantant, incarnant sa vie de misère, manifestant ses sentiments et surtout rampant avec le silence. On n'admettait donc pas la musique en dehors de l'atmosphère de liesse qu'elle pouvait créer ou moment des fêtes. Ḥnifa (Hnifa) ne voulant pas souffrir encore de cette réprobation, ne demandant sentence à personne, se retrouve avec elle-même, ne cherche à intéresser personne, n'attend rien de personne mais dit des choses et ce qu'elle dit, elle le dit à elle même ou plutôt à sa chance, qui selon elle, est la cause de ses maux: "d zzehṛ-iw id ssebba". Elle le dit et elle sait pertinemment que "zzehṛ-is" est seul la cause. Qu'il n'y a ni remède, ni médecin. Qu'elle n'a personne pour lui être confident, que parmi tant de gens heureux, elle, elle est triste, pleure. Il n'y a pas de thérapie à ses plaies qui ne guériront jamais, ni ne se cicatriseront pas: "ur k-tdawin tteba a zzehṛ-iw". On pourrait comparer dans ce sens encore une fois, Ḥnifa (Hnifa) à Si Muḥand U Mḥand (Si Mohand Ou Mhand) qui, lui aussi se plaint du manque de thérapie, de remède et même de personnes compétentes, capables de lui procurer ce remède qu'il cherche. Alors que Si Muḥand (Si Mohand) souffre et s'écrie ainsi:

Helkeɣ ur telli ssebba
Nudaɣ lɛulama
Ur uffiɣ ddwa ɣursen

et cherche une solution à son mal auprès des saints, des gens sages ayant le savoir religieux, sacré, Ḥnifa (Hnifa) elle aussi blessée, lui ressemble car elle ne trouve plus de remède qu'elle cherche auprès de l'autre savoir celui du médecin. Avec un coeur blessé injustement, elle souffre elle aussi et s'écrie dans un "je" qui s'ouvre sur la solitude et l'ennui:

A zzehṛ-iw akk' ik-yehwa
Medden ferḥen nek ṭṭruɣ
Iẓr-iw isaḥ am lehwa
Ur sɛiɣ ḥed as ḥkuɣ
Tuva zriɣ ur sɛiɣ ddwa
Si leǧruḥ-iw ur ḥelluɣ a zzehṛ-iw

La différence peut-être entre les deux âmes qui souffrent ou qui ont souffert, c'est bien la cause du mal lui même. de Si Muḥand (Si Mohand) qui est malade sans savoir ou sans qu'il y'ait raison de la maladie:"Helkeɣ ur telli ssebba", à Ḥnifa (Hnifa) qui elle, est consciente et sait très bien qui est la cause de sa maladie :

D zzehṛ- iw i d ssebba
A zzehṛ- iw akk ik yehwa

Et ce qui est impressionnant dans les paroles de cette chanteuse, est sa conscience de son sort de chanteuse, donc de sa carrière d'artiste et de ses conditions qu'elle lie à la conception des gens de la chanson et de la femme chanteuse. elle est au courant du tort qu'elle a subi, de qui l'a fait, de son

bien qu'on a nié. elle a toléré toutes sortes d'insultes et de sornettes. tout ceci à cause de sa chance et ainsi elle demeurera dans l'ennui éternel qui l'a damnée, d'une façon cinglante elle dit:

Ssneɣ w'iyi-ḍelmen
Yenkér kra s xedneɣ lxiṛ
Ssneɣ w'iyi reggmen
Nniɣ d smaḥ ayaxiṛ
D zzehṛ iw iy ṭixedmen
D lxiq ur yeṭṭixiṛ a zzehṛ-iw

Par contre , elle se montre intolérante avec "zzehṛ-is" sa chance dont elle en a marre puisque celle-ci lui a rebroussé chemin, l'a empêchée de réaliser ses voeux. sa chance est une entrave à sa vie, car la laissant dans les ténèbres, point de lumière, les pieds ou marchant sur les cendres la brûlant, devenant faible et en mauvaise santé. la chanteuse , révèle tout ceci avec douleur:

Ur s ṭsammaḥeɣ i zzheṛ
Yeccenfen ayen bɣiɣ
Tafat-iw tugw'a-d ḍheṛ
Ɛefseɣ ɣef tirgeṭ rɣiɣ
Tazmert-iw teṭṭuqehheṛ
A leḥbab welleh ar'a yiɣ di zzehṛ-iw

Mais le thème de zzehṛ et son évolution dans la chanson n'est pas l'apanage de Ḥnifa (Hnifa) seulement mais aussi de bien d'autres chanteuses telles que Crifa (Cherifa) qui elle aussi s'exprime dans un "je" assez dominant et qui peut-être a plus su l'utiliser dans ses textes. elle évoque donc, elle aussi cette fameuse chance (zzher) dans son premier texte improvisé et d'une façon spontané dans "bqa ɛla xiṛ ay Aqbu" ou comme il a été déjà avancé, elle se rappelle sa condition et sa vie quotidienne également les faits qui l'ont marquée tout en disant:

A syadi aqliyi am umeḥbus
Fkan-iyi lqahwa xfifa
Zzehṛ-iw yekfa
Deg-wfenǧal ur nesɛ'afus
Aṭ neɛṛem a ccurafa
A Nnbi Lmuṣṭafa
Selk aɣ di laɛbd amenḥus

Ici Crifa (Cherifa) présente un autre cas , sa chance ne s'est pas envolée, vendue comme celle de Ḥnifa (Hnifa) qui la recherche et veut la racheter, mais celle de Crifa (Cherifa) s'achève, termine, donc disparait définitivement et ceci à cause de sa condition vecue, à cause de sa séquestration, de son emprisonnement (am umeḥbus) d'un léger café, donc du désintéressement et surtout à cause d'une tasse brisée ou sans main"afenǧal ur nesɛ'afus" et ici, la chanteuse ne demande pas grâce directement auprès de Dieu, mais utilisant des intermédiaires donc des adjuvants qui sont les saints, le prophète qu'elle prend à témoin tout en priant auprès d'eux, les suppliant de la protéger surtout de la venger"aṭ neɛṛem".

Ici et comme dirait R.MOKHTARI, le "je" invite à la "compassion"(1), exorcise des choses, trompe d'autres et fait preuve de croyance et de religiosité. puisqu'elle compatis sa douleur et s'associant dans la prière aux saints et au prophète par le sentiment de pitié qu'elle leur demande. Là aussi, elle a un point commun avec Ḥnifa (Hnifa) car son jeu à elle aussi se confie dans la plainte faite auprès des saints du Prophète et encore auprès de sa mère, chose qu'elle fait dans une autre chanson intitulée : "acḥal uzeleɣ". Elle dit :

Acḥal uzeleɣ
Acḥal ɛettbeɣ
Yemma di leḥsab-iw ɣeldeɣ

Combien j'ai couru, combien j'ai souffert finalement, je me suis trompée sur mon compte. La chanteuse interpelle aussi les autres, dans un pluriel désignant la société et ses prohibitions en leur demandant de la laisser libre, de lui laisser le libre cour car il ne lui reste que la poésie pour parler, que la chanson pour se soulager et par le biais de laquelle, elle peut se retrouver seule, avec sa raison et ainsi s'exprimer sur le tort que lui ont causé les fatalités dont elle y croit :

Anneft-iyi ad ssefruɣ
Nekki d rray-iw di-sin
A yemma ɣef leɛḍab-iw
Ay iruḥ deg-wayen ur nemɛin

Sous forme d'acewwiq et de litanie mélancolique, elle prône le verbe comme atout pour dénoncer le destin, qui décide à sa place, qui a voulu qu'elle soit ainsi avec une raison déroutée. La vieillesse arrive et elle, elle n'est pas prête à l'accueillir, elle n'y a pas pensé. Elle n'a pensé ni à elle-même, ni à son avenir :

Anneft-iyi ad ssefruɣ
Fellak a rray-iw diri-k
A yemma teɣlid temɣwer
Ur s xemmeɣ i tmeddit
...
A yemma teɣlid temɣwer
Ur s xemmeɣ i leɛquba

Crifa (Cherifa) arrive à la dernière étape de la vie, "la vieillesse" et elle n'est pas prête à la vivre mais, elle regrette surtout ses jours, l'époque de sa jeunesse qui a finit son temps. Dans un sentiment de désespoir, on dirait même de cynisme, Crifa (Cherifa) évoque son sort d'artiste et de femme. Ainsi est et demeure l'artiste chez nous, désenchanté, n'a point d'avenir

(1)R.MOKHTARI, op.cit p37.

radieux. Il ya là un "je" enclavé dans les peines, pessimiste, relatant surtout regret.

Ainsi fut le thème de "zzheṛ" la chance chez les deux pionniers de la chanson publique kabyle. Il s'agit d'un thème que tout le monde, chanteur ou pas, chuchote tout bas ou crit tout haut. C'est un mot auquel, on attribue toutes sortes de noms, auquel, on jette toute responsabilité voire, il est la cause des maux sociaux, du malaise individuel, des conséquences néfastes etc... Ce mot courant, ancré dans l'imaginaire collectif, on le retrouve aussi, chez d'autres chanteuses, avec une autre signification. Chez Nuwwaṛa (Nouara) par exemple, ce mot zzheṛ est lié au sentiment donc à "l'amour". Pour elle aussi, sa chance qu'elle a un jour rencontrée, pour la première fois de sa vie, s'en va pour ne plus revenir, elle a changé de direction et elle, Nouara l'a longtemps cherchée et pendant des années, mais hélas, les jours sont passés sans avoir des nouvelles:

Zzheṛ imlaleɣ yibbwas
Iruḥ ibeddel tikli
Ṭṭuɣ anadi fellas
Iɛedda useggwas felli

Et voilà que "zzheṛ" cette étoile filiante puisqu'elle apparait et son apparition est subite "elle apparait et disparait vite", prend la place de l'amant qui quitte sa bien aimée.

Dans une seconde chanson et dans la même lignée, la chanteuse se lamente de la séparation d'avec son amant et se plaint de la sévérité de sa chance "zzeḥṛ-is", une chance impitoyable qui est la cause de ses malheurs donc de cette séparation. Il ya donc le problème de l'absence qui revient :

Imi zzeḥṛ-iw yebɣa ak-ferqeɣ
ɛuḥdeɣ ddunit dayen

Elle va jusqu'à perdre espoir et à se priver de la vie. Par contre, chez "Djurdjura", ce mot prend une autre image; celle d'un manque, de complexe. C'est-à-dire, que sa chance à elle existe mais il lui manque beaucoup de choses. C'est une chance infirme, invalide. Elle l'évoque dans le cadre du mariage forcé en disant :

Annaɣ nniɣ-am
Ur t-ṭṭaɣ ara
Argaz d aqemmaṛ
Ur d am yezmir ara
Akk' ay ddus
ɛalmeɣ s zzeḥṛ-iw ixuṣ
Akk' ay ddus

La chanteuse prend ici position devant sa chance puisqu'elle est consciente de son handicap et elle a su choisir le mot qu'il faut qui est celui de "ɛalmeɣ"; mot d'emprunt arabe qui veut dire en kabyle "ssneɣ" donc le savoir "je sais que ma chance est ainsi" "ɛalmeɣ s zzeḥṛ-iw ixuṣ". Il s'agit d'ailleurs d'un mot qu'on attribue surtout à Dieu car c'est lui seul qui sait tout ce qui est caché " ɛallem elɣayb" mais aussi à un être humain qui est le scientifique par exemple ,ou le sage dont la science est la

sagesse. Elle est donc consciente mais en même temps, elle n'y peux rien "akk'ay ddus". Il n'y a pas seulement ceci, mais la représentation négative de la chance, on la retrouve aussi dans la chanson féminine anonyme. Dont celle-ci, il est question surtout de la mauvaise chance (ou yir tawenza) mais nous nous excusons auprès du lecteur car nous n'avons pas pu avoir un exemple de cette poésie anonyme dénotant "cette mauvaise chance". Nous avons trouvé un poème parlant de zzheṛ tout court. Un zzheṛ ou une chance liée à la jeunesse qui finit ses jours sans en avoir pris conscience. La jeunesse passe donc inaperçue, disparaît à jamais. Ainsi le poème dit :

Zzehṛ-iw imal
Idda d At Lmal
Iyi ɣaden ṭ-ṭemzi-w
Ur d nettuɣal
A zzehṛ -iw

Dans cette poésie anonyme ou dans la chanson publique(dans les fraguements précédents) le"je" témoigne sur la mal-vie des femmes, mais aussi consomme leur angoisse. Néanmoins et si la chanteuse parle en terme de chance, de destin pour purger sa douleur, son statut de femme blessée, ignorée, delaissée, elle s'exprime aussi et inssiste à l'intérieur de la chanson sur d'autres thèmes. Elle cherche surtout une quelconque compensation même symbolique à la domination et aux oppressions qu'elle subit en parlant à la fois de misère, d'amour, de trahison, de solitude même de mariage, en informant sur une société Kabyle, sur des traditions, des rites Kabyles, des valeurs morales, des normes sociales et des structures de parenté... Elle parle de misère qui lui cause indignation, mepris des uns et des autres vis- à- vis de sa personne, de sa nature de femme d'où l'absence totale de sa valeur. Ses complaintes, son mariage forcé ou raté, son état de femme seule, rejetée, trahie par l'homme (à cause de la société) se rendent à l'évidence dans sa parole rythmée. Elle parle du prix de sa vie qu'elle paye dans le sentiment de l'amour qui cache éspoir, deséspoir, illusion, desillusion, maladie, remède, solution mais aussi réputation. La femme Kabyle chante proprement l'amour, chante sa relation à l'homme et ne va pas loin. IL semble qu'elle ne tend pas à la perversion. Elle ne le chante pas par exemple à la façon de la chanteuse du raï. Car dans cette chanson Algérienne d'expression arabe, la femme est certes victime des tyrannies culturelles mais tout comme l'homme, elle a la frenesie de la rencontre, de la sexualité, du plaisir puisqu'elle peut se permettre dans la chanson raï et au même titre que l'homme d'expriner son désir physique de l'aimé, de le décrire sensuellement, de parler du plaisir qu'il lui procure. La femme Kabyle rend certes son sentiment public, mais ne se libere pas encore de ses souffrances qu'elle ne fait qu'exposer par rapport à la femme dans le raï, la femme dite la "maṛyula" que valorise cette même chanson. Cette femme qui se libère, s'affranchit des tabous, des carcans et qui entretient librement des relations amoureuses parfaitement égalitaires. La réalité de la femme dans le raï n'est pas celle de l'objet sexuel, et de réveries. Mais celle du sujet amoureux, sujet de la transgression sujet donc comme le dit M.VIROLLE: "des dangers qu'elle court et des souffrances qu'elle endure, souffrances librement corsenties comme

prix à payer de la liberté qu'elle s'est octroyée et du plaisir amoureux."(1)

La femme Kabyle par contre, ne fait qu'exposer sa vie et prudemment à travers la chanson qu'elle s'autorise librement. Elle chante surtout son quotidien et le quotidien d'une société qui dans bien des cas, reste stable et contourne ses lois au détriment de la femme qui cherche surtout un assouplissement des réglements et des volontés sociales. Ceci dit, la succession des thèmes que véhicule la chanson féminin continue et chaque thème à sa particularité. Chaque thème représente un interêt de cette chanson.

2 - La misère ou lḥif

Dans d'autres cas, la femme chanteuse passe du mythe chanté à la réalité vécue. Elle passe de la femme complainte à la femme révoltée puisqu'elle ne parle pas seulement de chance, mais aussi des épreuves de sa vie, de tout ce qu'elle a pu franchir. Indissociable de zzheṛ, le mot lḥif ou la misère, a sa part dans la chanson féminine. Comment se présente-il dans cette expression orale chantée ?

La femme chanteuse traduit fidèlement ce sentiment de lḥif que vivent depuis longtemps les femmes Algériennes plus spécialement la femme kabyle car il s'agit d'elle. Ces chanteuses là sont bien placées pour avertir de ce mal d'être qui s'illustre en ce mot. Elles sont là pour se révolter, pour chanter et même sont prêtes à subir les conséquences de leur parole révélatrice de maux sociaux, courageusement prennent la parole dans leur langue maternelle pour stopper la marche du moulin qui les saisies du milieu. Elles sont prêtes à payer de leur verbe toutes sortes de dot que la société leur exige. Elles sont là face aux sornettes des gens, en connaisseurs de poésie, de musique, avec intelligence, intention et surtout candeur, elles composent des vers - qu'elles interprètent elles-mêmes sur leur condition à elles en tant que femmes kabyles et aussi sur la commune condition féminine Algérienne.

Chaque chanteuse est un cas, à chacune sa misère, sa peine. Chacune exprime sa peine selon son itinéraire de vie. Entre toutes les chanteuses, il y a donc des points communs et des invariants et chacune se distingue d'une autre non pas par la chanson puisqu'elles prônent toutes celle-ci pour exprimer leur mal - mais par la relation qu'elles entretiennent avec la parole chantée et surtout par le sens qu'elles lui donnent. A cet effet, on peut dire que Ḥnifa (Hnifa) est un cas pas comme les autres, car si l'on s'exprimait tous sur la misère de la vie quotidienne, on ne le ferait pas comme cette chanteuse, cette Edith Piaf kabyle puisque presque tout son répertoire tourne autour de la vie, de ses déboires plus spécialement de la misère personnelle. Cette chanteuse est l'une des premières et presque la seule qui a su et

---

(1)M.VIROLLE , la chanson raï.
la vie contre la mort
In: Epreuves d'écritures maghrébines. Revue du monde musulman et de la méditerranée. Edisud.Aix en Prce. Paris, 1994, p 128.

a pu concevoir la chanson autrement - d'ailleurs elle le dit - elle a su voir en elle, non pas le fait de chanter pour chanter, non pas une musique avec ses mélodies, mais un miroir où se reflétait sa vie. Autrement dit la chanson pour elle exorcisait sa misère . Elle savait pertinemment que le fait de chanter du moins dans son époque , était un pêché donc prohibé, mais elle le faisait et elle se donnait à fond pour exprimer son vécu et c'est justement pour cela qu'elle disait et chantait :

Mačči d leɣwna ay ṭɣenniɣ
Dayen i ɛeddan felli

Ce n'est guère de la chanson que je fais mais je raconte ce que j'ai vécu. Son itinéraire d'ailleurs en témoigne.Il s'agit bien d'une femme qui a souffert, qui se voyait sans perspective même en étant chanteuse . Elle va d'ailleurs plus loin dans cette thématique de misère, lance un défi à la vie, un défi d'ailleurs dont elle mourut à l'étranger "di lɣwerba " et concernant cette dernière, Ḥnifa (Hnifa) l'associe à ses malheurs, à sa misère. A travers des paroles elle trompe les gens et fausse leurs conceptions et leurs opinions par rapport à elle. Elle justifie en même temps sa condition de femme misérable et surtout sa condition d'émigrée, entendant surtout être à la recherche d'un abri mais aussi forcée à subir l'éxil. Semblable donc à une chauve-souris "am ṭṭir llil" qui se cherche, un toit et qui fait du porte à porte dans l'obscurité :

Aqliyi g lɣwerba
Nnan as akw medden tenfa
Teḍra yid am ṭṭir llil
A ṭbeddeɣ ɣef tebbura

Si la chauve-souris est sans poils d'où son nom d'ailleurs, Ḥnifa (Hnifa), s'identifie à elle car elle aussi est sans abri, sans parents pour la soigner. Et si l'animal dont il est question vole tout le long de la nuit ; la bouche ouverte et ainsi gobe d'innombrables insectes dont il se nourrit, Ḥnifa (Hnifa) ouvre sa bouche pour parler, chanter sa douleur et son chagrin. Mais l'essentiel dans tout ce qu'elle fredonne ou chantonne, c'est que Ḥnifa (Hnifa) puisque rejetée, bannie chez elle , pouvait demeurer à l'étranger donc en France mais chose qu'elle ne voulait pas faire. Pourquoi? A cause d'un être cher, qui comptait beaucoup pour elle et c'était sa mère. Pour celle-ci, elle se résignait à son état de malheureuse, acceptait toutes sortes de peines. Même si partie, elle ne désertait pas son pays. Donc à l'intérieur de la chanson le lien parental n'est pas rompu. Il demeure grâce à la parole dans le coeur et l'esprit de la chanteuse qui s'exprime même sur la misère des autres entre autre la mère. Ceci, elle l'exprime dans sa chanson deux fois en musique :

1 - Aqliyi g lɣwerba
Nnan-as medden tenfa
Teḍra yid am ṭṭir llil
A ṭbeddeɣ ɣef tebbura
ɣef tmaɛzuzt g-gemma
Fellas ṛwiɣ lemḥani

2 - Aqliyi g lɣwerba
Nnan-as akw medden temmut
Tedra-yid am tsekkurt
A ṭnadiɣ tabburt tabburt
ɣef tmaɛzuzt g-gemma
Fellas ur ǧǧiɣ tamurt

Mais aussi et pour la troisième fois sous forme d'acewwiq, sans musique :

3 - Aqliyi g leɣwerba
Nnan-as akw medden
Lexbaṛ-is ur d-iṭbin
Tedra yid am ṭṭir l-lqefṣ
Yeṭbeddan ɣef tɣaltin
ɣef tmaɛzuzt g-gemma
Fellas kecmeɣ timdinin.

Le "je" de Hnifa n'essaie pas seulement de délier les mauvaises langues mais est surtout libérateur. Il veut se liberer et liberer les autres. Ḥnifa (Hnifa) n'est pas seulement une chauve-souris au vol aussi aisé par rapport à celui d'un oiseau, mais elle est aussi une perdrix "tasekkurt" également un oiseau emprisonné dans une cage. Tous deux, cherchent la liberté, de l'aide pour surmonter ce chagrin qui les saisis donc qui saisit Ḥnifa (Hnifa) et sa maman. Même si elle est loin physiquement, même si partie aussi loin, demandant l'aumône et abri aux portes étrangères, même si pénétrant ou habitant différentes cités (timdinin), sa chère maman, son cher pays demeurent tout près d'elle, dans son coeur notamment dans sa chanson où elle les évoque, évoquant aussi dans de belles métaphores et images les rôles qu'elle joue pour les retrouver : Le rôle de la chauve-souris s'accrochant à une porte ou un toit "am ṭṭir lil a ṭbeddeɣ ɣef tebbura " ou le rôle d'une perdrix qui cherche une porte d'entrée "am tsekkurt a ṭnadiɣ (cherche) tabburt tabburt ", ou encore le rôle d'un oiseau de cage triste, debout au sommet des collines.Ces dernières qui sont pour l'oiseau, les barreaux de sa cage sur lesquels il s'accroche et cherche sa liberté. A défaut de barreaux Ḥnifa (Hnifa) parle de collines. Celles-ci où non seulement, elle se met debout pensant mais surtout qui lui rappellent ses origines kabyles amaziɣ et qui sont synonymes, symboles de liberté, de résistance, semblables à des forteresses qui se protègent et protègent les individus qui y vivent, des envies de l'étranger. puisqu'éxilée en évoquant ces collines, Ḥnifa (Hnifa) se sent toute proche d'elles, de son pays et de sa mère: " am ṭṭir l-lqefṣ yeṭbeddan ɣef tɣaltin". Mais pour mieux faire entendre son cri, son appel Ḥnifa (Hnifa) demeure et exprime plus sa douleur donc sa peine "lhif" toujours sous forme d'acewwiq. Et cette fois-ci cette chanteuse exprime ce qu'elle a vécu avec plus de rigueur voire de compassion, puisqu'elle implore Dieu, pleine d'émotions, en tant que poètesse, chanteuse authentique, toute de sensibilité et révolte mais ne visant pas par cette dernière, la haine. Elle va jusqu'à manifester un pessimisme mais non ou rarement un blasphème car sans se détacher de sa vie spirituelle, elle prend à témoin Dieu et a recours à lui en lui rappelant qu'elle subit, qu'elle est souffrante et atrocement (di lmehna ifuqen) qu'elle est mourante et vraiment (di lmut ḥaqiqen) et que lui, voit ceci et le sait très bien: on peut le rapporter intégralement :

Aqliyi di lmeḥna ifuqen
Di lmut ḥaqiqen
Tɛalmeḍ a Llah teṭwaliḍ

Ainsi, Hnifa (Hnifa) de cette façon ne peut être l'émule, ou ne peut ressembler qu'à une seule et unique personne et c'est le grand aède du 19ème siècle: si Mohand u Mḥand, car tout comme lui et comme dirait M. FERAOUN : "sa foi inebranlable se fonde sur l'esprit "(1). Il savait et elle aussi que tout était illusion et que l'éternel était ou est le créateur donc Dieu. C'est pour cela qu'elle, Ḥnifa (Hnifa) ne blasphémait pas, mais d'une autre maniéré, avec une autre parole, elle se rachetait auprès de Dieu en lui demandant grâce et par souci d'égalité avec ses semblables, les femmes de son âge, elle lui demande pitié et en même temps en jetant toute responsabilité sur sa raison et sa manière de penser. Son cerveau et sa raison sont responsables du feu qui brûle dans son sang voire dans son foi "tasa" et "afwad" (viscères). Les lamentations furent ainsi en kabyle:

Tasa d ufwad-iw ḥerqen
Ɣer d axel i tent uɣen
Leɛqel isewwaq
Nek umi'ṭṭiqa rray-iw
I Ɣebb'id-ixelqen
Bbwiɣ-d lemḥayen
In'ad ccbuɣ tizgiwin-iw

Mais ce qu'il ne faut pas oublier de citer, c'est que les femmes en chantant leur condition de vie, elles demandent en revanche des comptes. C'est pour cela que parlant toujours de lhif, donc des épreuves qu'elles ont et qu'elles subissent encore dans leur vie de femmes, elles associent celui-ci à un bon nombre de choses: elles le lient d'abord à la naissance:

En Kabylie, la femme ou la fille comme dirait DAUMAS: "n'accroit en rien la force de la tribu"(2) puisqu'en grandissant, elle quittera les siens pour suivre un nouveau maitre dans sa famille ou son pays. C'est justement pour cela que la naissance d'une fille, n'est pas bien accueillie et que la naissance d'un garçon, qui est une joie est en même temps un triomphe car elle permet à l'importance d'une femme de s'accroître au sein de la maison du mari et de toute la tribu.

L'idée qu'une fille assure la prospérité d'un étranger, d'une autre tribu que celle de ses parents, semble être une préoccupation voire une prévention injuste pas seulement pour l'homme qui supplit, implore même en silence - Dieu de lui donner un garçon, mais aussi pour la femme elle-même surtout pour la mère

(1) M.FERAOUN, les poèmes de Si Mohand
Ed Bouchène, Alger réedition 19, p34
(2) M.DAUMAS et M.FABAR, la grande kabylie
L-HACHETTE Cie
Librairie de l'université royal de France à Paris
rue Sarrasin 12 (quartier de l'école de médecine)
A Alger, rue de la marine, N°117(librairie centrale
de la méditerranéc), 1847, p[illegible].

qui elle, a recours à la magie (sortilèges des sorcières) ou même aux pèlerinages chez les saints marabouts.

D'une part la femme est un souci permanent pour toute la société, d'autre part, on évoque sa beauté dans la poésie, également sa présence est jalonnée dans la pierre voire dans les mythes, contes, légendes, dans l'épée symbolisant la femme qui résiste et guerrière. C'est justement ce destin qui fixe la femme dans son silence et le silence des temps lointains (temps de contes, de légendes etc...), que la chanteuse veut changer même effacer à travers la parole rythmée. Elle veut faire rupture avec cette appréhension ancienne du rôle de la femme, de sa place dans la société. La chanteuse prend donc la parole mais en l'exprimant dans la musique. Elle ne veut plus être la statue de pierre, ni même l'héroïne guerrière dont la glorification est posthume, mais une femme qui dévoile dans l'expression orale qu'est la chanson, ses désirs, sa condition de femme individu en affirmant son "je". Ainsi donc sa naissance la préoccupe et la chante et demande justice. Elle taquine et dénigre les idees rétrogrades et la complexité des relations sociales. Elle revendique également l'individualité de l'être féminin.

On verra donc dans l'une des chansons de Nuwwaṛa (Nouara), l'illustration de tout ceci dans la mesure où elle évoque non seulement sa naissance, mais elle se montre revancharde puisqu'elle a pris conscience de sa condition d'opprimée depuis sa naissance. Cette condition elle est entrain de la crier en disant:

Ccfiɣ ɣef asmi d luleɣ
Ur d'yelli wedriz felli
Yidwen mi d mqabaleɣ
Tezzim sgi tamuɣli
Tennam i yemma selleɣ
Rebb'a kem isseber a yelli

La chanteuse fait la description de la naissance. Elle parle de l'accueil qu'on lui fit, aussi de la condition de sa naissance à laquelle manquait l'enthousiasme. Le choix des mots est impressionnant et traduit d'une façon extraordinaire l'état d'âme de la chanteuse qui se rappelle ce jour de la naissance, et cette tristesse qui régnait dans toute la maisonnée, elle aurait aimé peut-être ne pas naître puisque même pas le moindre geste, même pas une toute petite fête n'a été en son honneur pour l'accueillir "ccfiɣ ɣef asmi d luleɣ" "ur d yelli wedriz felli". "Ccfiɣ" je "me rappelle" et "adriz", "la fête" traduisent très bien cette mélancolie qui accompagnait la venue de la fille à la vie. Le refus de la fille, la chanteuse a su l'exprimer dans sa chanson pour mieux toucher: parents, frères, hommes et femmes qui font preuve de négligence , d'ignorance et de mépris. Ce sont là des images belles, sensées, qui sortent de l'ordinaire montrant très bien le plus haut degré de l'éveil, de la conscience de la femme de sa condition, ceci en parlant d'un bébé vivant, conscient, qui voit, écoute et entend et donc se rend compte de la vie, de ses misères alors que normalement un bébé n'en fait pas autant.

Ici,on rend hommage non seulement à la chanteuse qui a su interpréter ces paroles de sa voix, mais aussi à l'auteur et compositeur BEN-MOHAMMED qui a su choisir les mots, les sens et la

voix à laquelle il a confié sa chanson. L'homme vivant dans cette société, qui a plus de privilèges et qui en est garant, prend d'emblée conscience et dénonce ces anomalies sociales, mais qui passe ses idées à sa soeur; la femme puisque ça la concerne en premier lieu, c'est de sa vie qu'il s'agit et c'est elle qui doit déterrer la vérité et demander justice. Et effectivement c'est ce que la chanteuse Nuwwara (Nouara) fait en disant:

Tecnam akw ɣef zzin-iw
Tecnam ɣef lḥerma kesbeɣ
Ḥed ur d yemmekti lḥeq-iw
D lmal ṭṭunehsabeɣ
Tura mi d llint wallen-iw
Yidwen ad mḥasabeɣ

En tant que chanteuse, elle attaque aussi les poètes, les chanteurs et tous les hommes qui ont dit, ont chanté sa beauté, sa bonne éducation, mais en ignorant et en faisant totalement fi de ses droits et surtout en la considérant comme bétail. "D lmal ṭṭunehsabeɣ", et "zzin-iw" traduit beauté, "lḥerma"; bonne éducation. "llint-wallen-iw" "mes yeux s'ouvrent". "yidwen ad mḥasabeɣ" sont des expressions qui traduisent les comptes que la femme veut régler avec la société et la famille. Elles traduisent le duel et la justice qu'elle se fait. Cette femme semble ainsi porter une plaidoirie sur le fond du problème de sa naissance voire de sa condition de personne humaine. Son "je" dénonce, argumente et accuse.

Les soeurs du Djurdjura vont dans la même perspective et font aussi la description du jour de naissance d'une fille, s'exprimant toujours dans un "je", avec plus de consistance, de contestation et en manifestant un refus global, systématique de leur condition en s'affirmant en tant que femmes et en disant:

D nek umi qqaren tameṭṭut
Luleɣ-d-ḥeznent tsariwin

Elles pleurent en même temps leur sort en disant en commun: moi qu'on appelle la femme "tameṭṭut", le jour de ma naissance a attristé tout le monde même la maison, surtout les poutres maîtresses alors que normalement et chose qui est inscrite dans le raisonnement populaire que: la femme représente les fondations qui soutiennent la poutre maîtresse qui est l'homme "tameṭṭut d elsas, argaz d ajgu alemmas". Or cette poutre maîtresse, cet homme ne veut plus d'elle, de cette femme. La parole ainsi s'exprime sur une société en désordre, qui va en dépit du bon sens. Elle traduit donc un monde à l'envers.

Dans un autre cas, la fille est considérée comme une charge, un fardeau qui engendre la souffrance d'un autre élément féminin; "la mère". Hnifa ayant subi, vécu des mariages ratées, s'exprime sur la naissance de sa fille et pleure la charge de celle-ci, la considère comme la cause de ses malheurs. Dans sa chanson déjà citée : "Haccki d leɣwna ay ṯɣenniɣ", la même chanteuse révele le sort desanchante d'une femme dont l'inquiétude ne se dissipe pas avec le divorce mais elle demeure:

Bbwiɣ d yelli ṯ-ṭamectuḥt
Teserwa-yi di iemḥani.

Le groupe Djurdjura, la chanteuse Nuwwaṛa (Nouara) aussi, lient leur misère, la peine que causaient leurs naissances à celle de leurs mères. Chez Nuwwaṛa (Nouara), on voulait cacher la tristesse des visages en soulageant la maman et en implorant Dieu à lui donner un garçon.

Tennam i yemma selleɣ
Rebb'a kem isseber a yelli

Or pour la petite fille qui entendait ceci, sa naissance ne nécessitait pas un soulagement, ce n'était pas un "fardeau" mais ceci demandait la joie et le bonheur. Rappelant aussi que cette expression témoigne aussi d'une autre expression semblable dans le dire populaire: "d ayen id yefkan taqcict ad yefken aqcic" ce qui veut dire que celui qui a donné naissance à une fille, la donnera aussi à un garçon.

S'il s'agissait de soulagement chez Nuwwaṛa (Nouara), chez Djurdjura, la mère est seule responsable de cette charge. "tɛabba" plus que ça, elle est ignorée, négligée, rejetée:

Tin iyi d yurwen tɛabba
Rran-ţ ɣer deffir n lluḥ
Ur terwa asigwer t-temẓi
Tehma ziɣ di ccetwa
Amẓun ur tesɛi rruḥ

Puisque c'est elle qui a donné naissance à cette fille, on l'a non seulement rejetée derrière la planche "rran-ţ ɣer deffir n lluḥ" mais à cause de sa fille, sa jeunesse est perdue pire que ceci, elle n'a presque pas d'âme: "amẓun ur tesɛi rruḥ".

La naissance d'une fille ne lèse pas seulement la vie de la mère mais aussi celle du père car lui aussi en est triste. Cette naissance nuit et détermine son prestige social surtout au sein de l'assemblée du village "tajmaât" puisqu'il serait mis à l'écart et non pas à la place qui lui convient ou qu'il veut, il deviendra ce pauvre malheureux silencieux dans un coin:

Baba yuɣal d meskin
Di tejmaɛt iṭṭef tasga
ɣef tin t-iggunin di dduḥ

Ces paroles traduisent l'état du père qui ayant une fille comme enfant, assiégera en marge de l'assemblée et surtout dans une place sacrée "tasga" qui normalement est réservée à une mariée pendant 7 jours de mariage et qui demeure du moins silencieuse et sans trop de mouvements. Non seulement, les chanteuses remettent en cause les conditions dans lesquelles, elles sont nées mais aussi celles de leurs parents; de la mère et du père. La misère de la fille donc représente et illustre aussi celle de sa mère et de son père. Les chanteuses mettent en évidence une société qui demeure un peu plus particulière dans ses normes et modes de vie. Mais aussi des individus réels vivant dans des situations sociales réelles elles aussi, mais délicates. Et bien sûr elles parlent des étapes de la vie par rapport aux uns et aux autres. Le "je" de la

femme joue ici, le rôle du raporteur qui rend compte de sa vie mais aussi de celle des autres.

Lhif ou la misère chez les femmes chanteuses est lié aussi à la période de jeunesse de la fille. Car si chez Nuwwaṛa (Nouara), la fille elle-même en grandissant se rend compte de sa misère, est consciente de la discrimination entre les sexes et c'est elle qui la dénonce en disant:

Asmi yebdiɣ la ṭnerniɣ
Ḥulfaɣ ziɣ yella meḥyaf
Taqaɛṭ nni deg id-ɣliɣ
Teṭṭeggir-iyi ɣer leryaf
Di mkul taswiɛṭ ṭwaliɣ
A l'arrac inemsenyaf

Même le sol, cette terre où elle a trouvé naissance est témoin de sa situation car elle aussi la rejette sur les côtés "taqaɛṭ nni deg id-ɣliɣ, teṭṭeggir-iyi ɣer leryaf" et à chaque fois on lui rappelle son sexe, sa féminité voire sa faiblesse et en tous les cas, on préfère les garçons.

Si ce fut ainsi chez Nuwwaṛa (Nouara), si c'est elle, la fille qui crit, appelle au secours et dit halte à la répression, au garde à vous, chez Djurdjura le "je" donc le "moi" lance un appel à la mère et lui demande une réplique et même grâce: a yemma err-d ɣer tiɣri-w. On crit et on soupir: tiɣwist tetbaɛ nnehta. La chanteuse demande de l'aide. Elle fait part de la vie impossible qu'elle mène, de la souffrance de laquelle elle participe même elle. Elle se fait du mal, elle se donne au feu (du flombeau) à l'aide duquel elle se maquille:

A yemma muql-d ɣer wallen-iw
Keḥḥelɣ-asent s isufa

La chanteuse continue toujours à interpeller sa mère en se plaignant sur sa jeunesse oubliée, qui, guidée par la misère arrive à sa fin:

A yemma i-gɛaddan di temẓi-w

Djura(*), embellit plus sa parole rythmée en utilisant des mots Amaziɣ tels que: "tiɣri" (appel) "tussna" (la science) et va aussi loin pour dire que même instruite, consciente, sa connaissance des choses se limite, reste elle aussi à côté, dans une place bien déterminée (tasga) puisqu'elle n'a pas changé, amélioré sa condition mais il y a toujours des entraves et le jour où elle s'est mise à la recherche de ses racines, celles-ci, ont été déterrées et arrachées. Il ya là une condition chantée, qui ne connait aucune progréssion:

Tussna-w teqqin di tesga
Asmi nudaɣ ɣef uẓar-iw
Uffiɣ-t-qelɛan-t f-lǧedra

(*) DJURA: le diminutif de Djouhra (Guhra) et c'est la fondatrice du groupe Djurdjura et c'est l'une des chanteuses.

Elle vit dans les doutes, elle ne sait plus qui elle est ni de qui et d'où elle vient. En se lamentant, en pleurant son sort de femme, sa naissance, Djura pleure aussi ses origines et son déracinement, ce dernier qui est lui aussi lié à l'émigration puisque c'est une chanteuse de l'émigration. Dans sa chanson, elle rapproche les deux cultures (française, kabyle) auxquelles elle est confrontée et ces deux sociétés, l'une Algérienne, elle l'évoque dans le problème de sa naissance, de sa condition de femme qui ne la réjouit pas puisqu'attachée toujours à la tradition ancestrale, et aux idées rétrogrades, et l'autre société; la France ou la cité d'urgence qui lui ampute ses racines, ne lui reconnait pas d'autres mais l'abandonne, la rejete, et l'abâtardit donc la dégénère.

Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) par contre, associe la misère de sa jeunesse à la souffrance causée par l'amour. La jeunesse est une période où garçons et filles aiment, méditent, rêvent au bonheur ineffable, mais elle, elle se lamente, pleure et regrette sa jeunesse qui s'est achevée dans la peine et la misère car son amant est loin et lui aussi souffre:

Urgaɣ aɛziz di lemnam
Sliɣ yennaɛdam
Ay At Ṛebbi ccafuɛa
Siḥ ay iẓri-w
Di lḥif iɛadda temẓi-w

De même Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) qui pleure sa jeunesse misérable, une jeunesse lésée car l'amant lui ne souffre pas mais s'est sauvé, lui a menti et la laissée, seule, bredouille:

Thedreḍ lekdub
Tebɣiḍ a-ṭfarseḍ
Aṭ-ṭawiḍ ddnub
Temẓi_w taâdmeḍ
Ggwran-iyi-d laâyub
D ac'i d-rebḥeḍ

Son "je" fidèle, souffrant, interpelle le "il", l'amant qui lui fait preuve d'égoïsme, d'infidélité, de trahison mais aussi qui pourrait être perdant. A chacun ses intentions et à chacun ses parts de souffrance et de bien.

Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) jette toute responsabilité sur sa raison "rray-iw" et se confesse au "Dieu le tout puissant qu'elle dit "agellid" ou roi. Celui-ci qui, dans les mythes et légendes, puisque gouvernant, c'est lui qui calme les conflits, aide les misérables et surtout tend l'oreille aux plaignants. Donc Dieu seul, peut l'écouter, la comprendre et lui être indulgent ceci elle le dit dans :

Nek d rray-iw i nennuɣ
Ḥed ma d as-ḥkuɣ
Siw' agellid d lxaleq

Avec les mots "tebɣid a tfersed" "aṭ-ṭawwiḍ ddnub", " d ac' i d-rebḥeḍ", Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) par contre, ne se culpabilise pas mais accuse son amant de l'avoir ainsi fait souffrir. Tout au contraire de Nuwwaṛa (Nouara) qui, comme dans un monologue, termine ses paroles avec des points d'interrogations, des questions qu'elle se pose à elle même en cherchant ainsi des solutions qu'elle espère trouver soit dans le bannissement de l'injustice et donc des lendemains heureux, soit dans la vérité qui parlera tout en sachant que celle-ci ne parle pas mais ce sont les Hommes qui disent la vérité et l'avouent. Mais la chanteuse a personnifié la vérité et c'est ce qui a fait le charme de sa parole rythmée - ou bien trouvera-t-elle un remède à sa misère le jour où son soleil se lèvera et la fera sortir de sa tombe. Elle examine en même temps sa situation mais en tire des renseignements en l'occurence, elle veut savoir si sa vie changera un jour. Le "je" de la femme veut faire dessiper le désespoir et suggerer l'espoir. Nuwwaṛa (Nouara) chante tout ceci:

Ar melm' ara tdum akka?
Ar melm' ara yeɣbu lḥeq?
Melm'ara d yas uzekka?
Melmi tideṭ ara d nṭeq?
Melm'ara fɣeɣ seg-wṛekka?
Melm'iṭij-iw ad yecṛeq

Si telle fut la première conception de lhif dans la chanson de Ḥnifa (Hnifa) et dans les autres chansons précédentes (des autres chanteuses), Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE), revient avec une autre chanson (donc avec une deuxième conception de lhif) et cette fois-ci, elle lie sa misère et sa peine à la stérilité ou la misère de la stérilité.

La devise de la vie est d'avoir des enfants et de faire accroître les tribus, les villages, les villes, les sociétés donc tout le globe terrestre. Avoir un enfant est donc important pour les parents, la famille, la société et surtout pour accomplir le devoir de la vie. Or, ne pas avoir d'enfants, être stérile(*) "tamengurt" dont l'intitulé de la chanson de Malika est pour tous et surtout pour une femme, une misère "d lhif", un chagrin puisqu'à la suite de cette situation, elle subirait une conséquence néfaste qui est celle de la répudiation. Peu importe qui est stérile, même si c'est l'homme, en Kabylie, c'est la femme qui paye, donc qui est la perdante car c'est elle qu'on rejete, qu'on répudie puisqu'on n'admet pas le fait que c'est l'homme qui est stérile, l'homme aussi ne l'admet pas et se remarie. C'est justement ce que signale et tristement, Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE) dans sa chanson. C'est de cette stérilité qu'il s'agit. C'est avec un coeur meurtri qu'elle va faire ses adieux au foyer qu'elle a fondé, auquel, elle s'est donnée corps et âme tout en faisant intervenir Dieu dans son sort, mais cette fois en déplorant, en n'admettant pas sa situation et va jusqu'à ne pas pardonner au créateur le fait de ne pas lui avoir donner un

---

(*) La stérilité est en kabyle "tiɛeqert" mais nous avons préféré utiliser "tamengurt" car c'est le mot donné par la chanteuse dans ses cassettes.

garçon. Il ya là presque un blasphème et surtout refus du sort et des fatalités:

Qqim di lehna
Ay axxam deg i ṛebbaɣ rric
Ur s ṯṯsamaḥeɣ i Ṛebbi
Ur di-d-nefk'aqcic

La femme qui s'exprime ainsi, refuse la stérilité mais surtout refuse la chose qui lui est conséquente telle la répudiation. D'ailleurs à l'intérieur de sa chanson, elle dit des réalités sociales telles que le remariage du mari, le malheur de la femme qui quittera sa maison qu'elle a fondée, qu'elle a soignée, à laquelle elle s'est donnée à fond. N'ayant plus aucun prestige social, elle se plaint ainsi, se donne à une parlotte interminable"ggreɣ tisirt" et s'exprime sur son sort, sous forme de contes et legendes en commençant par sa legende, son histoire à elle, l'histoire de sa stérilité:

A yemma ggreɣ tisirt
A-d ṯṯawiɣ di teḥkay
Ad bduɣ deg-giman-iw
Ay ixf-iw a bu-lmeḥnat
Axxam id rebbaɣ s lmul
Ad ṛuḥeɣ a t-ǧǧeɣ i lxalat

Elle aurait aimé, élever un enfant comme elle a élevée sa maison "ay axxam id ṛebbaɣ" (rebbaɣ qui veut dire normalement élever). On n'élève pas un foyer mais un enfant, mais Malika le dit et il est juste en kabyle (on s'exprime ainsi) pour mieux saisir le sens et pour l'esthétique de l'expression. Mais finalement elle n'a ni élevé un enfant encore, elle perd sa maison qu'elle a élevée donc qu'elle a fondée:

Teḍra yidi am tebṣeṛt di tebḥirt
Ur d ǧǧ'aẓar wala ddaṛ

Ici, la réalité de la femme et surtout biologique. La femme doit surtout être rentable dans ce domaine. Etre d'abord et avant tout un objet sexuel, avoir des enfants sinon être victime des tyrannies culturelles, victime comme dirait M.VIROLLE :" des hommes "sociaux" (qui cèdent aux convenances et à la brutalité ambiante)(1) ou payer de sa vie le prix des souffrances qu'elle endure et des dangers qu'elle court. Ou bien sûr être victime ou la cible des désirs insatisfaits de l'homme, de la famille et de toute la société.

On peut ne pas saisir tous les sens que les chanteuses ont attribué au mot "lḥif" la misère car il s'agit ici d'une simple analyse et de quelques textes(*) seulement. Donc de ceux que nous avons pu avoir entre les mains.

---

(1)M.VIROLLE, op.cit p127.

(*) Ce sont des textes que nous avons pu transcrire en écoutant des cassettes achetées ou enregistrées de et à la radio.

3 - La femme et lγwerba ou plutôt l'exil

Au contact d'une civilisation étrangère, de la civilisation occidentale, les relations sociales, les modes de vie du milieu d'origine voire du milieu rural se métamorphosaient, se remodelaient. Et ainsi, des conséquences telles l'exil, en résultaient. L'exil fut intégré, récupéré par beaucoup d'artistes hommes qui l'exprimaient, qui l'assumaient et recherchaient avec lui la déontologie paysanne, le vécu rural. A travers ce thème, ces hommes étaient donc en quête de l'absence idéalisée voire de la femme-patrie -, de la femme-natale et de la femme-amour.

Ce thème qui caractérisait le répertoire masculin dont l'essentiel était la projection à travers une culture musicologique, des désirs insatisfaits et dont la thérapie fut l'imposante résignation de "ssber", va passer de la nostalgie, des bouleversements engendrés par l'immigration, de l'amour passionné de la terre et de la femme abandonnée donc de la sublimation, et dans la chanson féminine à l'expression du désarroi, au ressentiment et à la révolte obstinée de la femme abandonnée, délaissée et même trahie et trompée. Dans un déchirement féminin donc, va s'intégrer le thème d'exil que la femme va exprimer avec plus de compassion, d'émotions, de passion et de désespoir. C'est dans les litanies mélancoliques, les "acewwiqs" des pionnières de la chanson publique, que va être pris en charge ce thème.

C'est au sein de ces premières chansons que les chanteuses vont changer d'image et que leur "je" féminin va enfin émerger, s'en prendre au destin, à l'absence, à la souffrance même à la mort. Comme dirait R. MOKHTARI: "Le chant féminin rural anonyme est spontané, confronté donc à la paupérisation des activités économiques au sein de la famille va connaître, tout en gardant ses richesses mélodiques, un autre territoire d'expression"(1). Ainsi l'exil, va prendre une place considérable chez ces femmes qui jadis étaient cloîtrées et lesquelles le poids des tabous, voir les bouleversements socio-culturels vont éjecter, rejeter vers un bannissement et une vie de marginales, plus encore vers une vie qu'elles doivent affronter seules en l'absence de l'homme. Celui-ci qui même s'il est garant, le seul privilégié par la tradition, il est pour la femme un appui, lui est d'appoint et lui assure la protection.

Ces femmes chantaient aussi l'exil de l'homme, son absence non sous sa forme idyllique comme il était question dans les chants d'exil masculins, mais cette fois-ci sous forme d'infidélité; "leγrur" ou "aγuru" où l'absence de l'homme est suivie par des problèmes et conflits. Crifa (Cherifa) résume fidèlement et mieux ceci dans sa chanson "ay azerzur" :

Ay azerzur
Tebɛ-it ar lbabur
In'as i wacu iy-iγur

(1) R. MOKHTARI, in: Revue Tin-Hinan N°2, op.cit, p 34.

Accusant en même temps l'homme d'avoir fait exprès, d'avoir prémédité son absence et donc d'être infidéle(infidélité prévisible) au coeur qu'elle lui a ouvert et d'avoir nuit au bien qu'elle lui a fait. Ainsi elle lui envoit l'étourneau voyageur comme messager pour avoir de ses nouvelles et surtout se plaindre de sa situation de femme abandonnée :

Ay azerzur
Tebɛ-it ar lbabur
In'as i wacu iy-iɣur
Ak yexdeɛ Rebbi a rray-iw
Rniɣ zzehr-iw
Rwiɣ anadi t-tmura
Win hubbeɣ am laâmr-iw
Mmliɣ-as ul-iw
Yennak lxir ar zdat

Celui qu'elle a chéri, qu'elle a considéré comme son âme, auquel elle se confessait, l'a laissée et elle, à son tour a fait le tour des pays "rwiɣ anadi t-tmura" pour le retrouver mais en vain. De cette belle métaphore, de cet azerzur qui reflétait son expérience personnelle, Crifa (Cherifa) passe directement et remettant en cause sa situation de délaissée à la suite de cet exil, en l'illustrant pour l'homme dans ses chansons et par ses paroles, mais tout en rappelant à celui-ci que son exil n'est pas éternel mais provisoire. Elle demeure ambitieuse et rêve de le voir un jour revenu parmi les siens, venir vers elle, même s'il reviendrait vieux, sans dents comme on dit en kabyle; "mebla tuɣmas". Elle lui fait donc part de ce qu'elle endure au pays: elle dort par terre "ides l-lqaɛa" alors que lui il se pavane dans les salons de l'occident et donc à Paris. Tout en essayant de le raisonner elle dit :

Ay aɣrib sɛu laɛqel
Nesla ijah rray-ik
Lɣwerba ur tettdum
Asm'ara hudden wuglan-ik
Yenɣa-yi yides l-lqaɛa
Taduli nnur lhawa
Ma d netta iruh ɣer lpari
Ma d nek rrwiɣ lemhani

La réalité sociale se décrit dans le fait que cet homme qui a prémédité son départ à Paris, l'a laissée dans une misère, l'a laissée dormir par terre; ce qu'elle traduit non seulement "lqaâ" d'emprunt arabe), mais aussi par lyajur" (emprunt aussi de l'arabe) mais s'exprimant ou restant toujours optimiste, en même temps regrettant sa jeunesse mais se résigne aussi et surtout au mal "tetsebbir ul-is" tout en comptant les jours et les mois en espérant qu'un jour l'oiseau ou l'étourneau voyageur reviendra :

Yenɣa-yi yides l-lyajur
Temzi-w truh di leɣrur
Ma d netta iruh ɣer lpari
Ma d nekki hettbeɣ lechur

1) La séparation mutuelle:

Cette séparation peut constituer une brouille entre deux amis ou deux êtres qui s'aiment, comme elle peut venir de leur propre gré mais toujours est-il, c'est une séparation, un éloignement difficile à supporter. Elle peut être subite sans avoir réfléchi, on se sépare et chacun part de son côté et ainsi commencent les souffrances: et c'est à la chanteuse Nuwwaṛa (Nouara) de dire :

Nemfaṛaq ur nxemmen
Tenzi 'nneɣ i d aɣ-yeɣwan
Ɣas nendem uli nexdem
Anef ad ɛeddin wussan

Puisqu'il s'agit d'une séparation voulue, à laquelle on n'a pas réfléchi, que la jeunesse a trompé, il n'est pas question de regret mais de l'oubli et ainsi laisser les jours passer et finir.

D'autre part, Malika DUMṚAN (Malika DOUMRAN) représente cette séparation mutuelle par l'amour différent. Son amour à elle n'est pas pareil ou ne va pas de pair avec celui de son amant. Elle chante un amour différent non réciproque, sans objectifs et sans but commun. Un amour donc insolite visant surtout à la séparation:

Leḥmala-w d leḥmala-k
Mxallafent ur ṭdummunt
Ul-iw akw d wul-ik
Ul-iw ijerreḥ keč ul-ik d aẓru

2 - La séparation forcée:

La séparation de deux êtres qui s'aiment peut aussi,se provoquer autrement. Des êtres humains peuvent intervenir ou s'intégrer à l'intérieur de la relation qu'entretiennent des amis et des amoureux, par jalousie ou par intérêt social pour les séparer. Une tradition, un jeu social tel le code de l'honneur par exemple, peuvent aussi le faire mais aussi la nature et les fatalités ont leur part en ce qui concerne cette séparation de deux personnes qui veulent s'unir. Ainsi donc, cet éloignement là, on ne le choisit pas mais on l'impose ou il s'impose. C'est pour cela d'ailleurs qu'on parle de séparation forcée. La chanteuse kabyle en parle aussi.

En culpabilisant sa raison et sa jeunesse qui la trompent, en les considérant responsables en même temps, de son amour fou, et de sa séparation forcée, Crifa (Cherifa) traduit avec regret son amour et dit:

A tinna y iga ṛṛay-iw
A tinna y tega temẓi-w
A nek yaâcqen amehbul
Aḍu i d-ihubben a t-yawi

Le choix de ses mots dénote non seulement de l'inconsience de l'homme "amehbul", de l'absence, de l'infidélité mais surtout de la consience de la femme qui se rend compte de la réalité,

Toujours rappellant son sommeil par terre, la chanteuse passe d'un mot à un autre représentant toujours cette terre, utilisant pour la troisième fois le mot "amnaṛ" qui veut dire le seuil bien sûr de la porte. Méditant, assaillie par de sombres pensées (aḥebber) jusqu'à ce qu'elle sombre dans le sommeil sur ce seuil, alors que lui (ou l'homme) partie à Paris et elle, sa jeunesse a fini ses temps et sa situation à elle s'est empirée et s'est détériorée "truḥ d axeṣṣaṛ" :

Yenɣa-yi yiḍes wemnaṛ
Am ɣ-iḍ am ass d aḥebber
Ma d neṭṭa iruḥ ɣer lpari
Tenzi-w truḥ d axeṣṣaṛ

Le choix des mots est revélateur. Il selectione une réalité plus amère et inquiétante.

L'homme n'est pas le seul à avoir chanté son déracinement, mais il y a eu aussi réplique de la part de la femme. Celle-ci qui amèrement se le rappelle mais surtout culpabilise l'homme car c'est lui seul qui a voulu ce bannissement donc ce déracinement et cette dégéneresence. Avec un ton émotionnel et mélancolique, elle s'exprime sur le sort de l'exilé qui non seulement est perdu, s'égare mais aussi se trompe ou fait égarer aussi son nom sans pour autant savoir la cause de ceci et il va jusqu'à oublier ses origines, ses ancêtres, surtout ses propres parents qui l'ont élevé "lwaldin i t-iṛebban". Dans un déchirement interminable Crifa (Cherifa) révèle ceci:

Di lɣwerba yaâreq yism-is
Ur neẓri d acu it-ifnan
Yeṭṭu tamurt l-lejdud
D lwaldin i t-iṛebban

En échange et dans un dernier couplet de sa chanson, Crifa (Cherifa) trouve une solution à cet exil, et c'est de partir, non pas pour s'exiler à son tour mais seulement pour retrouver l'homme exilé, l'émigré puisqu'il l'a abandonnée. A défaut de nouvelles de lui et vu la distance qui les sépare l'un de l'autre, elle aurait aimé survoler en avion en pleine nuit pour enfin mettre fin à l'exil et à l'éloignement. En voici d'ailleurs un avion venant la nuit que Crifa (Cherifa) détecte dans l'obscurité et lui demande secours, lui demande de l'emmener avec lui:

Ṭeyyaṛa d yusan deg-giṭ
Awi-yi ɣer wuɛbiɣ n ṭiṭ
Ma d kec a xuyya truḥed
Inek ɣer menhu iyi-d ǧǧiḍ

Ainsi on voit comment dans des images, des représentations symboliques Crifa (Cherifa) s'exprime non seulement sur la rupture subite, intervenue entre l'homme et la femme, une société et une autre mais aussi entre une culture et une autre, une nature et une autre. Entre la France et l'Algérie, surtout entre Paris et Alger. Et même entre une urbanité et une ruralité entre lesquelles on ne se retrouve pas; une urbanité imposée par le social, par le changement, par la vie tout court donc une urbanité empruntée au

dépens d'une ruralité qui tend ou qui n'existe peut-être même pas dans les coeurs et les esprits des exilés.

Chez Ḥnifa (Hnifa) par contre, il ya deux façons d'exprimer "aɣuru" et même d'exprimer "lɣwerba" et l'exil. La première façon la concerne directement elle. Cette fois-ci c'est elle qui va s'exiler et partir loin dans divers cités. Son départ donc du village se fait aussi pour oublier son amant car sans qu'elle le sache, il l'a oubliée et ignorée:

Lammer ḥsiɣ a-yi-teṭṭud
Bu-wallen tizerqaqin
Fellak itɣwerbeɣ
Kecmeɣ timdinin

La seconde façon est celle où elle dénigre les Françaises pour lui avoir pris son mari ou son être cher "aɛziz" qui lui manque. Elle s'exprime aussi avec un coeur blessé en se lamentant auprès des autres femmes en les faisant participer à son mal:

Yessetma xaqeɣ
Ul-iw d amuḍin
W'iɛziz en ctaqeɣ
Bbwint-ṭ trumyin

Toujours dans la même perspective et dans une autre chanson, Ḥnifa (Hnifa) chante la condition néfaste de la femme kabyle qui en résultait de l'exil d'un homme qui se remarie avec une étrangère voire une Française. Dans le temps où même le fait d'écouter la radio était un péché, Ḥnifa (Hnifa) allégeait les tourments et les coeurs des femmes qui l'écoutaient -même en cachette - et les incitait à prendre conscience de leur vie et de leur situation, en leur parlant avec solennité et par serment évoquant ainsi saints et places sacrées et jurant d'eux:

Ma tebɣiḍ ad am neggal
Aḥeq Sidi Hlal
Argaz-im deg Lpari
Ilehhu d mu-serwal
Taqbaylit achal tesber
Yerra-ṭ i lmal
Debber tura

ou Ma tebɣiḍ ad am neggal
Aḥeq Sidi ɛic
Argaz-im deg Lpari
A yeṭrebb' aqcic
Taqbaylit achal tesber
Yerra-ṭ i lehcic
Debber tura

ou Ma tebɣiḍ ad am neggal
Aḥeq tiqwerrabin
Argaz-im deg Lpari
La ylehhu ṭ-ṭrumyin
Taqbaylit achal tesber
Yerra-ṭ i tzemrin
Debber tura

et: Ma tebɣiḍ ad am neggal
Aheq bu-zerzur
Argaz-im deg Lpari
La yiehhu d m-wmzur
Tin ad yawi a-ṭ-yehjeb
Kemmini i w-zemmur
Debber neɣ ruḥ

Elle rappelle à la femme qui est restée chez elle, dans son pays que son mari qui l'a laissée est vraiment et surement à Paris. Qu'elle ne doit pas ou croire qu'elle commande car sa place est prise par une autre femme, la Française "taṛumit" ou la femme au pantalon "mu-serwal", aux cheveux longs "m-wmzur". Cette femme occasionelle dont il peut user et qui peut user de lui. Et là l'ironie apparait chez Ḥnifa (Hnifa) qui chante et parle sur un temps railleure. Cette étrangère avec laquelle, il a conçu un garçon "a yeṭrobb'aqcic" qu'il élève là-bas à Paris, une femme qui au retour au pays, il la protégera à la maison "tin ad-yawwi a-ṭ-yehjeb". Et elle la kabyle qui a tant souffert, qui a subit, qui s'est même résignée à toutes sortes de douleurs, elle reste soit pour s'occuper de l'herbe "yerra-ṭ i lehcic", soit abandonnée pour s'occuper des oliveraies ou bien et le pire de tout qu'elle accepte son sort et donc commander ou partir donc divorcer. Ainsi de cette façon Hnifa dit, résume la situation de la femme kabyle. Ce poème de Ḥnifa (Hnifa) date certes, d'une époque où n'existait pas le regroupement familial. Dans les années 50 et même juste après l'indépendance, une époque où certes un ouvrier kabyle ne faisait pas traverser la mer à son épouse: C'eut été un scandale. Aujourd'hui bien sûr, il y a une évolution sensible. Mais la chanteuse prend presque toujours la même position. La chanteuse actuelle chante encore l'état de la femme abandonnée, trahie (les regroupements ne sont pas toujours totales). Elle prends aussi position de cette femme révoltée qui part ou qui veut partir, elle aussi outre mer pour retrouver son amant, pour mettre fin aussi à l'exil. Ceci s'observe même chez les jeunes chanteuses. Celles-ci qui ne s'intéressent pas seulement à la situation de la femme mais aussi, de tous les émigrés (même l'émigré homme). Elles chantent d'autres aspects de cette émigration. Et voilà que par rapport aux pionnières, ces premières femmes chanteuses qui ont conçu l'exil ou lvwerba et l'ont dit à leur façon, Guhra (Djura) du groupe Djurdjura décrit cette émigration, dénonce le racisme, la vie dans les cités d'urgence donc en émigration. Elle dit, décrit la braise au-dessus de laquelle elle a son pied, et ceux des travailleurs. À travers ses chants, elle montre que nul ne peut sentir cette braise que s'il a le pied dessus, elle ne demande d'ailleurs à personne de la sentir à sa place mais au moins de l'écouter elle, d'entendre sa voix qui pourrait lui (à la personne) rappeler que la vie en émigration n'enchante personne mais on y peut rien et il ne suffit pas de revenir au pays d'origine et tout simplement pour y remédier car l'émigration ne date pas d'hier mais elle remonte aux temps lointains, et il ne suffit pas de payer les émigrés donc de leur donner de l'argent "de la devise", - ce mot courant dans la bouche de tout Algérien - pour qu'ils quittent la France. Cette dernière qu'ils ont longtemps servie, à qui ils ont donné leur force physique, morale, à qui ils ont donné toute leur vie pour qu'aujourd'hui, elle les renie, nie ou ne reconnait pas leur labeur et demeure ingrate vis-à-vis d'eux. Encore, elle les chasse "berra" (emprunt arabe), tourmentée par ceci, blessée

jusque dans son amour propre puisqu'émigrée et touchée elle aussi, la chanteuse, dit, chante sa peine qu'elle associe à cette émigration ainsi:

Nekwni nella di Fṛansa
Neṛwa lmeḥna
Bɣan aɣ-rren ɣer tmurt nneɣ
Fkan d amelyun
Awi kan amelyun
Ffɣ-iyi ssya

Comme si et d'ailleurs la chanteuse le dit, la santé s'achetait avec de l'argent. Sa vie on l'a donnée à la France aujourd'hui, dehors:

Amzun s u-melyun
Iṭṭaɣen ssḥeḥḥa
Ddunit-ik tefkiḍ-ṭ i Fṛansa
Tura beṛṛa

La chanteuse va loin dans sa description de la vie d'émigrés en psalmodiant des vers, des paroles suivis d'une musique folklorique-moderne, sur le destin de l'émigré, ouvrier en France, désenchanté, humilié parce qu'on n'a plus besoin de lui. Ainsi la chanteuse conseille cet émigré, le soulage, lui demande de s'armer de courage car même s'il refuse, il est obligé de revenir sur la terre natal. Le retour à sa terre natale oblige. Une terre donc qui est à la fois désirée, aimée, refusée parce que s'averant toujours comme espace négatif incapable surtout de nourir ses hommes:

A gma keč d ayeddam d aberṛani
A gma nda txedmeḍ ur iḅan ṣani
Attuɣaleḍ ur d ak-yehwi
ɣurek lkuraɣ ad yeɣli

L'émigré est obligé de repartir chez lui, car en France il n'a même pas de valeur, il est semblable à un bétail sans berger:

Tellam di Fṛansa ur tesɛam lqima
Hesben-kwen am lmal mebl' ameksa

La parole s'amorce plus ici dans le sens où l'émigré, non seulement est rejeté mais encore, il est humilié, ne mérite rien même pas l'argent ou le million qu'on lui propose et qu'on lui offre pour quitter la France. Sur ce, donc la chanson se termine:

Fkan d amelyun mebla ccehḥa
Nnan d ur testeḥqem ara

De l'individualisme invitant à la compassion qui s'ouvre sur la rupture, le déracinement de la terre natal, du "je" confident, qui témoigne, de Ḥnifa (Hnifa) et Crifa (Cherifa) , au "nous" de Djura ou du groupe Djurdjura, qui, parlant toujours de l'exil, évoque des faits quotidiens ayant trait à la condition de l'émigré travailleur même des temps actuels et ainsi l'intolérance, l'ingratitude voire l'hostilité des autorités étrangères ou du pays d'accueil. Non seulement ceci, mais le

groupe a aussi chanté la condition de la femme abandonnée dont le mari est en exil qui l'a dévoré "teẍẍa-t lɣwerba" et la femme qui n'a rien fait, qui ne mérite pas les douleurs, subit un tel sort dans le sens: "texdem daɛwessu" où elle endure sans rien faire, sans le vouloir:

Mmliɣ-as tameqqunt n ṭmeṛ
Nebɛid iṭ-nwala
Ay arraw n ǧerǧiṛa
A widak teẍẍa lɣwerba
Tameṭṭut tegwra d di tmurt
Tebbuṣa ur texdim ara
Ruḥ a ɛezzu beṛka-yi

La même chanteuse s'exprime sur les répercussions de l'exil donc de lɣwerba, sur la vie conjugale: non seulement le déchirement de la famille à cause du départ de l'homme, du mari, mais aussi les répercussions de cet exil sur la vie même des enfants car la plupart des hommes avant de se rendre à l'étranger, ont fondé un foyer chez eux et ont eu des enfants donc une vrai vie, une vrai famille. Mais par besoin ou à cause du changement des conditions suite au colonialisme par exemple, ils s'exilent et abandonnent leurs femmes et surtout leurs enfants, dans des cas, sans même reprendre contact avec eux. Ainsi ces enfants devenant orphelins de père en vie, subissent des conséquences néfastes et le misérabilisme de la vie voire le manque de nourriture; ils ne mangent pas à leur faim, restent souvent sans habits (ɛeryan: emprunt de l'arabe). Alors que leur père arrivé à l'étranger se donne à la boisson, pénètre les salons, les cafés-bars et se permet toutes sortes de distraction, inconscient, se soucie peu de ses enfants. Pris par l'euphorie, les réjouissances des bars et le luxe de l'étranger, devenant égoïste, il refait soit sa vie ou à défaut de ceci, sombre dans l'alcool et termine ainsi sa vie.La chanteuse en même temps se plaignant à sa mère du mari: bizarre, qui a perdu la raison et négligeant ainsi sa femme et ses enfants "va nu pieds"; mais aussi elle essaie de le retrouver en lui exposant ses problèmes qu'elle endure elle et ses enfants au pays natal, le suppliant de se la rappeler et surtout de prendre conscience des méfaits de l'exil et de ses conséquences que lui-même subirait. Il ya là une lɣwerba qui est criée sur le mode quasi unique de la desespérance. La femme exprime tout ceci comme suit :

Ay at zznad yekkaten
Aqleɣ nefsi wer neksi
A timeḥremt l-leḥrir
A tin wer teldi ṭɣersi
Bulaâyun tiberkanin
Ma lliɣ ak deg-wul faṛes-i
Ruḥ a ɛezzu beṛka-yi
A yemma amek ara s geɣ
I wuɛwij deg ṛṛay-is
Imi yezga di ṭberna
Lkas n ṛṛum deg-wfus-is
Mml-iyi w'i-gdebṛen feilas
Almi yeẍẍ'arraw-is
Mmliɣ-as tameqqunt n ṭmeṛ
Nebɛid aṭ-yawi

Ay arraw n ɣerɣiṛa
Itɣiman di leqhawi
Ak wessiɣ ɣef arraw-ik
Atan ateddun ḥafi
Ruḥ a ɛezzu bḍṛka-yi

Tout en associant vertus, qualités "zznad yekkaten" exprime la force surtout de l'homme, "bulaâyun tibarkanin", le beau regard et les beaux cils noirs de cclui-ci, et aussi défauts: "uɛwij deg rray" dont le manque de raisonnement, "yezga di ṭberna" "elkas n rrum deg-wfus" synonyme d'un alcoolique, "yeɣɣ' arraw-is" abandonne ses enfants, "ay arraw n ɣerɣiṛa itɣiman di leqhawi" c'est-à-dire les kabyles qui oublient leur dignité souvent dans les cafés et bars. Mais aussi la misere inattendue "aqleɣ nefsi wer neksi" qui symbolise l'état d'âme de la femme et de ses enfants qui, miséreux, sont semblables à un tricot dont les mailles se détachent "nefsi" sans pour autant être tricotées "wer neksi".(*) Ces enfants au pieds nus "ateddun ḥafi". "A timeḥremt n leḥrir a tin wer teldi tɣersi" ce tissu qui caractérise la femme kabyle (sa futa "lfuda") symbole de décence en même temps qui l'embelli se déchire alors que ceci ne peut jamais lui arriver, symbolise aussi la vie de la femme kabyle qui vieillit, dont les jours finissent sans qu'elle en profite, sans qu'elle soit avisée. Tout ceci, la chanteuse l'exprime pour porter des jugements, mais aussi préjudice contre l'exil, l'émigration et l'émigré perdant sa dignité et sa valeur d'homme.

Dans ce même thème de lvwerba Ḥnifa (Hnifa) pousse davantage les choses (on revient à elle une deuxième fois). Elle ne parle pas seulement de la situation de l'homme émigré et de la femme abandonnée dans son pays d'origine, mais cette fois-ci, elle parle de son sort à elle, de la femme qui émigre à son tour ceci en disant:

A yemma yemma
Nekkini d yellin
Aqliyi di lɣwerba
Gɣiɣ tamurt-iw

La chanteuse se lamente auprès de sa mère de sa condition d'émigrée et lui fait part de son mal du pays qu'elle a laissé. Plus que ceci, et dans la même chanson, Ḥnifa (Hnifa) se culpabilise, jette toute responsabilité sur elle-même, car elle n'a fait qu'à sa tête. Elle a voulu surtout faire plaisir à son coeur ingrat duquel, elle s'est trop rapproché et qui l'a entrainée dans un pareil état. L'état d'une émigrée, qui n'a pas seulement laissé son pays, ses amis, mais aussi les individus chers telle sa mère et surtout sa soeur dont la sépulture est inconnue car n'ayant ni compagnon, ni tuteur ni même un témoin. Ceci, et avec un coeur blessé, la chanteuse l'exprime:

A yemma yemma
Gɣiɣ tamurt-iw

(*) Pour désigner le mot tricoter on dit chez nous "ad ẓḍeɣ" mais puisqu'il y a des variations linguistiques et le kabyle est riche, dans quelques régions on dit "ad ksuɣ" pour désigner le même mot.

Rniɣ leḥbab-iw
Azeɣ-d ar wul-iw
I-gedyel wul-iw
Mi ɣɣiɣ weltma
La aḥbib la lwali
Ɣɣiɣ aẓekka-s
Ccaḥed ur yelli

L'éxil donc pour la femme chanteuse est d'abord préméditée, provisoire mais aussi cruel. Des conséquences néfastes en résultent : la déchirure familiale, l'abondon de la femme, l'ignorance, la négligence, la dégéneresence et rupture d'avec les valeurs.

4- L'amour ou "tayri"

Globalement la société berbère a toujours constitué un centre d'intérêt au regard de l'autre (de l'étranger). Les populations berbérophones ont souvent été des observées, des examinées de l'ethnologie de jadis ou coloniale. Ainsi cet oeil étranger a toujours approché ce monstre, ce Maghreb fascinant, impressionnant à travers le groupe. Ce dernier qui constituait pour les ethnologues de l'ailleurs, un tout indiscutable voire trop important dans la vie des populations. Pour mieux comprendre ceci, nous renvoyons le lecteur au livre de Jomo KENYATA, au pied du Mont Kenya, Maspero où il explique que les ethnologues Européens ont longtemps été des chasseurs et sa tribu un troupeau de lapins. Donc il faut que le lapin devienne chasseur. Il faut donc que nous nous occupions nous-mêmes de nos sociétés et pourquoi pas à notre tour de celles de ceux qui nous ont précédé. Pour ces soi-disant garants d'objectivité, la société berbère est celle gérée par ce tout (le groupe) qui n'arrive à imposer sa légitimité que par la violence et la guerre également les luttes intestines. L'idéologie qui faisait preuve dans leurs recherches et études, n'a pu qu'engendrer des préjugés qui ont non seulement biaisé les jugements plus sûres et plus assurés sur ces sociétés mais aussi, ont escamoté la vérité ou surtout l'authenticité. On voyait toujours ces sociétés, comme des sociétés holistes; d'où groupement sûre et imposant mais surtout effacement exclusif de l'individu. Les problématiques,, les interrogations des prédécesseurs ont toujours été des stéréotypes de la vie sociale voire elles étaient des pseudo-illustrations de ces sociétés collectives. Leurs études constituaient si l'on peut le dire, une peinture certes parfaite mais incomplète: ils se sont à la fois intéressés et les premiers à d'autres sociétés autres que les leurs, ils ont également contribué à les faire connaître à d'autres groupes de par le monde entier et même à stimuler les populations locales ou d'origine à s'y intéresser. Seulement, ils se sont surtout emprisonnés dans la vision globale qui insinuait ou même confirmait que la race berbère est violente voire belliqueuse, mais surtout que le groupe, est à la fois un tout et une fin. En ce sens que les sociétés maghrebines ont souvent été pour eux des sociétés immobiles, qui ne veulent pas sortir d'elles-mêmes donc incapables de faire avancer les choses et d'évoluer vers le meilleur. Ici une question se pose: s'est-on jamais intéressé à interroger ou à chercher directement l'individu dans la société berbère ou non ? tout simplement on dira non. peut-être parce que les intérêts n'étaient pas les mêmes,

c'étaient surtout des objectifs politiques idéologiques qui avaient la priorité. En effet, le discours sur soi est certes difficile mais réalisable même chez nous car actuellement, tout un chacun revendique sa personnalité. BOURDIEU disait qu'il n'y a pas de science de discours considéré en lui-même et pour lui-même que lorsqu'une oeuvre livre son sens à travers la place qu'occupe son auteur dans le champ de production ainsi qu'à travers le marché pour lequel elle a été produite...(1) Mais nous, nous dirons que le problème n'est pas la considération du discours quelque (1)soit sa nature mais, il se pose dans le fait qu'on le laisse ou pas exister. La question pourrait peut-être se poser ainsi: peut-on ou avons nous le droit de constituer un discours sur soi, reconnu, et ainsi imposer un statut personnel privilégié, ou non?

De nos jours, nous assistons au détachement - même si d'une façon relative - des membres du groupe, de la grande maison voire de axxam d'avant qui les regroupait car avec l'instruction, les contacts tant à l'intérieur qu'à l'extérieur et surtout avec l'apparition du "couple" (qui vivait au sein de axxam avant), suivi par la nouvelle structure ou habitation moderne dont l'appartement, l'individu tend à émerger et à vivre hors du groupe. Ainsi partant de l'hypothèse: si discours est privilégié, automatiquement statut aussi est privilégié, nous allons chercher une explication du côté des femmes dans la littérature orale kabyle et ainsi utiliser l'expression feminine chantée. Montrer comment cette expression peut être purement personnelle?

Tout le monde sait qu'au côté des occasions rituelles qu'elles animaient, les femmes ont puisé aussi dans une sorte d'exaltation amoureuse qu'on appelle "izli , elles ont même comme dirait Youssef NACIB: "excellé dans sa création"(2). Tayri ou l'amour est un thème privilégié dans la poésie kabyle depuis longtemps. Chez les hommes, comme chez les femmes, il est traité davantage. Si l'amour ne fait pas le plein du répertoire chez quelques uns de nos poètes, chanteurs et chanteuses, ceux-là débutent leurs carrières d'artistes avec.

Comme tout être humain, le kabyle aussi peut avoir un élan du coeur, une affection vive qui pousse un être humain vers un autre. Même si, la nature humaine est ainsi, dans les groupements tels la Kabylie, on ne doit pas et on ne saurait extérioriser ce sentiment personnel sans pour autant nuire à sa propre personne. En vertu du nnif ou de l'honneur, on ne doit pas exprimer ce sentiment noble, ou le chanter mais l'étouffer dans le coeur et ne point y penser. Supporter s'il le faut la souffrance, le mal pour ne pas avoir honte, ne pas léser l'honneur, car le fait de le perdre (perdre l'honneur) ne pourrait être pardonné puisque ceci pourrait rejaillir non seulement sur la personne qui le perd, mais aussi sur toute la famille, le village et même la tribu. Dès lors, exaltation du sentiment amoureux, le rendre public veut dire aussi condamnation. Mais l'izli, comme on le connaît est peut-être

---

(1) P. BOURDIEU, ce que parler veut dire
L'économie des échanges linguistiques. Fayard, Paris 1982, p

(2) Y. NACIB, op.cit. p 78.

contre la norme de la vie qu'est l'honneur puisqu'il participe plus de l'expression personnelle qui "sous le choc et la tension intérieur"(1) comme dirait Tassadit YACINE, aide la personne à émerger seule et surtout à établir un discours voire une communication avec l'autre ou la personne aimée. Non seulement ceci, mais il n'est pas chanté avec réserve mais des hommes et des femmes rentrent en contact, se renvoient des messages dans des occasions et en public à travers l'izli. Celui-ci, n'est pas seulement important aux yeux d'un scientifique ou d'un analyste de la littérature orale en tant que moyen de communication mais plus que ceci, il met clairement en évidence la personne ou l'individu; femme ou homme. Et ainsi, dans celui-ci comme dirait toujours Tassadit YACINE; "en revanche, ces individus sont présentés dans leur nature singulière. Ils portent un nom, surtout les femmes: Aldjia, Fadma, Chabha, Tatout, Ouiza, Tassadit, et, chose à peu-près inconcevable, dans le genre majeur. Ils ont un corps, que l'izli essaie de rendre fut-ce très schématiquement"(2). Grâce à l'izli donc, femmes et hommes s'intègrent mieux dans leur tradition orale commune puisqu'à travers leur parole parfois accompagnée de musique, ils s'approchent les uns des autres, s'appellent, se retrouvent, ou se cherchent, parfois se séparent, mais aussi se protègent de la frustration imposée par la loi tyrannique, les valeurs et l'ordre social. On pourrait donc dire que ce discours qui est dans l'ensemble féminin - et au sens de T. YACINE -, tend même à purger la douleur. Les femmes ont surtout pu s'inventer un discours dans lequel, elles pourraient être libres, contester, même investir et en faire leur propre domaine. Loin de toutes sortes d'accords, d'exigences ou de conventions, elles se meuvent dans un espace de parole où seul le singulier a sa part. Il y a existence de "elle" mais aussi de "lui". Tous deux au singulier détachés de l'ensemble, du "nous" ou du "ils" donc du gros, du pluriel qui peut-être constituait ou constitue pour eux un poids à supporter et une pression à subir.

Mais, si l'izli est venu ou/et est resté au niveau du village, ce cri, cet appel venant d'une seule voix ou même d'un duo, recherche l'aventure, le plaisir de rendre la joie de vivre, à une ou deux personnes bloquées dans une solitude interminable, qui cherchent à s'unir, se répondent mutuellement. Si dans ce type de chant, on cherche plus qu'un écho, une voix qui nous réponde, qui nous aime et qu'on aime, celle qu'on interpelle, avec laquelle on se fusionne avec sa propre voix, dans l'autre expression féminine; la chanson publique, la femme même si sous couvert d'un pseudonyme, structure sa parole autrement. Elle ne vise plus le plaisir ou la joie ou simplement énonçant sa souffrance ou même visant à donner quelque chose dans le sens "ce que j'ai de plus chère c'est ma vie, si tu la veux prends là"(*). ou bien à l'éveil du rêve, parfois contestataire en même temps à la reproduction des

---

(1) T. YACINE, l'izli ou l'amour chanté en kabyle. Ed Bouchène/awal, Alger 1990, p 39.

(2) T. YACINE, op.cit. p 40.

(*) C'est le genre de parole qu'on trouve dans l'izli, d'ailleurs, il est cité par Tassadit YACINE dans son livre; op.cit, p 42.

valeurs du système établi qu'on retrouve dans l'izli dont l'expression n'est pas totalement libérée qu'on fait passer dès fois même d'une façon ironique (pour ne pas être reconnu vite). Dans la chanson publique, la femme n'est pas seulement une détentrice d'une contre idéologie de la vie de elle et lui comme le dit T. YACINE en ce qui concerne l'izli (p 41), mais aussi et surtout révèle et publiquement beaucoup de choses. La chanson publique féminine se veut non seulement un moyen, une communication du "je" avec le "tu" ou le "lui", mais aussi suppose une intention non pas qui amène une réplique ou un jeu de mot voire un lancement de paroles comme le cas toujours de l'izli mais qui tend à changer, à être globale dans l'expression orale elle-même. Cette chanson féminine est un grenier où l'on met presque tout. Où l'on met complainte, révolte, tourments (iɣublan), faim (laẓ), misère (lḥif), (aɣuru) ou douleur aigüe par suite de trahison, jusqu'à l'amour qui toujours contraire à la norme sociale, au code de l'honneur ou le nnif, constitue une place importante et une valeur considérable dans la parole rythmée féminine qui lui donne diverses images. L'amour chanté dans cette expression orale publique pourrait peut-être être l'izli développé ou l'izli plus libre puisque sorti du circuit du village et émerge en ville, il tend à être plus connu, plus évolué voire à faire rupture avec la clandestinité également avec l'anonymat. Même si, limité toujours dans l'oralité et la pudeur, la poètesse ou plutôt la chanteuse ne chante plus pour elle, ne s'écoute pas seulement elle-même ou bien au sein d'un petit public du même sexe également dans une occasion bien déterminée et précise, mais d'une façon générale et elle touche tout le monde; les deux sexes: féminin et masculin. Ce n'est plus la chanteuse qui est amoureuse, qui se confine malgré elle dans l'anonymat et la clandestinité pour chanter son mal d'amour - pour elle seule - mais une poètesse qui exprime le tout. Elle exprime le groupe en commençant du jeune amoureux frustré, à la jeune fille, elle aussi frustrée, inviolable, à la femme de la fontaine qui pleure en silence son amour cassé dans ce lieu noble (tala), sacré, à l'amant qui aurait pu exposer son élan, son épanchement notamment sa faiblesse d'une façon claire, jusqu'aux parents qui veillent sans relâche à la pudeur, au nnif et à contrôler leurs enfants en fonction de la prohibition sociale. Ce n'est plus une parole spontanée, belle qui soulage le coeur de l'auteur ou utilisée au sens de Y. NACIB: "pour peupler sa solitude"(1) comme c'est le cas du berger toujours condamné au silence, mais c'est autre chose. Ce sont des paroles osées, non pas osées dans le sens vulgaire du mot, mais des paroles qui dénoncent, dénigrent, portent un jugement - pas un préjugé - sous forme de chanson. Avec la chanson publique, l'amour est conçu comme une réjouissance des coeurs, mais en plus est perçu comme un cri de révolte voire comme une provocation de la soi-disant stabilité sociale et surtout un obstacle à l'action des hommes qui, puisque bénéficiaires de l'ordre social (par rapport aux femmes), essayant de fermer les yeux ou d'ignorer cette contestation féminine qui pourrait être aussi la leur. Voyons donc comment l'amour se manifeste publiquement dans la chanson féminine?

---

(1) Y. NACIB, op.cit, p 82.

a) Le premier amour entre le goût et l'évocation:

La chanteuse se porte volontaire dans sa parole rythmée pour exprimer tout haut ce que d'autres personnes ne peuvent pas faire. Elle prône la chanson pour extérioriser tout ce que son âme à elle, celle des autres veulent rejeter à l'extérieur. Elle chante tout ce que elle et les autres; femmes ou hommes ont vécu ou vivent. Elle-même a subit beaucoup d'épreuves, de tourments, de peines auxquels elle voulait répondre, y remédier en chantant. Dans sa chanson, elle est partie plus loin jusque même à écouter les battements de son coeur qui a souffert, qui souffre encore. Il peut paraître étrange à beaucoup de gens qu'une femme chante son amour, sa souffrance qui en suit. Peut-être plus qu'une étrangeté, une honte parce qu'elle rend ceci public. Alors qu'une femme peut aussi aimer comme tout le monde. Elle ne fait que lever l'interdiction, la brimade qui a longtemps pesée sur ce sentiment, sur elle et l'homme qui l'expriment. A l'intérieur donc de sa chanson, la femme plaque le sentiment ou l'amour à beaucoup de choses. Elle ne veut plus-être la bien-aimée de l'homme vivant ailleurs, ne veut plus percer comme cet objet tant recherché comme dans la chanson masculine qui rappelle surtout la patrie, mais elle se veut comme un corps non pas fantôme ou inexistant mais omniprésent, un corps non pas sans voix mais celui dont le verbe est profond. Un corps libre ou qui se libère en cherchant un nouvel ordre, l'ordre du plaisir, de l'harmonie ou tout simplement un corps qui s'exprime. Elle évoque ainsi en chantant ses premières émotions, ses premiers amours. Comme le fait Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui parle non seulement de l'amour en tant que sentiment mais du nid de cet amour qu'elle appelle "tazeqqa". Combien on sait que cette chambre aussi grande, est l'élément constituant l'axxam ou la maison kabyle et qui désigne à la fois l'édifice, la structure de l'habitat traditionnel kabyle mais aussi toute relation sociale susceptible de montrer l'organisation de la société kabyle, ses mouvements et surtout la relation d'intimité a l'intérieur d'un édifice pareil tel que l'amour que Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) croit trouver à l'intérieur surtout dans des moments difficiles. Pendant les journées d'hiver cette "tazeqqa" vient vers elle ou plutôt c'est elle (la chanteuse) qui la découvre et lui demande refuge, abri et protection du vers-glas, du froid, de la pluie et de toute la misère que peut lui causer l'hiver et ainsi elle dit:

Ɣellin-d wafriwen g ṭjuṛ
Fehmeɣ tqeṛb-ed ccetwa
And'a ar'afeɣ aqejmuṛ
And'a ddariɣ si lehwa
Agris d usemmiḍ d qijjuṛ
Ɣellin d felli s lqewwa
Tebbwed-ed ccetwa mebla lweqt-is
I tefṛeḥ mi-yi-d-ufa
D nek i tesɛa d amwanes-is
Tessaṛwa-yi tilufa
Teggui aṭ-ṭexdem lebɣ-is
Ar qabel uṛ y-id ufa

Elle découvre donc cette chambre, ce nid d'amour "tazeqqa" comme elle l'espérait, comme elle la souhaitait, elle lui sera une aide en cas de piège, de problème et ainsi elle portera son nom à

elle. Le "je" de la femme essaie donc de récuperer cet amour et compatis avec le fait que ce dernier est un atout pour surmenter et dominer le chagrin. En quelque sorte il est le dôme de l'edifice. La chanteuse continue donc et dit:

Ufiɣ yiwet n tzeqqa
Akken ṯ-imenna leɛqel-iw
Ad ddariɣ ma newqââ
Fellas ad yaru yism-iw

Mais hélas, tout est précaire. Même ce bonheur recherché dans ce nid d'amour, est précaire ou plutôt n'existe ni n'existera jamais car l'essentiel, sa clé n'y est pas. Il ne progresse pas. Et ainsi l'amoureuse reste triste et regrette ce premier amour qui la rend envieuse, "it-iseqden" en disant :

Am-min i-d yewten s ubeqqa
Anda tella tsaruṯ-iw

D'autre part, la chanteuse Nuwwara (Nouara), évoque son premier amour tout en se joignant à son bien-aimé. Autrement dit et cette fois-ci, elle met en jeu deux corps, l'un c'est le sien son corps à elle) l'autre c'est le corps de l'homme qu'elle interpelle et auquel, elle fait part de sa souffrance causée par son amour pour lui et ainsi elle lui fait rappeler leurs premiers jours de rencontres. La vie d'ensemble a sa place dans sa chanson grâce au pronom "nous" que la chanteuse intégre. En évoquant ce sentiment la chanteuse recherche la gratitude de l'homme. De cet amour qui pour elle, est réciproque et dure toujours même si les jours finissent,elle s'en souvient très bien et dit :

Mmekti-d ay amdakwel
I wmacwaṛ nelḥa jjmiɛ
Degneɣ yiwen ur ibeddel
Kullas neṯzid neṯwenniɛ
Mazal leḥmala tekmel
Xas i ɛedda zzman ccfiɣ

La chanteuse pour décrire son sentiment, donne beaucoup de ses caractéristiques. Ce premier amour n'est pas seulement un souvenir mais aussi symbolise l'union, la bonté et la sençibilité, la compréhension vis-à-vis d'autrui :

Neẓra ussan berrikit
Neẓra iṭij iceṛq-ed
Neḥder i ṣṣbeḥ ṯ-ṯmeddit
Necfa i waḍu iṣud-ed
Nssaâda cedda ṯ-ṯalwit
Nesla i wgujil imeǧǧed.

IL est aussi symbole de force:

Nezazdeg iferawen nneɣ
Ur tesɛid umi nendem
Nesbeṛ i lḥif d lemṛaṛ
Yeccaa win ur nxeddem
Ncud taɛkumt s wemrar
Win y aɛyan wayeḍ a ṯ-yeddem.

Pour la chanteuse, l'amour sérieux s'associe aussi à l'unité, au bien, que deux personnes qui s'aiment peuvent faire. L'amour peut procurer non seulement le bonheur de deux êtres qui s'aiment mais de plusieurs;de l'orphelin jusqu'aux frères donc de tous ceux qui veulent être aimés et qui veulent vivre. A l'amour qui réciproque qui amène aussi l'eveil, la prise de consience vis-à-vis de l'homme et de l'entourage.

Neccˇ'aɣrum d asemmaḍ
Nefka i wawal laqima-s
Nessen irgazen yeswan
D wid ibennun ɣef lsas
Nesla i widak yennan
Yelha w'irefden atmas

L'amour peut aussi signifier "le mal" qu'il cause. Et donc on lui change de sens comme le fait la chanteuse qui non seulement chante sa souffrance, l'eloignement de son amant mais aussi qui essaie de se liberer de son sentiment qui l'a longtemps emprisonée en l'offrant à quiconque qui le veut: Dans de belles images avec de jolies métaphores, la voix impressionnante de Nuwwaṛa (Nouara) dit:

Izid lweqt i sɛaddaɣ
Yidek a win aɛzizen
Amzun di lemnam urgaɣ
Ukiɣ-d wer d-uffiɣ yiwen
Imi zzehṛ-iw yebɣ'a-k-farqeɣ
ɛuhdeɣ ddunit dayen.
Deg wul-iw awal l-lḥub
Semmaɣ-as akken nniḍen
Win yebla Ṛebbi ay atma
Ffkiɣ-as ayen id iṣṣaḥen
Im'ixf-iw tura ijeṛṛeb
Aṭas i yurez afriwen.

Elle décrit son état d'âme après le départ de celui qui l'avait encouragée, à l'aimer,de celui qu'elle croyait épris d'elle alors qu'il lui souriait d'un sourire qu'elle croyait durer:

Yeḍṣa yi-d kral-lewqat
ɣaaleɣ dayen ara ydumen.

Et voilà qu'il la laisse dans les larmes, dans l'obscurité qu'elle oublie même parfois. L'expression de la chanson en kabyle traduit ainsi l'état d'une femme qui sombre dans le desespoir eternel. Qui averti sur l'egoisme de l'homme.

Am inna f-i-tfuk tafat
Yeṭṭu ṭṭlam t-ittabaɛen
Yeɣɣa-t yeggar-ed nnehtat
Iẓri yejreḥ seg meṭṭawen

L'amour ainsi exprimée par les chanteuses est en même temps valeur, expression de l'âme mais aussi reflète souffrance, malaise de la femme qui le recherche, de l'homme qui l'abondonne et de la société qui l'interdit.

b) La solitude

On ne peut pas parler d'amour sans parler du vide que tout être humain peut avoir dans sa vie quotidienne et lequel, il essaie de combler chez un autre. Chaque individu avant d'être adulte, avant de s'assumer comme tel passe par des étapes. Heureuses ou pas, ces étapes laissent des traces dans la vie de tout un chacun. En effet, selon les itinéraires des chanteuses choisies, on sait que chacune a franchit une certaine période qui l'a marquée qui l'a poussée à devenir chanteuse.

Le bannissement, le déracinement ou le déchirement de la famille ou autre chose, tout ceci peut provoquer les répercussions que la chanteuse ou autre femme doit subir. Chacune selon son mal cherche une chaleur humaine auprès de l'autre sexe donc auprès de l'homme. A chacune sa souffrance donc sa solitude. Or on pourrait être seul et vivre heureux car on arrive à compenser, à récupérer ce qui manquait mais aussi, on pourrait demeurer éternellement seul ou même provoquer cette solitude d'une autre manière. On pourrait toujours partir à la recherche mais sans trouver ce qu'on cherche; l'évidence n'est pas toujours :"qui cherche trouve". Car en amour on pourrait aller chercher le bonheur sans pour autant le trouver mais au contraire tomber plus malade et périr dans la solitude. C'est de celle-ci que vont parler les femmes artistes à la suite d'un amour non réussi et bien sûr le régne d'une tristesse sans fin et un coeur brisé. D'abord Ḥnifa (Hnifa) qui parle de sa solitude qui bascule entre rêve, realité et amertume. C'est un mal qui ne finit pas d'en finir puisque l'absence, le delessement sont ressentis du plus profond de l'âme seule:

Ay aɛziz seg wasmi k-furqeɣ
Ɣuri tezgiḍ di lemram
Ma d nek d udm-ik-i ctaqeɣ
Ula d ass yeqqel-iyi d ṭṭlam
Ay aɛziz seg-wasmi truḥeḍ
Lqut yeqqwel-iyi d ilili
Aqliyi ur gganeɣ uḍan
Am yiḍ am ass d imeṭṭi
Iɛri-w yeɣleb laâwanseɛ
Mi truḥeḍ teɣɣiḍ-iyi

La chanteuse essaie d'y remédier, de trouver une solution à sa solitude et ceci toujours dans la chanson. Cette dernière dans laquelle on peut parler, dire librement ce qu'on veut même l'amour. Et donc toucher beaucoup de gens qui peut-être partageront le mal et la solitude. Ḥnifa (Hnifa), chante debout devant un tas de jeunes gens auxquels elle demande la compréhension du verbe (déjà ici, elle précise son public). Elle leur fait part de sa solitude, de sa peine causée par le départ de son amoureux, qui a laissé la maison ténébreuse, bonne à fuir. Celui-ci qu'elle souhaite en silence dans son coeur, dont le départ a été long. Derrière le verbe chanté Ḥnifa (Hnifa) dit donc:

Aqliyi beddeɣ ṭɣenniɣ
Anida ɛeddan warrac
Fehmet awal i d nniɣ

Iɣğ'axxam yessewḥac
Dcg-wul d neṭṭa iṭmenniɣ
Iḍul ṛṛwaḥ-is bezzaf

Elle s'adresse aux jeunes peut être parce qu'elle sait très bien que ce sont les seuls individus qui la comprendraient, auxquels elles pourrait faire confiance et se confesser, leur dire ce que son coeur cache. Elle interpelle tous les jeunes qui pourraient eux - aussi subir ce qu'elle a enduré et peut-être ne la condamneront pas pour avoir ainsi avouer son amour. Celui-ci qu'elle veut tirer de toutes sortes de brimades culturelles ou sociales. Elle se voit obligée de le chanter car ainsi, il la méprise toute une société et la complexe.

Ensuite vient Nuwwara (Nouara) qui espère solutionner ce problème de solitude. Dans sa parole chantée, trois thérapies viennent apaiser la mal qui range la femme seule. La première est l'oeil qui pleure, fond en larmes. Celles-ci qui soulagent donc cet oeil qui a vu le bien-aimé: "tiṭ i k yeẓran fellak i teṭṭru" la deuxième est la chanson ou les vers que le coeur malade, à qui l'amant manquait, composait: "ul i k yeccedhan yebbwid asefru" l'oeil et le coeur s'associent donc pour soulager, alléger la douleur d'un corps humain qui souffre; l'un versant des larmes l'autre en versant des paroles dites ou rythmées chantées. Ce sont toutes deux (larme et parole) des cris de douleur: l'une en silence (les larmes) l'autre sonore (la parole chantée ou dite), des cris donc de solitude. La troisième est que la chanteuse, ne trouvant pas qui partagerait sa solitude ni même a qui raconter son mal, son histoire d'amour, fondant en larmes comme une folle, demeure triste, veille durant de longues nuits et implore Dieu et en détresse attend son secours:

Iɛawzeɣ ṭruɣ am tin yebbahban
I wum'ará ḥkuɣ ɣef tin yidi yeḍṛan
Ṭ-ṭuḥzint ṭraɣuɣ tibbura igenwan.

Dans l'imaginaire collectif, pour désigner "Dieu" qu'on appelle "Ṛebbi"on dit aussi "tibbura igenwan" quand on n' arrive plus à réaliser ce qu'on veut soi-même, on tend les mains vers le ciel et on implore Dieu disant "tibbura igenwan ad ldint ncalleh" les portes des cieux (puisqu'il y a 7) vont s'ouvrir, ceci, est signe de croyance en Dieu et surtout d'espérance. Et c'est cette croyance là qu'on remarque chez la chanteuse Nuwwaṛa (Nouara) qui dans cette chanson précedente, compte sur Dieu et demande sa compassion.

Si la solitude caractérise la chanson ainsi que le sentiment d'amour chez la femme, celle-ci perçoit encore et encore sa souffrance amoureuse à l'intérieur des rythmes envoûtants de la musique et de ses paroles dans le mot courant commun à toutes les chanteuses qui est :

c - <u>La séparation</u>:

Si la femme a chanté sa séparation avec son amant causée par l'exil, cette fois-ci, elle la chante sous diverses formes:

accepte son sort et la force des choses. La mal d'amour, la séparation que la femme chante sont à la fois subis et vécus. Elle chante la resignation d'être dans l'absence de l'absent:

A tinna y iga rray-iw
A nek yaâcqen amehbul
Lhub ur yesɛi ddwawi
Yeɣɣa lherq deg-wul
...
Aqcic arqaq idudan
Ismik iɣab ur iban
Ay ul-iw sɛu leɛqel
Anwi lehbab imserwan
...
Aqcic abernus n rqiq
Isem-ik iɣab deg-wezniq
Ay ul ifna-k ssber
Anwi lehbab ur nefriq
...
A tinna y-iga rray-iw
A tinna y-tega temzi-w

Mais ce genre de séparation peut aussi s'imposer sans raison. On peut ne pas connaitre la cause de l'éloignement de deux êtres qui se demandent d'ailleurs pourquoi leur situation est ainsi: et une autre fois Nuwwara (Nouara) décrit cette séparation dans un "je" qui a souffert, qui souffre à cause d'une séparation sans raison. Un "je" donc intérrogateur.

Aqli am tin yebbwi uhemmal
Zegreɣ asif di ccetwa
Nek d win nemyehmal
Nemfaraq mebla ssebba

Une telle séparation peut amener une fin triste d'où d'ailleurs disparition du capital qui est l'amour "raselmal" et aussi l'oubli de la vie commune à laquelle ou s'est habituée:

Ndeggr i sin raselmal
Dayen nettu lemɛacra.

Dans une autre chanson, et la même chanteuse semble toujours ne pas connaitre la raison de la séparation. De quel côté est-elle venue ou imposée, serait-ce du côté de la femme ou de l'homme? Ce sont toutes des interrogations, des problématiques de la séparation auxquelles peut-être on ne trouve pas de solutions ici la chanteuse se pose toutes ces questions en évoquant, en les liant aux bons moments, au bonheur vécu à deux sans aucune peine, ni ennui ou malheur:

Yef asmi akken inemyusan
Ur nessin urfan
Degneɣ yiwen ur yetneɣniɣ
Ma tura cenfen wussan
Yef acu ur iban
Ma d keč neɣ d nekkini

Ainsi les mauvais jours qui résultent de la séparation de deux êtres qui s'aimaient, ramenent rêve, songe, repos psychologique mais aussi pessinisme de la femme qui va jusqu'à défier la vie même à la detester:

Am inna yeɛfsen tirgin
Di ṭnaṣfa n targit
Mi d ukwiɣ ufiɣ d abeṭṭal
Tura mi d-bbweḍ tmeddit
I ṛzaged a ddunit
Nek yides wer nemsefham.

On ne peut pas parler de séparation mutuelle, voulue ou forcée, sans pour autant donner au moins une idée sur les répercussions de l'amour, de celle-ci (séparation) sur les amoureux. Que ce soit des répercussions sur le physique c'est à dire le corps ou sur le social c'est à dire la vie de tous les jours, quotidienne de l'amante ou de l'amant, au sein de la famille, du voisinage, du village donc de tout l'entourage. La chanteuse tout en chantant les moments agréables vécus à l'intérieur de l'amour, elle évoque aussi et surtout l'effet de celui-ci sur elle. Non seulement, elle aime son amant, son oiseau comme Ḥnifa (Hnifa) l'appelle "ay afṛux-iw" (l'intitulé de l'une de ses chansons), d'un amour ardent, non seulement son coeur bat, son foie tremble comme elle le dit "tasa-w targagi" et l'image de l'aimé, sa photo la hante et est omniprésente dans ses pensées mais aussi que son âme,son corps fondent "fellak idub weksum-iw" on peut rapporter ceci intégralement en kabyle:

Ay afṛux-iw ay afṛux-iw
A winna ḥubent wallen-iw
Lexyal-ik yezga ɣuri
Achal i ɛzizeḍ felli
Lemḥibba-k tewɛar
Tasa-w targagi

Et ainsi et surtout que le fait de se séparer de lui est insupportable; difficile (tewɛar) car ça blesse le coeur, ça le brûle surtout condamne la personne qui aime, à une misère interminable:

Dimma tezgiḍ di lbal-iw
Fellak idub weksum-iw
Lembaɛd-ak tewɛar
Tesseḥreq ul-iw.

L'éloignement paralyse tout le corps qui non seulement maigrit mais endure des épreuves éternellement:

Teswiṛa-k tezga ɣuri
Akesum seg fadden-iw yeɣli
Lemferqa-k tewɛar
Rwiɣ lemḥani

L'amour ainsi conçu est plus subi que vécu. Il n'a de réalité que dans la chanson.

Toujours concernant le mal que cause l'éloignement, la chanteuse essaie d'entretenir un dialogue avec l'absent qu'elle fait rapprocher d'ailleurs d'elle dans la chanson. surtout en revoyant son image, sa silhouette devant ses yeux. Celle-ci qui est omniprésente, brutale, lui cause une grande amertume. Avec aigreur, elle fait part à son amant de son mal en disant:

Lexyal-ik yuggw'ad yekkes
Yeṭbeddad zdat lecfaṛ
Iḥerṛem felli ides
Ishelk-iyi swiɣ lemṛar

Mais sans pour autant insister sur la cruauté de la séparation, la femme se soulage en se rappellant les belles paroles douces, délicieuses de l'absent et ainsi de cette façon protège son amour:

Awal-ik ẓid deg-giles
Lemḥibba nneɣ d ulaqṛaṛ

Ainsi malgré sa situation de délaissée, la femme dans la plupart du temps et à l'intérieur de sa chanson, est optimiste, cherche la thérapie et ne croit pas son mal absolu et définitif.

d - La trahison

D'autres actions, des changements peuvent aussi intervenir pour dénaturer une chose, une relation ou une personne. En effet, dans une relation quelconque on pourrait-par manque de fidélité, passer à l'ennemi, abandonner une personne et donc la trahir.

La trahison fait surtout le lot de la chanson féminine. La femme regrette même le sentiment qu'elle manifestait pour son amant, pour l'homme qu'elle aimait ardemment, qu'elle idéalisait mais qui finit par la suite par l'abondonner et la trahir. Elle n'arrive pas à admettre cette fin, cette conséquence que seule, elle, doit subir et supporter. Car elle est seule la perdante. C'est toujours elle qui reste chez elle non seulement trahie mais surtout blessée jusque dans son amour propre car aux yeux de la tradition, aux yeux des gens, c'est elle la dévergondée, la femme non sérieuse, mal réputée. Puisqu'elle a nuit au nnif (à l'honneur) elle mérite ce qui lui arrive. Tout simplement, c'est bien fait pour elle.

Ainsi, elle n'est pas seulement abandonnée par une personne mais aussi par d'autre qui n'osent pas l'approcher, ou la jette en marge de la société car elle est mauvaise. Elle a trahi le nnif en cherchant le plaisir personnel donc l'amour dont il n'était pas question. Qui était contraire à la norme. C'est tout cela que la chanteuse Crifa (Cherifa) essaie de mettre en évidence dans sa chanson intitulée "zzin-ik iy-iɣuren" où elle se rend compte de sa situation, de sa réputation salie, mauvaise dont parle tout le monde. Donc au beau garçon qu'elle aimait, qu'elle connaissait depuis longtemps, au garçon aux beaux yeux (ucbiḥ n ṭiṭ) auquel elle a fait totalement confiance, elle se lamente, elle envoie un message et lui, il lui renvoie la balle non pas en apaisant sa souffrance avec des paroles, ou en venant vers elle, mais en l'ignorant, en oubliant les paroles (ides) ou en ne tenant pas aux

promesses déjà faites en niant tout le bien qu'elle lui a fait et surtout en ayant un coeur ingrat, qui manifeste un dégoût, une fatigue vis-à-vis d'elle (fehmeɣ-k s wul-ik taɛyiḍ):

Ceyyaâɣ d ɣurek ur d usiḍ
Ay ucbiḥ n ṭiṭ
Yak seg zik i nemyussan
Fehmeɣ-k s wul-ik taɛyiḍ
D iles i yi-tefkiḍ
Ay anekkaṛ l-leḥsan.

Par ailleurs, elle jure de ne plus faire confiance à quiconque à cause de cette histoire, de ce qui s'est passé, de cette injustice qu'elle a subit et surtout, elle s'est rendu compte que nul sur terre, n'est parfait même pas celui qu'elle considérait comme une belle rose fleurie alors qu'il n'était qu'un laurier rose, indifférent et lequel sa physionomie, sa beauté extérieur trahissaient puisque son fond, son corps était âpres, cachaient beaucoup de choses: la chanteuse a bien réussi à choisir les ressemblances de cet homme indifférent, infidèle, qu'elle compare au laurier rose qui de par sa couleur rose et ses fleurs, est beau à voir mais amer quand on le goutte et non utile. Une métaphore comme celle-ci, justifie l'expression qui dit que les allures sont trompeuses.

La chanteuse a été peut-être impressionnée par la beauté, la gentillesse apparentes de son amant et surtout de ses promesses, sa langue qu'on traduit en kabyle par "iles" ce dernier qui est très important chez nous dans le sens où celui qui parle ou plutôt qui sait parler, s'attire beaucoup de gens et d'amis "bu yiles medden akw ines" et c'est ce qui s'est passé avec la femme qui emportée par les belles paroles, la belle langue de son aimé, s'est souciée moins de la fin et des conséquences qui semble t-il sont néfastes. Celles-ci qu'elle subit et durement, mais aussi elle s'est vite rendue compte vers la fin, de la perfidie, du mauvais et petit coeur de celui-ci qu'elle chérissait et voilà qu'elle chantonne et traduit sa situation avec des injures denotant ainsi de la revanche de la femme:

Ɛuhdeɣ ur fkiɣ laman
ɣef tedyant yeḍṛan
ɣef lbaṭṭel iɛeddan felli
Mi t-ḥesbeɣ d lwerd yefsan
Yegman di leɣnan
Ziɣ d nwaṛ ilili

Or, une seule personne mauvaise peut nuire à beaucoup, on peut passer du particulier au général. On peut détester beaucoup d'autres personnes à cause d'une seule, qui blesse, ou trahi. On pourrait toujours lier les paroles de la chanteuse à des dires ou citations dont la première en français "l'expérience fait l'homme" qui veut dire qu'une seule chose, qu'une seule situation subie ou vécue peut ouvrir les yeux sur d'autres et les éclaircir et ainsi avoir plus de force pour les affronter sans tomber dans les erreurs de la première. La deuxième citation c'est l'expression kabyle qui dit "yedd'uzegzaw d uquṛan" et celle-ci traduit fidèlement le fait de généraliser, -ce qui veut dire qu'à cause d'une personne qui a peut-être blessé, trompé une autre personne

en fonction d'un contexte bien déterminé, on arrive à détester, à perdre totalement confiance en les gens. Pourquoi? Car l'individu étant déjà égoïste de nature, joue avec les sentiments des autres, ne se soucie guère du mal qu'il peut leur engendrer et surtout les sali et leur provoque de mauvaises réputations; comme dirait la chanteuse "icewweh-iyi ɣer medden" et leur attire des ennuis, les inimités des uns et des autres et de mauvaises langues:

Ziɣ d nwaṛ ilili
Icewweh-iyi ɣer medden akw slan
Isaɛrq-iy'iberdan
Cetfan y aɛdawen
Cetfan akw dgi

Ce "je" de Crifa (Cherifa) ne traduit pas seulement la réalité de l'amour, la trahison qui lui conséquete, les infidélités prévisibles mais surtout traduit la réalité sociale, qu'un pluriel, un groupe, un "ils" fait. Ceux-là qui par leur montalités lèsent la femme et nuisent à sa personne et la méprisent.

Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui se rappelle l'estime, l'amour que lui manifestaient les amis, les villageois, évoque aussi à son tour le mépris des uns et des autres qui se moquaient d'elle et dit :

Lliɣ d sedq amma leḥruz
Lḥiɣ s ṛrkwuz
At ṭ-ṭaddart ẓran-iyi
T-ṭaẓidant deg mi amn lɣuz
D leḥlu l-lmuz
Leḥbab akw ḥemmeɪn-iyi
Imi ṭ-ṭukci U-maâzuz
Ṣṣurá-w trab
Leɛrur ttihin felli

D'une chanteuse à l'autre, la trahison de l'homme apparait d'une façon flagrante et dans une certaine image. De Crifa (Cherifa), à Ḥnifa (Hnifa) qui, elle, ne croyait pas à la trahison, à l'oubli de celui dont elle évoquait d'ailleurs non seulement son amour mais aussi ses qualités physique; bu wallen-tizerqaqin" Elle ne croyait pas donc à cet éloignement puisque déjà elle, elle donnait beaucoup plus de valeur à leur amour, et à leur union. La preuve, à cause de lui, elle a accepté l'exil, elle a fait le tour du monde et surtout a pénétré plusieurs villes (kecmeɣ timdinin) et elle dit :

Lammer ur ḥsiɣ a-yi-teṭṭud
Bu-wallen tizerqaqin
Fellak itɣwerbeɣ
Kecmeɣ timdinin.

Les femmes dans leurs chansons ne voient pas en l'homme un être contraire à elle, mais complémentaire - c'est pour cela justement - que non seulement elles expriment un certain sentiment, un épanchement envers lui, mais surtout n'admettent pas des défauts pouvant venir de lui tels la trahison, l'indifférence. Elles essaient tout en lui faisant part de leur souffrance en amour, de faire de lui un être bon, complet qui ne devrait pas fuir la vérité du sentiment de l'amour mais l'assumer, en assumer

les motivations car même s'il est le seul bénéficiaire de l'ordre établi dans la société, il est ou peut-être aussi victime de situations comme celles qu'elles endurent elles. Il doit donc accepter la contestation car ce bonheur affectif ou ce plaisir, que l'ordre, la tradition ou la réalité leur refusent à elles, lui aussi les cherche et les désire. On ne pourrait changer la tradition tyrannique qui dicte un certain comportement, et mettre fin à des prohibitions sociales que si l'on comprend et surtout qu'on accepte la nature de l'être humain et ainsi sa propre nature. La trahison, ou l'abandon de la femme n'est donc pas une solution ou un respect à la tradition ou à l'ordre établi puisque l'homme aussi demeure victime sans pour autant changer de situation. D'ailleurs Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) se plaint non seulement de l'éloignement, de sa séparation de son amant mais surtout de l'état de celui-ci qui souffre, et qu'elle a revue dans le rêve. Le voyant perdu lui aussi, souffrant, elle lui demande guérison, préemption auprès de Dieu. Elle associe sa souffrance à celle de son amant. Elle s'exprime sur un mal commun:

Greɣ-d nnehta s wurfan
Ččuren ikufan
Yuɣwar kra di lqaɛa
Ul-iw am yir ddukwan
I ɛum seg-gɣweblan
Lehlak yakw d lḥemṣa
Urgaɣ aɛziz di lemnam
Sliɣ yennaɛdam
Ay At Ṛebbi ccafuɛa.

Le "je" que la chanson véhicule témoigne de la sensibilité de la femme qui fait preuve d'indulgence et de compréhension vis-à-vis de l'autre, de l'homme malgré sa trahison. Elle se confie tous de même à lui et lui envoie un méssage écrit par un disciple d'un saint "ṭṭaleb" et transporté par un pigeon "aḥmam":

Ṭxilek a ṭṭaleb amezyan
Aru-yi lɣernan
Yer win aɛzizen felli
Aṭas aya ur d iban
Ɣelqen iberdan
Ay aḥmam a k nweṣṣi
Tekfid ay uzyin aman
D keč iyi-ǧǧan
Qarneɣ-k s imenfi

Malika dénigre la séparation subite et la compare à la mort, car pour elle, deux êtres qui se séparent, s'éloignent l'un de l'autre pour une aussi longue durée, ressemblent-même s'ils sont vivants - à des morts ou plutôt les morts sont mieux qu'eux. Elle pleure dans une lettre cette séparation comme si, elle pleurait la mort de quelqu'un de très cher :

Ketbeɣ tabraṭ di lḥaṛa
Sxeṛbeɣ tira
Ay atma seg meṭṭawen
Fkiɣ-t i wɣeddu n ČČina
Yellan di Fransa
Ma yella wul ḥninen
Leqdeṛ u-seggwas aya
Ur nemẓer ara
Ifn-aɣ widak yemmuten.

Par ailleurs Ḥnifa (Hnifa) revient avec une autre chanson pour chanter la trahison voulue cette fois-ci. Il sagit d'une séparation que seul l'homme a voulu. La chanson ainsi conçue traduit la réalité de l'homme que les allures ont trompé. UN homme monteur, perfide, qui inspire du mépris au lieu de la pitié. UN homme dont le coeur est âpre. Au contraire de la femme qui elle, apparait crédule, naïve mais qui espère vengence de Dieu. Avec compassion la chanteuse dit:

Kulleɣ-ak Ṛebbi
Tebniḍ-ţ ɣef leɣder
Imi k nettḥibbi
Txeddmed ɣmenkwer
Ṛebbi d awkil-ik
A winna y-iḍelmen
Umneɣ awal-ik
Ḥesbeɣ-k d lmumen
Ziɣ yeqḥed wul-ik
Yeţɣid win ik yumnen.

La même chanson suppose une dualité. L'honnêteté de la femme et la malhonnêteté de l'homme :

Lemḥibba-w teṣfa
Zeddigt am aman
Tebbwi-yi tnafa
Tçudduv lliɣ di ţţman
Ziɣ rray-ik yenfa
Wer tesɛiḍ laman.

Les chanteuses ne parlent pas seulement de trahison, de sa nature ou de ses causes mais aussi de défi. Chaque femme lance un défi à sa maniere et se trouve des solutions, non seulement au mal d'amour mais surtout une solution à la trahison à la malhonneteté de l'autre (de l'homme). Ainsi Ḥnifa (Hnifa) qui était naïve, qui croyait ce beau parleur qui se voyait gâté par elle, par son amour mais qui detruit ainsi sa jeunesse. Cette femme courageuse se resaisie du mal et ne se résigne point mais croit en le chatiment de Dieu lequel, seul est capable de le punir:

A nek ur neḥric
Umneɣ bu-leklam
Felli yeţnefcic
Temzi-w ysexreb
Ad ṣebreɣ maɛlic
Ṛebbi ar t-iɛaqeb

De Ḥnifa (Hnifa) qui ne peut pas se venger seul, qui prend à témoin Dieu et compte sur lui, à Nuwwaja (Nouara) qui elle, représente dans sa chanson une femme audacieuse, qui supporte son mal, fière, se porte volontaire et se lance un défi et part à la recherche d'une solution, d'un remède. C'est là une femme qui ne désespère pas, mais qui se redresse pour affronter le mal, le supprimer:

Ay ul d acu deg-i-d negwra
Yak nefra tura
I-ɣ-yeggunin d lweswas

Imeṭṭi ur s nezmir ara
Ma tèrra tmara
  Aneṣbeṛ s nnif fellas.
Leḥmala-s nebda s teḍṣa
Neḥudr-iṭ tefsa
Tura tezzid ar yiri
Ay ul ur ɣelli ass-a
Xas fellaɣ yeḍṣa
Nek ad zdiɣ lqedd-iw

Néanmoins, malgré les amertumes, les souffrances qui demeurent, la femme à l'intérieur de la chanson, se montre comme un être raisonable, bon, partisan de la liberté, recherchant la paix, le bonheur et le respect mutuel:

Lukan ineḥs'akka
Axxam i nebna
A s-nerr tigeǰda iseḥḥan
Ad yeɛmer ass'azekka
Di lxiṛ d lehna
Deg-wulawen a nekkes urran.

En général, la trahison dont parlent la chanteuse n'est pas seulement et surtout celle qu'impose la contrainte sociale, mais c'est surtout celle qu'impose l'homme qui trahi, abondonne et delaisse la femme qui demeure crédule mais qui par la suite pense à prendre sa revanche.

e) Les complaintes

D'autre part, la chanteuse ne cherche pas une satisfaction venant de la part de l'amant à ses désirs, ni même sa complaisance et son indulgence mais en même temps ne le culpabilise pas et lui ausi d'ailleurs ne doit pas le faire car ce qui leur arrive ne vient pas d'eux-même mais de ce dont ils avaient peur (d ayen inuggad iɣ yerḥan) puisque leur relation est surtout discrete et a fini de même sans disputes (nemsbɛad amzun nennuɣ):

Di lɣiha-k ur traɣɣuɣ
Yekfa wayen i ɛeddan
Ur yi-ṭlummu ur k-ṭlummuɣ
Dayen inuggwad iɣ-yerḥan
Nemsebɛad amzun nennuɣ
Lemḥibba-k tesɣar iɣsan.

Le non-dit dans cette expression serait peut-être, que les deux ames faibles ne voulant pas trahir la tradition, le nnif et surtout pour éviter le qu'en dira-t-on, ont préféré finir avec leur amour longtemps caché et discret-même si l'amour va jusqu'à léser même les os (isɣar iɣsan). A travers ces paroles on saura que les moeurs étant farouches, les sens exigeants, rien ne peut se faire qu'au prix d'un renoncement de soi. Renoncement auquel la chanteuse insinue. Qui touche l'individu, l'homme et la femme. IL ya tantôt un "je" tantôt un "nous" qui reviennent dans la chanson désignant ceci: être soi ou n'être que soi est une formule sans un sens aucun.

Si Nuwwaṛa (Nouara) évite directement de demander complaisance à l'homme, Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE) se lamente auprés de sa maman et lui montre qu'elle attendait, qu'elle cherchait vraiment à satisfaire ses désirs aupres de celui qu'elle aime mais hélas, il l'ignore, la laisse attendre sans être satisfaite, sans arriver à ses fins. Elle fait part de ses lamentations eternelles et de ses espérances vaines. Elle attend à tour de rôles les saisons qui pourraient lui procurer quelque chose, lui ramener ce qu'elle demande mais en vain, chaque saison elle n'arrive pas à la vivre comme elle l'entend. Elle attendait la réalisation de ses voeux en hiver mais rien de tout celà. Aucune réponse ne lui a été fournie, aucune suite de la part du bien-aimé qui lui, se promène heureux et elle à qui sa chance ne sourrit pas, finit ses jours d'hiver dans la tristesse. Les calculs de la femme, ses estimations donc, qu'elle croyait justes sont indeterminés et indéfinis. Ses difficultés par contre sont innombrables, incalculables. Elle essaie d'évoluer, de se projeter avec le temps mais en vain. Son mal est continu, sa complainte demeure. Elle attend toujours"nek yurgan" et elle n'arrive pas à son but. Elle n'arrive pas à réaliser ses rêves même pas à réaliser des miracles comme prendre la pluie."nek yurgan lehwa attawiv" puisqu'il ya beaucoup d'entraves. Des obstacles (venant même de la nature) comme "asigna" le brouillard et "abruri" la grêle se succèdent et assombrissent sa vie. Ses espoirs poussés, les jours passent sans saisir sa chance qui l'ignore. Sans revoir l'autre qui peut-être est heureux:

Yemma taɛzizt-iw yemma
Nek yurɣan lehwa aṭ-ṭawiɣ
Iɣummi-ṭ-id usigna
Itebɛi-ṭ-id ubruri
Ussan i-gɛaddan ay ul
Ma d keč telhiḍ d uleɣwi
A yemma zzehṛ-iw

Yemma taɛzizt-iw yemma
Nek yurɣan tizgi aṭ-ṭefteḥ
Iɣummi-ṭ-id usigna
Nek rɣiɣ-t ard aṭ-ṭleqqeḥ
Ussan i-gɛaddan ay ul
Ma d keč telhiḍ d unecṛaḥ
A yemma zzehṛ-iw

A tord ou à raison elle attend et elle fait erreur. sa conplainte continue, dure c'est ce que prouve d'ailleurs l'intitulé de sa chanson "taɛwint u-ganni". Elle est là devant cette fontaine qui sans se remplir-même de l'eau de pluie -demeure vide et toujours sans changement:

Yemma taɛzizt-iw yemma
Nek yurɣan lehw'aṭ-ṭawiɣ
Nek ɛuddev mazal lḥal
Iṭij ɣef-fdrar yuli
I-gexlan d nekkini
Yurɣan taɛwint u-ganni

Tout presque était contre elle, même la nature surtout le soleil qui devrait lui procurer de beaux jours, ce soleil symbole

de belle vie, la brûle, lése son corps qu'il brunit et noircit comme un esclave(akli) et tout en regrettant la beauté, la blancheur de son corps, de sa peau qui s'est achevée, elle se lamente, adresse sa complainte au soleil en disant:

Annaɣ ay iṭij tqerrḥeḍ
Bezzaf a wlidi tḍureḍ-i
Ṣṣura icebḥen texṣaṛ
Yerra-ţ lwaâd am akli.

La femme est toujours abondonnée. Elle est seule, miserable surtout est en attente. Elle délivre ses complaintes, raconte à l'intérieur de la chanson, ses malheurs mais aussi attend une compensation venat surtout de Dieu qui tantôt lui prédit une certaine déstinée, tantôt vient à son aide. La chanteuse met toujours en évidence un "je" malheureux, qui dénonce, se lamente et demande grâce et liberté.

Ainsi, il ne suffit pas seulement de se lamenter, d'attendre l'eau pour remplir la fontaine, mais il ne faut pas oublier ses moments de tristesse, ses jours, ses anneés de misere et son amour qui s'est sauvé sans arriver à sa fin. Car, s'il ya, oubli, il ya aussi mépris de la part de Dieu qui voit, entend tout DIEU est là omniprésent comme spectateur, auditeur, témoin, mais aussi comme une aide à cette femme qui souffre, triste, qui attend, qui veut, or ce que femme veut Dieu le veut aussi. Donc il ne faut surtout pas oublier, mais veiller, ésperer avec le soutien de Dieu penser à réaliser ses projets:

Ula d Rebb'(i) ad-iy'iḥqeṛ
Ma ţţuɣ i-gɛaddan felli
A yemma zzehṛ-iw

Mais dans le thème de l'amour, la femme ne chante pas seulement sa souffrance, sa complainte, sa séparation et la trahison de l'autre mais aussi essaie de faire rupture avec la dichotomie homme/femme ceci à travers le sentiment affectif "tayri" ou l'amour. Elle entend donc par amour celui qui regroupe l'homme et la femme, celui qui créet une harmonie et une paix entre les deux, celui qui aide à vivre heureux. Ainsi, après avoir chanté la séparation, la femme chanteuse revient une autre fois, oublie tout et entretient un dialogue où elle interpelle celui qu'elle aime. Avec son mot, elle tend et vise à la reconciliation. Elle se refère désormais au mot "amour" pour redessiner sa vie. Elle symbolise un cadre ou elle et l'homme (le "je" et le "il") se réalisent au plus plein. ceci Nuwwara (Nouara) le transmet dans sa chanson :

Uɣal-d an-nemḥu i-gɛaddan
Kul w'ad yefhem iman-is
Yef ddunit anemɛawan
Akenni as-naf ixef-is
I wexxam a-s nebnu lsas
An-nili am medden meṛṛa
Fellas ilaq aɣ a-nɛas
Akenni ad uɣal lehna
Lehlak yak illa ddwas
Ala ayen iɛeddan yekfa.

Mieux que ceci, dans une autre chanson, Nuwara (Nouara) voit en l'homme une protection, une lumière, cnose qu'elle lui fait d'ailleurs rappeller en lui disant d'allumer la lampe, de bien la regarder car il l'a longtemps laissée dans l'obscurité:

Siɣ lmesbaḥ wali-yi-d
Di ṭṭlam aṭas-iy-teǧǧiḍ
Ul-inek xaṣ sakwi-t-id
La yeṭmeṭṭat ur teẓriḍ
Talabâ-s felli rri-ṭ-id
Mulac a-y-ineɣ usemmiḍ

L'homme et la femme ne peuvent pas se séparer puisque comme le pense la chanteuse, l'existence de l'un dépend de l'existence de l'autre. Elle, la femme, donne naissance à l'homme qui, lui l'élève, la protège :

D nekkini i k-id-yurwen
D keččini y-d-iṛebban

Et chacun est le fils ou la fille de l'autre :

Keč d mmi nek d yellik

L'homme et la femme coexistent et ne doivent surtout pas s'oublier car ceci ne peut être que négatif dans la vie des deux et ainsi amener des conséquences néfastes alors qu'ils devraient s'unir, devraient exister et surtout qu'ils ont droit à une part méritée de la vie comme tous les gens:

Keč d mmi nek d yellik
Qṛib nemyuṭṭa maḍi
Teqqwleḍ d aɣrib di tmurt-ik
Liḥala nneɣ teṭṭiḍi
Ass-agi iwulem aṭ-ṭilliḍ
Ɣur medden tuklaleḍ nṣib.

La femme émerge ainsi et impose son "je" dans le thème de l'amour, constitue un discours sur elle-même. Un discours qu'elle assume d'abord elle-même et qu'elle rend public et essaie de légitimer au sein du groupe par la suite, mais sans pour autant être un individu égoïste. Mais elle conçoit aussi son individualité dans celle de l'homme.

La femme aussi ne désepère pas, mais croit au jour où la vérité parlera. Ce jour là où elle se révoltera, où toutes les paroles, toutes les images que l'amoureux se faisait d'elle disparaitront à jamais. Si elle porte plainte à l'intérieur de la chanson, elle dit ses complaintes, c'est contre l'homme qui ne considère que sa beauté, qui la considère donc comme un bien meuble. Ǧuhra (Djura) du groupe Djurdjura traduit tout ceci dans de belles paroles :

Temmuqeld-iyi-d
Tenniḍ-d allen-im berrikit
Ay meliḥed m'id muqleḍ
Amzun ṭ-ṭajeǧǧigt

La chanteuse ne croit plus en les compliments que l'amant lui fait, elle fait tout pour les fausser:

Ah zriɣ akka ik ɛeqbeɣ
S wallen-iw tiberkanin
Ah zriɣ akka ik ɛeqbeɣ
S umendil bu teɣrizin
Mkul awal a-d-inniḍ
Kem d lweṛd di tebbirin
Wissen ma twalaḍ yibbwas
Mmutent tjeqqigin

La chanteuse continue sa parole en montrant à l'homme qu'elle n'est pas une chose à regarder mais une personne, un individu libre. La liberté nait en cet individu amoureux de la justice. Elle passe outre la conception de la femme "objet" et symbolise grâce à sa parole, la combativité, le courage de la femme. Ainsi elle dit:

- Allen-iw d amegru yeṛɣan
  Leɛdel yura di tmmuɣli-w
  Fellas i tlehheb tmes
  ...

- Ah twalaḍ taẓult d ugusim
  Twalaḍ al'ugel s imi
  Ah twalaḍ ddaḥ d webzim
  Tuggwid lḥenna i tsusmi
  Netta d ssut nek ṯ-ṯiɣwist
  Dgi d lul tlelli
  Keč ṯ-ṯagrawla nek d ṯṯrad
  Macci t-taɣawsa i tmuɣli

La femme ne veut plus qu'on chante sa beauté, ne veut pas être une marchandise, elle veut pas finir ses jours comme telle, mais elle luttera jusqu'à ce que son soleil se lévera, jusqu'à ce que la vérité parlera et sa vie sera illuminée. Elle trompe l'ancienne image de la femme, à laquelle on s'est habitué et la montre sous sa vraie réalité. La même chanteuse traduit ceci :

Ah lukan ad qabel tideṯ
Tcennum ɣef zzin-iw
Ger waḳal akw d wedfel
Iɣ iseɛwan di tmuɣli-w
Amzun d ayla n tiɣin
La teṯṯen di tezmart-iw
D ṯṯir icebḥen u-kehhel
Tafsut la tṛeq deg-wallen-iw
...
Ger nadam lliɣ-d allen-iw
Yibbwas ad ibin lḥeq
Deg-wakal iṯwali-d allen-iw
Yibbwas tideṯ a-d-nṭeq
Yibbwas iṯij a-d-icṛeq

Ces paroles mettent donc fin à l'amour précaire et peut être au complaintes aussi.

5 - Le mariage ou zzwağ

Dans une société comme la société kabyle, l'individu ne vit pas indépendamment du groupe ou de la famille qui eux, sont un tout et lui (l'individu), représente peu de choses. On ne pourrait ainsi tolérer aucune réaction ni même manifestation d'indépendance plus spécialement celle qui viendrait de la part de la femme. Notamment en ce qui concerne le mariage à son gré. Ce mariage qui représente tout pour la famille, le groupe et les individus, est aussi un fait social qui concerne tout le monde certes mais l'évidence ou la logique est: que seul le père ou le chef partriarcal le décide souverainement et en principe. Le mariage de la fille n'intéresse que son père, personne d'autre même pas elle, car qu'il soit question de changement ou pas, de modernité ou pas, instruite ou pas, à la fille on ne tolère aucunement la liberté dans ses actions encore moins en ce qui concerne le mariage ou le choix du conjoint. La fille vivant pour et par le groupe, les conditions sociales qui font du mariage une nécessité et surtout l'autorité absolue du père donc de l'élément masculin, tout ça fait que la mariage est une union durable, pour toute la vie. Il s'agit d'une union, d'une alliance que nul individu qu'il soit homme ou femme n'abandonne ou laisse au hasard des sentiments ou de la liberté. Car le sentiment personnel (l'amour) lui-même n'est pas toléré ni admit par le groupe qui voit en lui une contre idéologie de la vie et même une opposition aux coutumes kabyles. Toutefois, et pour ces raisons, le mariage est et demeure une affaire qui intéresse le groupe entier. Et seul le père peut réagir librement et partir jusqu'à imposer à la fille l'époux qu'il lui a choisi, ceci de peur qu'elle soit éternellement célibataire donc une charge pour la famille et ainsi subir les mauvaises langues qui lèsent toute la famille et la société. C'est justement ce mariage forcé que dénoncent les chanteuses dans leurs paroles rythmées. Non seulement, elles remettent en cause ce mariage forcé, l'autorité du père, sa liberté ou celle de tout autre masculin qui décide de leur sort et avenir, ceux-là qui constituent pour elle une entrave à l'amour, à la liberté personnelle de la fille mais aussi, elles dénigrent le conjoint lui-même, qu'on leur choisi. Celui-ci qui pourrait être vieux ou vieillard donc qui dépasse une jeune fille en âge.

A travers la chanson, la femme dénonce ces actions barbares quant à la formation du mariage selon les coutumes et les conditions sociales qui lèsent et même participe à la non existence ou à la négation de la liberté et de l'individu lui-même. L'homme et la femme sont des personnes qu'il faut considérer même en dehors du groupe, ce sont des personnes qui peuvent vivre indépendamment et auxquels l'on ne doit pas imposer la prérogative ou le "droit de contrainte matrimoniale". On ne doit pas par besoin ou par intérêt personnel (du père par exemple) ou collectif (du groupe), sacrifier sa fille et lui imposer une condition de mineur voire la considérer comme une marchandise ou un bétail, que l'on vend à son gré, dont on a droit et quand il ne convient plus. Et ainsi, on ne se soucie guère de l'acheteur. C'est ainsi que l'une des chanteuses; Ğuhra (Djura) (du groupe Djurdjura) s'exprime tout haut en culpabilisant le père, en s'interdisant de lui pardonner pour ses réactions et surtout en regrettant l'âge très jeune de la fille qu'on vend. Dans un "je" contestataire, elle décrit la situation et la cérémonie de mariage:

La smaḥ i baba la smaḥ
I-y-ifkan ur ppwiḍeɣ
Asmi qqaṛen lfatiḥa
Deg-weẓniq i smeḥsisseɣ

Elle ne pardonnerait jamais à son père qui non seulement l'a mariée trés jeune"ur ppwiḍeɣ" sans prendre son avis donc sans son consentement mais surtout de l'avoir marier selon la religion "lfatiha" on lisait des versets du coran sans sa présence; elle était dehors, les entendait "deg-wezniq".

Dans ce genre de chanson, il est donc question de statut de la femme et le mariage. Dès lors, elle revendique une place légitime qui revient à la femme tout en chantant et à l'intérieur du mariage les vertus féminines dont elle fait comme dirait ZOULEF, "une arme de combat"(1) et qui est son seul courroux:

Tefɣ-ed teqcict s lbecmaq
Axelxal yujjaq
Ay turwent a tulawin
Lukan d lḥaǧǧa l-leẓwaq
Aṭ-nemḥedwaq
Aḍ ibiṅ w'ar'a-ṭ yawin

Dans la même chanson, la chanteuse revient une autre fois pour dénoncer le mariage forcé à cause de la pression du père sur elle. Un mariage qui, sous son aspect décisif d'alliance, semble être une réjouissance à tout le groupe. Dépourvues de chance, les jeunes filles, se vendent aux vieux. Elle n'ont aucun droit ni au rêve, ni à la fréquentation, ni même à grandir, à comprendre les choses comme il se doit et donc à devenir majeures. Ce sont pour les parents des grillades "d izellafen". L'euphorie donc du mariage, de sa cérémonie est vite dissipée par ces paroles de la chanteuse qui n'hésite pas à commenter son sort et celui de ses soeurs, des femmes Algériennes, plus spécialement de la femme Kabyle sous forme de parole. Si pour son père elle est une grillade, elle s'exprime ardemment et fait sortir à son tour, un feu qui brûle en elle:

La smaḥ i baba la smaḥ
I-yi-čč̣an d izellafen
Ur-yi--ǧǧ'ad imɣureɣ
Ad fehmeɣ ad arguɣ jjeun
Imi d zzehṛ ay ulac
Ala neṭṭaɣ d imɣaren

La chanteuse averti aussi sur la différence dans la conception du mariage. Un mariage qui constitue un acte de vente pour le père et qui est un jeu du hasard "leqmaṛ" pour la fille. La femme traduit dans la chanson des conflits d'interêts, d'opinions par rapport au mariage mais surtout son "je" s'articule sur des différents qui poussent à la revanche et à la révolte de la personne lesée:

---

(1) ZOULEF, in: Annuaire de l'Afrique du nord, op.cit, p 1044

La smaḥ i baba la smaḥ
I-y-ifkan ur ppwideɣ
Asmi qqaṛen lfatiḥa
Deg-wezniq i smeḥsisseɣ
ɣef ayen ixdem ɛuhdeɣ Ṛebbi
Taxxamt-is ur ṭ-kcimeɣ
Asmi ddiɣ s amuqaṛ
Nniɣ ad leɛbeɣ leqmeṛ
ɣef teblaṭ a tiḥdayin

Si au début, elle dénigrait son père, interpellait d'autres filles, au milieu de sa chanson, en empruntant à la tradition orale des extraits anciens pour les remodeler et les remanier, Ǧuhra (Djura) interpelle sa mère, se confesse à elle, lui fait preuve et part de sa peur en même temps se plaint des fatalités de la vie, de la nature, de leur injustice. Ces fatalités qui lui ont imposé un mariage non voulu, un homme non désiré. Elle rentre en conflit avec un père mais aussi avec le destin, défi Dieu ou plutôt le bienfaiteur "qessam" qu'elle qualifie d'injuste, d'espion "amucaṛ" et surtout de "pistonneur" et de cette façon, il dépasse même le commissaire qui lui, est réputé de corruption, de perfidie puisqu'il se sert du piston visant une faveur et un avantage auprès des gens qui le flattent. Aussi, il leur recommande des choses n'en fait rien pour d'autres "ilehhu s tjc alt". Ce Qessam qui normalement devrait être juste et donner à chaque individu ce qu'il mérite n'en fait pas autant puisque semblable au commissaire, cet homme des autorités qui est sensé suivre la juste loi, fait erreur et bafoue les droits à de pauvres gens, ne leur donne rien en tout cas pas à elle pour qui le bonheur n'existe pas ou est précaire puisque vivant dans les tenebres, n'ayant point de chances :

A yemma fudeɣ a w'iswan
Di tala yebna wmeẓyan(*)
Ma swiɣ uggwadeɣ imawlan
Ma mmuteɣ d'fad ay inɣen
Qqessam agi d amucaṛ
Annaɣ yeɣleb kumisaṛ
S tjɛalt ala yteddu

Yefka ṛṛezma uxelxal
I tid uṛ nuklal
Ad qeddment ddunit s zzhu
Ma d nek iṭij-iw yemmal
Yedda d lmal
Sefaɣ-as yugw'ad yeddu.

Avec une telle chanson , la chanteuse, dans un "je" révolté, blessé, déçu, interpelle le "tu" ou le "il" babas", son

(*) Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus la chanteuse a emprunté à la tradition orale des extraits anciens tels que: "a yemma fudev a w'iswan, di tala yebna umezyan" pour les remanier et les remodeler selon le sens qu'elle veut donner au phénomène ou à la chanson. Et ainsi au lieu de "arumi" "c'est amezyan" or que normalement: " a yemma fudev a w'iswan, si tala yebna urumi."

père donc l'homme, puis les filles "tiḥdayin", la maman "yemmas" et revient encore une fois et en dernier vers les filles. Celles-ci qu'elle veut surtout toucher avec sa plainte contre son sort qui pourrait être aussi le leurs, tout en les incitant à se rendre compte de leur condition néfaste, désenchantée qui la laisse elle, périr dans la solitude même si elle est mariée puisqu'épousant un vieillard aux cheveux blancs "amɣar aciban" ainsi elle n'est pas mariée avec un individu mais avec un lot d'os ou même deux os comme elle le dit: "zewǧeɣ d sin iɛeḍman" qu'elle pourrait et aurait aimé casser si c'était une chose cassable :

A yessetma a tiḥdayin
Di ngger nekkini zewǧeɣ
I yuɣen amɣar aciban
Zewǧeɣ d sin iɛeḍman
Ammer d lḥaǧa u-fexxaṛ
Adɛemdeɣ ad aṭ-aṛzeɣ

Dans une autre chanson, la condition de la femme est révélée, commentée d'une façon acharnée par ce groupe Djurdjura qui encore une fois, dénonce le mariage forcé. Mais cette fois-ci avec un homme, un joueur "aqemmaṛ" qui non seulement ne pouvait pas faire vivre, subvenir aux besoins de son foyer, de sa femme mais en plus, il frappe violemment celle-ci. La chanteuse du groupe dit donc la misère que la femme endure dans le mariage.

Annaɣ nniɣ-am
Ur t-ṭṭaɣ ara
Argaz d aqemmaṛ
Urd am yezmir ara
Akk'ay ddus
Ɛalmaɣ s zzehṛ-iw ixuṣ
Akk'ay ddus

Sliɣ yekkat-iṭ
S ugeṭṭum arqaq
Ayen a tabaɛuct
I-wfus areqaq

Sliɣ yekkat-iṭ
Sugeṭṭum n zzan
Ayen a tabaɛuct
I-wfus awezlan

Cette femme dont la beauté est exquise, est remarquable, à un bel âge englobant diverses qualités, embellissant les maisons, faisant la fortune de celles-ci, cette kabyle aux beaux vêtements (lfuḍa), aux beaux bijoux, tels "abzim" (la broche), axelxal (le bracelet qu'on met au pied), est entre de mauvaises mains qui ne le méritent pas. C'est avec un coeur brisé, un sentiment de regret que la chanteuse révèle ceci :

Taqbaylit a mm lfuḍa
S tebzimt wallaɣ-ṭ taâdda
Ay tecbaḥ yissem lḥaṛa
Ay d rna yissem d ṭṭṛika
...
Taqbaylit a mm uxelxal

Taâdad-d aberdi'amellal
A tiyita l-laɛmer
Bbwin-t agad ur nuklal

Là, la femme n'est nullement considérée comme une personne mais comme un objet. Sa beauté lui fait défaut, la trompe ne lui procure aucune valeur.

D'un autre côté, la chanteuse Nuwwara (Nouara), remet en cause la conception du mariage en Kabylie même en Algérie et son fonctionnement. Mais en liant toujours ce fait social à la situation qu'il procure à la femme qui, selon elle n'évolue pas une fois mariée, mais au contraire sa situation se dégrade encore plus:

Yibbwas ddiɣ t-ṭislit
Nniɣ ad yiẓid wemɛic
Ḍhiɣ-d am tberranit
Lɛemer ur iyi-d-iṣaḥ weḥric
Teṭmektayem-d Tassaɛdit
Alà di lweqt n leqdic.

Selon cette chanson, le mariage n'est donc ni une solution à la misère, à la peine que subit la femme ni même une fin en soi. Sous un autre aspect, Ḥnifa (Hnifa) revient dans une autre chanson non pas sur le mariage lui-même, un mariage déjà dû mais parlant de l'attente du futur marié, de l'amant auquel elle est réservée et qu'elle a aimé et accepté (on sait qu'en Kabylie on va jusqu'à réserver une fille pour être l'épouse de celui qu'on veut, qu'on lui choisit plus tard). La chanteuse parle donc de cet amant qui, sans se soucier du qu'en dira-t-on, l'abandonne et se mari avec une Française ou des Françaises "tiṛumyin", sur lesquelles la chanteuse ironise en les appellant les clochardes, "ṭklucart". Celle-ci qui sont en même temps les préférées de l'homme "taṛumit axiṛ-iw". Avec un coeur malade, dans l'ennui éternel et tristement Ḥnifa (Hnifa) s'exprime ainsi :

(1) Yessetma xaqeɣ
Ul-iw d amuḍin
W'iɛzizen ctaqeɣ
Bbwint-ṭ ṭṛumyin

Dans un succession de vers la chanteuse remet d'abord en cause parlotte, mauvaises langues, rumeurs surtout trahison "aɣuru" qui en est conséquente:

(2) Ul-iw yeṭquddur
Yeɣra mebla times
Rrḥan-iyi lehdur
Yesseɣzafen iles
Acimi yi-iɣur
Mi ṛṛay-is yetlef

Puis le bon sens de la femme, sa fidelité, sa résignation et sa consience de sa réputation de celle de l'homme:

(3) Ɛuhdeɣ ad rɣuɣ
Mmis t-taddart

Ad sebreɣ rnuɣ
Ad leqdeɣ tazart
Amek ara ḥluɣ
Mi yezweɣ ṭ-ṭeklucart.

En fin l'état de la femme qui n'obtient rien malgré sa sous mission. Elle n'obtient rien ni du mariage ni même de l'homme honorable voulu :

(4) Nek rehneɣ temẓi-w
Di lemḥan d lḥif
Urǧeɣ-t d zwaǧ-iw
Ɛuddeɣ-t d bu-nnif
Tarumit axir-iw
I-gufa wutlif.

De la misère de la femme, de celle des enfants, de la trahison de l'homme qui préfère et choisi la Française comme épouse, de la relation entre l'homme et la femme à l'intérieur du mariage, on passe dans d'autres chansons féminines à d'autres réalités, à d'autres relations sociales en fonction toujours du mariage que l'on dénonce catégoriquement à travers la parole rythmée ou sous forme d'accwwiq. De ces relations, celle qu'entretient la bru avec sa belle-mère et que l'on retrouve chez Crifa qui traduit et décrit concrètement et même mieux la cérémonie du mariage de son fils tout en exposant le comment de ce mariage, l'attachant ainsi au contexte et à la situation économique et toutes les dépenses qu'elle a faites, qu'elle a acceptées sans se soucier des conséquences, car elle voyait seul et essentiel, le bonheur du fils. Ne prévoyant donc rien de négatif, elle tombe à la fin dans le piège et récolte beaucoup plus de probiemes mais loin de la joie absolue :

Mmelt-iyi amek ara xedmeɣ
Zewǧeɣ i nmi s imelyan
Ferḥeɣ bbwiɣ d mm-imezran
Aggur segmi-d tedda ṭ-ṭisli
Tenna-yi ffeɣ seg-wexxam.

Devant l'ingratitude de sa bru aux longs cheveux "mm-imezran", la chassant de son chez soi, elle demeure inquiète et cherche auprès des gens, des autres des conseils et des solutions "mmelt-iyi amek ara xedmeɣ". En chantant ainsi les vertus, les qualités physiques de la bru, Crifa (Cherifa) se lamente car ses vertus là ne servent à rien; ce sont des formalités, car la bru ne joignait pas l'utile à l'agréable donc sa beauté, ses qualités physiques aux qualités morales telles la gentillesse, l'obéissance etc... Mais elle est la cause de la division, du déchirement de la famille donc de la séparation de la mère et de son fils. Elle n'a pas seulement tenté de diviser la maisonnée en moitiés: celle de son mari et elle et celle de sa belle-mère "tenna-yi a nebḍu lḥaṛa" "a nebḍu lkanun" mais surtout a enlevé son fils à la mère et la laissé seule "truḥ tekkes-iyi mmi", ruḥen ǧǧan-iyi deg-wexxam weḥdi". La mère qui a emprunté de l'argent, qui s'est fait des crédits, des dettes, qui a dépensé beaucoup pour ramener une buse "taninna" aux beaux cils "m timmi" ou "m laɛyun", qui devrait faire le bonheur de son fils, son bonheur et celui de toute la maisonnée, cette mère est désespérée quant à la situation de son

foyer après ce mariage qu'elle croyait beau, important puisqu'elle dit :

(1) Zewǧeɣ i mmi s ṭṭlaba
Feṛḥeɣ bbwiɣ-d taninna
Aggur mi ṭedda ṭ-ṭislit
Tenna-yi a nebḍu lḥaṛa

(2) Zewǧeɣ i mmi s umelyun
Feṛḥeɣ bbwiɣ-d m laɛyun
Aggur mi ṭedda ṭ-ṭislit
Bbuh! tenna-yi a nebḍu lkanun.

(3) Zewǧeɣ i mmi s wekridi
Feṛḥeɣ bbwiɣ-d m timi
Aggur mi ṭedda ṭ-ṭislit
Truḥ tekkes-iyi mmi.

(4) Zewǧeɣ i mmi s wekridi
Feṛḥeɣ bbwiɣ-d m tini
Aggur mi ṭedda ṭ-ṭislit
Ruḥen ɣɣan-iyi deg-wexxam wehḍi

Ainsi donc, la relation entre bru et belle-mère change de plus en plus. Cette relation est prise entre deux feux ou deux modes de vie. Un mode de vie traditionnel que la belle-mère représente et qui veut rester attachée à la tradition, à la vie d'antan, collective, de la famille élargie. Une belle-mère qui veut toujours commander considérant la beauté de sa bru, sa compétence dans le ménage mais ne tolérant pas son autonomie, sa vie de couple indépendamment du groupe. Et un deuxième mode de vie moderne ou nouveau qui veut se détacher du traditionnel et que représente la bru qui ne veut plus obéir, ni se résigner aux instructions de la belle-mère, voulant vivre seule avec son mari, se détachant de la grande maison donc du groupe.

Il ya donc deux contrastes à l'intérieur du mariage et l'apparition du "couple" alors que et surtout dans les sociétés traditionnelles telles que la Kabylie, il n'y a pas existence de "couple" mais existence de "axxam" et ce dernier est surtout vaste, ne veut pas dire seulement l'homme et son épouse mais tout le groupe.

Par contre, dans une autre chanson, la même chanteuse Crifa (Cherifa), transmet un message en même temps à la bru et à la belle-mère. Un message qui englobe: compréhension, paix et attention mutuelle. L'intitulé d'ailleurs de la chanson "thella" fait attention, traduit fidèlement ceci:

A tamɣart ḥseb tislit am yelli-m
A tislit kem ṭhella di temɣart-im

Par la suite et tout au long de la chanson, la chanteuse essaie de décrire la cérémonie du mariage donc la fête. Aussi l'arrivée de la bru à sa nouvelle demeure et surtout conseille à la vieille, c'est-à-dire à la belle-mère d'être heureuse et à bien accueillir sa bru, non seulement avec un beau sourire, un visage gai mais aussi et ici la chanteuse met en évidence des rituels du

mariage, telles que toutes sortes de donations qu'elle demande à la belle-mère de présenter à sa bru le jour de sa venue; "mager-iṭ s ṭṭas u-yefki" accueille là avec un verre de lait), ... "s lḥenni d ṭṭmeṛ" (avec du henné et des dattes) et ... "s lemfateḥ" (avec des clés) donc l'accueillir avec toutes sortes de friandises et surtout avec des clés symboles de bonheur.

(1) Aṭṭaya tusa-d teslit
Aṃ aggur ma d yeflali
A tamɣart mager tislit-im
Mager-iṭ s ṭṭas u-yefki

(2) Aṭṭaya tusa-d teslit
Aṭṭa tewwed-iɣer wemnaṛ
A tamɣart mager tislit-im
Mager-iṭ s lḥenni d ṭṭmeṛ

(3) Aṭṭaya tusa-d teslit
Aṭṭa tekecm-ed ɣer wemṛaḥ
A tamɣart mager tislit-im
Mager-iṭ s lemfateḥ

Toujours à l'intérieur du mariage et dans l'ambiance toujours de fête qui est un rite trop important chez nous, quant à l'euphorie et à la réjouissance surtout momentané du groupe, les chanteuses composent aussi des vers, avec lesquels elles animent et surtout en montrant leur joie à elles et félicitant et l'enfant circoncis, et le marié ou la mariée et leurs familles. Justement et toujours Crifa (Cherifa) dans une autre chanson, elle félicite les deux mariés en évoquant les vertus de la mariée, demandant bénédiction pour elle et son mari auprès de Dieu :

A tislit ay isli mebṛuk
Ṛebb(i) a kwen iḥenni

Chantant aussi les vertus du mari, le flattant :

Ay isli lqedd-ik yelha
Icuba zzan di ssehṛa
Akustim yerna fellak
Zzin-ik ḥed ur t-isɛi
A ssaɛd n ṭṭin i k yuɣen
Tes ɛedda uššan n lɛali

Non seulement ceci, mais elle chante aussi les vertus et les qualités physiques de l'épouse auprès de son mari et surtout lui souhaitant bonheur et comme progéniture, "des garçons" lesquels, vu l'importance qu'on leur attribue dans les tribus, vont permettre à cette femme, à cette mariée de s'accroitre dans la famille de son mari :

I tezyen tmeṭṭut tuɣeḍ
Telsa-d apinwaṛ n rric
Ay isli mebṛuk fellak
Ncalleh amenzu d aqcic.

On remarque donc que non seulement les chanteuses évoquent leurs misères, leurs tourments et peines à l'intérieur du mariage,

mais aussi elles contribuent à l'ambiance, à la fête elle-même avec leurs vers, leurs paroles tout en montrant différentes relations dans le mariage (relation entre bru, belle mère, entre fils et mère). Ce mariage est en même temps bonheur, joie, réjouissance mais aussi illustration des réalités sociales de toute une vie quotidienne du groupe et surtout des femmes puisqu'il s'agit d'elles. Dans le vers chanté, tous les éléments semblent vrais à la fois dans l'ensemble et dans le détail. Comme dans les chansons de Crifa (Cherifa), tout un tableau est reconstruit. Les termes ont des connotations. Comme dirait Mouloud MAMMERI (Awal 2 p 17) "Aucun d'eux (les termes), ne se contentent de désigner, tous ils évoquent, recréent et quelquefois créent tout court." Ils créent d'abord des rôles. Le rôle de "tamɣart" ou belle mère qui est le receptacle de la vie, de son sens. C'est le lien vivant et précieux avec la passé. Le rôle de la bru ou "tislit" dont on peut à la fois voir qeste, beauté, bijoux, fête, surtout tabou. Avec elle "isli" ou le mari. Ces deux la représentent un monde des adultes, géneration intermédiaire entre la première (les vieux) et celle des enfants. Sur eux pèse le souci de la subsistance. Ils reflètent un monde où comme dirait Mouloud MAMMERI (Awal 2 p 17)"il faut d'abord être, exister avant de vivre." Enfin le rôle des enfants plus particulièrement "arrac" plureil de "aqcic" qui sont condidats à la vie de demain. Qui sont souhaités parce que sur eux repose la continuation du nom.

Toujours à l'intérieur du mariage et dans une autre chanson, Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) évoque et cette fois-ci la relation entre la bru et la soeur du mari c'est-à-dire la belle-soeur. Elle évoque la haine ou l'hostilité que porte la bru contre ses belles-soeurs et aussi le manque du sentiment fraternel ou plutôt l'amour du frère à sa soeur qui n'est plus, qui est rompu avec l'arrivée de l'épouse:

(1) Iɣil-iw iɣil-iw
Ma ḥkiɣ-ak yerbeḥ wul-iw
I tin ur nesɛi yemmas
Mmelt-iyi ayɣer terza
Buddɣ-as aṭ-teddu d usennan
Deg-wedrar aṭ-isendeṭ
Teppwed ɣer teppurt teqqwl-ed
Tarra d ul-is la yneggi

Regrétant le changement survenu dans la famille, le changement du frère qui se détache des valeurs, la chanteuse se plaint et fait part de son état de délaissée au père. Elle lui expose sa bléssure et dit:

(2) Ayenni a tasekkurt
A tin umu yecbeḥ later
Awed ɣer lḥara n baba
Tineḍ-as amek i ga lamer
Ass-agi d laâwacer
Gma ɛzizen ur yi-d-iɣafer

Dans cette chanson, la femme est montrée sous diverses images. Elle est à la fois bléssée dans son amour propre mais aussi apparait comme un facteur de division. Ainsi le mot bru est associé à beaucoup de choses. IL est en deçà de ce que le mot

Kabyle "tislit" fait apparaitre dans les imaginations. Ainsi et enfin dans un "je" qui demande des comptes, qui dialogue en face à face, la chanteuse s'adresse aux frères, non seulement se plaint mais encourage ses comportements et surtout manifeste son exaspération:

(3) Ayenni kečč̌ini a gma
D lenwar icebbḥen aksum
Ssebḥan Rebbi iṛeban ism-iw
Deg-wul-ik ur d-iṭnunnut
Lleh elḥed a weltma
Bedreɣ kem-id tuggi tmeṭṭut

(4) Ayenni ayen a gma
Ass-agi beddel imensi
Amkan-nni anda tɣimiɣ
Ẓẓu qedṛan d ilili
Buddɣ-as aṭ-ṭerbu s tullas
I wakken aṯ-ṭjerreb lemḥani

La chanteuse chante aussi un mariage raté, non réussi. Un mariage qui finit mal puisque le mari finit toujours par partir et quitter sa femme. Cette fois-ci elle se lamente à elle-même, sous forme de monologue avec lequel elle débute sa chanson, elle regrette le foyer qu'elle a fondé. Elle le fait correspondre ou le compare à un jardin de melon dont elle prenait soin, auquel elle choisissait le type (de melon) qui lui convenait et qu'elle arrosait toujours grâce à des ravins d'eau claire :

Ẓẓiɣ tibḥirt u-feqqus
Afeqqus akwendarac
Rriɣa-as tirga bbw-aman
Aman-is d izellebdac

Tout en croyant bien faire mais finalement, elle fait erreur. Elle se confesse donc à Dieu car elle n'a fait que se marier :

D zwaǧ i zewǧeɣ a Ṛebbi
Ṛziɣ ṯ-ṭuba f ulac

Le mariage est conçu comme une erreur et un sacrilège commis puisque non réussi:

Zwaǧ-iw a ccifan
Tamar'a-k-id-err s axxam
Mi k nwiɣ d lmumen
Ziɣ d ajellab semmumen.

La chanteuse continue à se lamenter à elle-même, ne culpabilise personne d'autre sauf son cerveau ou sa raison "ṛṛay-iw". Elle raisonnait tellement seule qu'elle est tombée dans un piège car elle a décidé seule sans prendre l'avis de personne, elle était libre et sa liberté l'a lésée et elle n'a eu que ce qu'elle méritait. "d lfeɛl-iw id mlaleɣ". En kabyle quand on n'arrive pas à ce qu'on veut, ou qu'on soit perdant, on dit que ce qu'on a fait (nos actes), ce qu'on a trouvé "d lfeɛl" qui est d'emprunt arabe fa ala qui veut dire faire. Avec regret, la

chanteuse évoque que ce qu'elle mérite est une histoire en elle-même . Elle evoque un "je"qui est livré à lui-même:

A taqsit yidi yeḍran
A yuɣ abrid u-salas
Tettuqqed dgi a rray
Nek izewǧen ur cawreɣ
Ccah a rray-iw ccah
D lfeɛl-iw id mlaleɣ.

Il s'agit là d'une chanson que Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) a pu composer et a su interpréter. Elle a même su choisir ses mots, ses métaphores et même ses séquences. Car partant des lamentations personnelles, elle arrive au sort que subit la femme au sein du mariage auquel elle n'a pas bien calculé. Un mariage qui apparait finalement comme un mauvais choix. La femme n'en tire point profit, n'a point de projet de vie puisque semblable à un bracelet déformé, au lieu d'être productive comme l'abeille, elle est lesée. De ce mariage donc mal assorti elle fait part dans sa chanson, se confie et se lamente à sa mère (ce personnage chèr qui revient toujours dans l'expression féminine chantée):

A yenma iɣaḍ-iyi uxelxal
Isxuṣas wuwday nquc
Iy wqan iheddaden
Alm'i-geɣli deg-gir afus
Tizizwa gemrent lenwar
Nek ay umseɣ d amalus

La même chanson cultive aussi l'inquiétude de la femme abandonnée à son sort. Le sort d'une délaissée non divorcée mais toujours mariée. Son "je" est degeneré "am tara umu gezman aẓar", est agité par la crainte, l'incertitude et l'apréhension de l'avenir. Ne comprenant rien à sa situation, la femme se résigne aux imprévus, au manque de chance et au destin:

Teḍra yidi a yemma
Am tara umu gezmen aẓar
A yemma ma day nṛuḥ
Tara wjeǧǧig tennemḍar
A yemma ana day neqqim
Tarwiht a tbedd i seṛṣar
Lukan d ssif iɛ ilan
Ad ḍhuɣ seg lemmasen
Lanmer tella ɣer ccwal
Ad sendheɣ ifassen
Im'ar ssa d i terra
T-tawenza-w i-gmexṣusen

Elle termine la chanson en comparant les êtres humains, les uns aux autres. Les uns se marient sans le regretter, choisissent, et sont heureux, les autres sont forcés à se marier, ne sont pas libres de choisir car d'autres le font à leur place et ainsi, ils regrettent leur mariage et surtout récoltent ce qu'ils n'ont pas fait ou semer:

Albaɛd izweɣ ur yendim
Albaɛd ɛalleqn-as agwlim
Yewqaɛ deg-wayen ur yexdim.

Dans une autre chanson, Nuwwara (Nouara) résume beaucoup d'autres aspects concernant le thème du mariage "zzwaɣ". Elle ne remet pas seulement en cause le mariage précoce de la fille et l'autorité des parents plus spécialement celle du père, mais essaie de les mettre devant le fait accompli et devant le changement des temps. Ceux-là qu'ils doivent suivre, accepter et avec lesquels, ils doivent négocier. Tout en essayant de gagner la pitié des parents, leur compréhension, Nuwwara (Nouara) essaie de leur prouver que pour une jeune fille, il n'y a pas que le mariage. Tout au contraire de la pensée populaire qui dit :"pour la fille il n'ya que le mariage ou la tombe." Dans la chanson, la femme veut retrouver son innocence, cherche la compréhension et la compassion des uns et des autres :

A yemma aâzizen a yemma
Ṭxilem in'as i baba
Ur y itɣur'ara
Nek mazal-i meẓẓiyaɣ
Zzwaɣ ur ifut ara
Anef-iyi ad ɣreɣ.

Non seulement l'innocence de la femme est énnoncée, justifiée dans cette chanson, mais aussi son éveil, son bon sens et sa consience à la fois de la vie, de la féminité et surtout des origines et de l'honneur: une fille de bonne famille "yellis l-laṣel" ne se laisse jamais leurrer mais sait s'y prendre, sait négocier avec le changement des temps :

Zriɣ ansi d cetleɣ
F nnif-iw ara ṭwessiɣ
Iban webrid ttaɣeɣ
D abrid n baba d jeddi
Zzman xas ibeddel
Maččɣi af yellis l-laṣel

La chanson continue, mais en valeur la personnalité de la femme, de la jeune fille instruite qui reste discrète, pudique, respectueuse. Qui fait face aux sornettes et affronte les mauvaises langues. Le"je" ici présent (dans la chanson) à beaucoup à dire. Il interpèlle parents, famille, mais aussi société. S'exprimant aussi à la troisième personne du féminin singulier, la femme réagit, s'érige en juge de ses actes:

Ṭ-ṭaḥermit wer tsexṣaṛ
F lhiba-s tzem imawen
Ur ɣeṭbet ɣɣet-ṭ a-ṭṭɣaṛ
Ay imawlan ɣlayen
Ilaq ard a ṭfernem
Ayen yelhan d yeclem
Ur sellet i lhedṛa m-nedden
Kul wa kan ad yeks ayla-s
Wannag tin yeɣran tessen
Wer yeṭṭili lxuf fellas
Axxam-is at-teɛmaṛ
Aṭ-ṭeɣɣ lehl-is di liser

Il arrive aussi que la femme se trompe sur le mariage, celui-là qu'elle croit qu'il va mettre fin à ses malheurs. Or il se trouve qu'une fois mariée, elle fait face au contraire, car ce mariage là a ruiné tous ses espoirs. Il est donc tout de désillusions. La femme déçue donc chante ceci dans un texte ou un poème sur le mariage que Lunis AT MANGELLAT (Lounis AIT MENGUELLET) a inséré dans une de ses cassettes. On évoquera peut être cette chanson comme archétype de production poétique féminine sur le mariage. Ainsi donc cette femme qui l 'exécute dit toute sorte d'espoirs et d'illusions perdues afférentes au zzwağ et s'exprime:

(1) Mi d itenniḍ ayla-w at ṛehneɣ fellam
Mi d iteppwiḍ ṛwiɣ leɛtab bb-wexxam
Ad ak bruɣ zdat jjuj l-lḥemmam
Akka id zzwağ a yemma

(Ce qui veut dire en français, tu m'avais promis (dit) que tes biens tu les prêterais sur gages (sur tes bien tu cautionnerais) en m'emmenant chez toi (en m'épousant), je n'étais rien, qu'une boniche. Je demanderais donc le divorce auprès du juge de lḥemmam (Aïn El Hemmam), mère ainsi est le mariage). Normalement chez nous la femme ne demande pas le divorce seulement dans des cas rares. Mais dans la chanson, elle se donne le droit de le prononcer trois fois de suite, puisqu'elle se voit perdue à l'intérieur du mariage et est exposée au désespoir total:

(2) Mi d itenniḍ lɛemṛ-iw dgem yella
Mi d iteppwiḍ ṛwiɣ laɛtab l-lexla
Ad ak-bruɣ zdat jjuj L-Larbaâ
Akka id zzwağ a yemma

(Tu m'avais dit qu'en moi était ton âme. En m'emmenant chez toi (en m'épousant) j'étais endolorie par les peines et les travaux des champs. Je demanderai le divorce auprès du juge de Labaâ N At Yiraten (de Fort National) mère ainsi est le mariage). Ici la femme remet en cause les sentiments du mari envers elle. Elle doute de son amour puisqu'arrivée chez lui toutes les promesses s'envolent en éclats, finissent dans les travaux des champs.

(3) Mi d itenniḍ ur kem yeṭhaz uɣilif
Mi d iteppwiḍ ṭ-ṭislit bdiɣ lḥif
Ad ak-bruɣ zdat n jjuj Nat Wasif
Akka id zzwağ a yemma.

(Tu m'avais promis qu'aucun mal, aucun souci ne me gueterait. Hélas arrivée chez toi, (toute nouvelle) une nouvelle mariée, j'étais endolorie par les peines. Je demanderais divorce auprès du juge d'Ait wassif) (Contrée des iqaouaouen). Mère ainsi est le mariage).Là la femme pleure le sort de la mariée qui, toute nouvelle et dés le début de son mariage elle endure et goutte à toutes sortes d'amertumes.

(4) Mi d itenniḍ nek yidem anezhu kullas
Mi d iteppwiḍ yiwet t-tqendurt i wseggwas
Wekkelɣ akken s kra yellan d aɛessas
Akk'id zzwağ a yemma

(Tu m'avais promis que nous vivrons tous le deux dans le bonheur. Hélas arrivée chez toi, je ne recevais qu'une robe par année. Ainsi j'implore contre toi tous les saints où qu'ils soient). Là aussi la chanteuse déplore le bonheur ineffable. Elle regrette le manque d'harmonie dans le couple. Elle doute donc de l'amour que lui portait le mari.

(5) Mi d itenniḍ lxiṛ itebɣiḍ yella
Mi d iteppwiḍ rwiɣ le-ṭab u-zeṭṭa
Wekkelɣ akken lemqam n Sidi Balwa
Akka'id zzwaǧ a yemma

(Tu m'avais promis que je vivrais dans l'abondance que je souhaitais. Hélas arrivée chez toi, je deviens fatiguée à force de tisser (le tissage me fatigue). Ainsi j'implore contre toi le lieu saint de Sidi Balwa (un lieu saint se trouvant à Tizi-Ouzou)). Enfin il faut dire qu'à travers ces paroles les choses sont renversées. Espoir devient désespoir, rêves deviennent illusions perdues ou désillusions donc la vie plus particulièrement celle du couple est tissée de mensonges. Les choses promises ne sont pas dûes et tenues. Ainsi donc est l'image négative du mariage et qui ne lèse que la femme qui demeure la perdante. Même si elle essaye de prendre la revanche en demandant le divorce, le mariage demeure ce qu'il a été (akka'id zzwaǧ a yemma). Sa révolte est vaine, son "je" est trompé, trahi.

La femme donc, ne se prive pas de parler ni même de chanter pour dire sa vie dans toutes ses idées essentielles. Elle ne pouvait pas assister indifférente au mépris que l'on affichait, que l'on affiche de tout temps. Elle a puisé dans la chanson, a prononcé sa vie et la profonde lointaine d'une femme à s'accaparer le changement et à négocier avec lui. A travers des images, des activités, des espoirs, des souhaits, elle a construit un premier discours lui permettant de faire un retour à soi, donc de se nommer, de nommer d'abord et avant tout sa féminité dans la chanson, de la montrer dans sa spécificité. Son choix courageux du vers n'evacue pas son histoire à elle mais en donne sa tenneur en l'alliant à d'autres choses. A d'autres ou plutôt à un deuxième discours:

- LE DISCOURS IDENTITAIRE A TRAVERS UN CORPUS DE CHANTS FEMININS :

Avant d'entrer dans le fond identitaire et sa relation à la chanson, il faut d'abord parler du verbe qui associe poésie à la chanson. Celui-ci qui est le verbe "sefru". Un verbe qui veut dire expliquer, rendre clair (éclaircir surtout ce qui est obscur). Avec ce verbe rien de ce qui est obscur n'est ténébreux. Non seulement ceci; mais avec son association au substantif, il produit comme dirait Youssef NACIB, le mot "asefru" (ou poème) qui est "tout ce qui clarifie, rend limpide une idée, une situation".(1) Ceci dit, il n'est donc pas facille de faire une distinction entre ce qui est poésie ou la poésie et la chanson. N'est ce pas seulement la musique ou le rythme auquel est mêlée la seconde (la chanson) qui pourrait les distinguer l'une de l'autre.

(1) Y. NACIB, Anthologie de la poésie kabyle, éditions andalouses. Alger 1993, p 31

D'ailleurs toujours Youssef NACIB dit dans ce contexte: "en fait la distinction, quant au texte, entre la chanson et poésie dans la littérature orale kabyle, est assez artificielle. A preuve, la chanson populaire puise son répertoire en partie dans la poésie anonyme; le chant religieux est tantôt exécuté par un choeur, tantôt déclamé en solo."(1)

L'important c'est que la parole qu'elle soit dite seulement ou chantée, fasse quelque chose, qu'elle annonce ou trouve une solution à une épreuve ou une situation dans une société donnée. Ainsi, en Berbérie, notamment en Kabylie, le poète ou le chanteur est plus qu'un juge de paix, mais un amusnaw; celui qui sait, en même temps qui calme, réconcilie surtout propose des solutions. Depuis des siècles, le poète rappelle, dénonce toute anomalie et entorse de la société que lui aussi subit. Dans une communauté où l'écriture est presque inconnue ou peut-être est l'apanage de la minorité transmettant la parole de Dieu, donc des lettrés marabouts ou du pouvoir central préviligiant seul l'arabe classique, la poésie apparait comme une culture sociale qui rejaillit et surtout qui se distingue par des individualités qui émergent, des hommes et des femmes sages, remplis d'amour et de courage. Des érudits connaisseurs qui savent ou ont la manie du verbe qui touche tous les domaines. Des érudits que la vie a préparé et fabriqué pour être des écoles pour eux-mêmes et des écoles pour les autres. Leur poésie, comme le souligne NACIB: "est une praxis sociale, un instrument d'instruction un média avant la lettre avec une fonction à l'échelle des hommes."(2)

Cette praxis sociale orale, va jusqu'à transcender cette fonction d'instruction pour s'emparer d'une autre fonction qui est celle de réveiller les populations, l'éveil qui a la chance d'être relevé par des poètes, chanteurs qui font revivre, qui retrouvent la parole de la population tant écrasée, ensevelie sous le poids idéologique d'autres langues et d'autres cultures. Les maitres du sens, du verbe, donc de la parole orale essaient de se réapproprier leur propre propriété, leur trésor qui est le patrimoine culturel berbère. Comment apparait donc l'aspect identitaire dans la chanson?

Avant tout rappelant qu'en Kabylie, hommes et femmes se sentent concernés et responsables de leur identité. Depuis les temps lointains également depuis les temps contemporains voire avant et depuis l'indépendance, et en général, les tendances de la poésie kabyle étaient militantes, nationalistes. C'était une poésie de résistance dont le but était d'entrainer des gens, des esprits "travaillés par le doute"(3) comme dirait REDJALA dans le mouvement de libération. Cette poésie ou ces poésies auxquelles participent hommes et femmes peuvent comme le souligne déjà HANOTEAU: "avoir pour nous un enseignement utile. Elles constatent

---

(1) Y.NACIB , Anthologie de la poésie Kabyle op.cit, p 20.

(2) Idem, p 32

(3) M.REDJALA, tendances générales de la poésie kabyle depuis 1962, dans le Bulletin n°10 littérature orale arabo-berbère. C.N.R.S, Paris 1979, p 103.

en effet l'état des esprits qui ont suivi la conquête, alors que les populations étaient encore frémissantes de la longue lutte qu'elles venaient de soutenir"(1)

On croyait tellement en cette poésie combattante et agressive qu'une fois, la guerre terminée, ses résultats seront satisfaisants puisqu'on retrouverait ses racines et on vivrait dans la joie d'une identité retrouvée, redevenue sienne. Mais en vain, avec la nouvelle situation d'apres l'indépendance, rien ne va plus. Un nouveau visage, une nouvelle révolte prenait place dans les esprits et les coeurs surtout avec la crise de 1963 où l'unité linguistique fut proclamée sans tenir compte des réalités algériennes surtout de l'origine identitaire berbère. Ce qui comme dirait REDJALA: "Scella le divorce avec la poésie kabyle et le bonheur immédiat, le chant de la délivrance."(2) Ainsi, cette poésie essentiellement orale, qu'elle vienne d'un homme ou d'une femme, traduit une grande inquiétude, devant l'histoire, devant l'inimité, l'hostilité attribuée à l'origine et à la culture berbère. Elle traduit une révolte des coeurs et des esprits, une agressivité plus que celle que le peuple a déjà connu pendant la guerre, qui va même jusqu'à la revanche contre tout système politique ou social imposés, contre toutes sortes d'aliénations.

Cette poésie jusque dans sa forme, se cerne dans un cadre nouveau, révolutionnaire aussi. Cette parole d'Homme, mémoire d'Homme, devant de nouvelles situations sociales, apparait comme revancharde, elle a acquis ses lettres de noblesse surtout qu'elle vient comme preuve à la non assimilation - quelque soit sa nature; linguistique ou autre - de la communauté kabyle. Ceci et comme le souligne toujours REDJALA: "Les poètes l'ont si bien compris, qu'ils se sont emparé d'instinct d'un outil jusqu'ici regardé comme inopérant dans leur langue".(3) Les représentants de cette parole orale ne veulent plus protester "in petto" mais parlent tout haut incitant et en entrainant toute la communauté se sentant concernée, pour retrouver sa culture, ses vers, les sons et les rythmes de sa propre musique, de son propre chant et ainsi être maitresse du sens et de l'histoire. Ainsi, le problème identitaire prend place ou utilise la poésie ou la parole rythmée (la chanson) pour se retrouver avec lui-même et rejaillir. Cette chanson de l'identité prend divers aspects chez les uns et les autres.

En fait, et concernant le chant féminin Kabyle, on sait déjà que depuis toujours en Kabylie, nombreuses étaient et demeurent les poétesses. Anonymes ou sous couvert d'un pseudonyme , elles donnent de mieux en mieux à cette parole rythmée. Elles ne restent plus dans le cadre des activités quotidiennes c'est-à-dire chanter en tissant ou en modélant l'argile ou en ramassant les olives, mais plus que ça, préoccupées elles aussi par leur sort identitaire, elles aident à lever l'ambiguïté ou l'équivoque et éclaircissent avec leur "asefru" les choses et les rendent à

---

(1) A. HANOTEAU, poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura. Imprimerie impériale, Paris, 1867, p 11.

(2) M. REDJALA, op.cit. p 103

(3) Idem, p 104

leur place. Ces femmes qui pendant longtemps sont restées résignées, dociles et surtout silencieuses se mettent pour une fois à parler tout haut en vibrant de leurs voix des sons dont toute une communauté en tire profit. Elles sont là pour dire que c'est nous l'amaziɣité, que c'est en nous qu'elle trouve refuge et c'est par nous qu'elle doit être transmise. Quelles sont donc les différentes relations qu'entretient la femme notamment la chanteuse kabyle avec son identité? sous quelles formes ou manières et selon quelles modalités se manifeste la question ou la quête de l'identité culturelle chez ces femmes?

- <u>RELATION DE LA FEMME CHANTEUSE A LA LANGUE</u> :

La langue est parmi les dimensions essentielles de l'identité. Le chant est prôné comme moyen plus efficace pour diffuser l'expression du vécu populaire. De ce vécu populaire, il ya aussi la crise identitaire que la communauté Maghrébine vit notamment dans les régions montagneuses qui semblent être les plus éveillées et conscientes de leur aliénation culturelle. Déjà avant et surtout depuis 1962, cette aliénation a été sentie, surtout subie par beaucoup d'hommes et de femmes dans ce sens où semblable à la politique jacobiniste, le pouvoir du parti unique, F.L.N a quasiment interdit le débat autour de l'amaziɣité. Sinon que l'unité nationale n'est que le fait d'être arabe et rien d'autre.

La langue Amaziɣ donc, si elle n'est pas comme le dit Youssef NACIB: "une création artificielle de la colonisation, donc destinée à contrer la langue nationale"(1), ou "une dérivation maladroite et chaotique de l'arabe"(2), elle est un point noir constituant une anomalie de l'unité qu'on veut faire régner telle qu'on l'entend et donc étrangère dans son propre pays et est même frappée d'anathème. Et justement, cette taxation attribuée à cette langue maternelle, ces fausses étiquettes qu'on lui collait, son interdiction d'usage surtout dans les grandes villes et auquel font face même les montagnes, territoires d'origine qui ont produit cette langue, n'a fait que donner encore plus d'intérêt à la poésie, également à la chanson kabyle dont l'illustration est la parole engagée.

Beaucoup de poètes, chanteurs, et chanteuses ont compris et même saisi la réprimande et la prohibition de l'usage de leur langue qui va jusqu'à leur interdire de respirer. Donc et rapidement, ils vont répondre à cette agression de leur être en composant des vers, une parole associée à une musique qui arrive à contrecarrer, à être un contre pied, édifiante, moralisatrice parfois exclusiviste dans le but de délier les mauvaises langues. Pour ne pas revenir en arrière et aussi loin dans le temps de la poésie kabyle pour citer comme ça en vogue les premiers aèdes kabyles tels Si Mohand..., on dira qu'un bon nombre de poètes, poètesses, chanteurs et chanteuses, manifestent un certain chauvinisme quant à la défense de leur langue preuve permanente de leur origine et identité. De Yidir (Idir), At Mengellat (Aït Menguellet), Ferḥat (Ferhat), Ideflawen (Ideflaouen), Ben Muḥemmed

---

(1) Y. NACIB, op. cit p p 31.

(2) Idem, p 71

(Ben Mohammed)... Ces chanteurs que l'on dit engagés, jusqu'à la plus jeune des chanteuses kabyles actuelles, le problème identitaire semble être le point culminant de leur parole. Cette dernière ou la chanson qui demeure le moyen le plus efficacement utilisé pour diffuser l'expression du vécu populaire et surtout le refuge des discours interdits.

Tout comme l'homme, la femme se sent aussi concernée par son identité et par la sauvegarde de sa langue et son évolution. Elle semble associer sa féminité en tant que femme à la féminité de la langue maternelle qui est "tamaziɣt", elle s'intéresse de près à sa langue, la prend en charge et l'abrite dans sa parole rythmée. Elle la chante et dit Comme MASSA BOUCHAFA :

S tmaziɣt ad zuxxeɣ
D agerruj n tjaddit
S yess id suɣeɣ
Mi d-ɣliɣ ɣer ddunit
Anda ddiɣ aṯ-hedreɣ
S nnif ṯ-ṯfenṭaẓit

Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) insiste sur l'importance de la langue donc de "tamaziɣt", ce trésor des aïeux avec lequel, on vient au monde, avec lequel viennent les premiers cris, les cris de la naissance qui demeurent ainsi et que l'on continuera et dans la bouche de ces femmes à travers leur "je", à clamer, à réclamer et donc à crier tout haut "s nnif ṯ-ṯfenṭaẓit", avec fierté, acharnement et engouement. Elle continue dans la même chanson en disant :

Tamaziɣt ur teṯṯwakwar
Ur ṯ-id-yeppwi yemnekcem
Amzruy ur ṯ-iteffer
Di ddunit teṯa isem.
Ma temmut aṯ-id-nessker
Matedder aṯ-nɛeqqem

La chanteuse insiste aussi sur la permanence du fait amazigh. Trompe ainsi les mal-pensant, évite le leurre, et donne au fait lui-même une dimension historique. Ce n'est pas une création du colon mais l'amaziɣité puise son nom dans la vie, dans l'histoire qui ne l'escamote pas. Dans ces paroles, il y a une manifestation d'un contre-discours politisé, rythmé mais populaire véhiculé par une femme qui de par son "je" est la seule représentative ou peut-être qui peut la chanter et tout haut "syess id suɣeɣ", "mi d ɣliɣ ɣer ddunit", "anda ddiɣ aṯ-hedreɣ" ce que peut-être une certaine minorité ou un groupe ne pourrait faire mais seulement en chuchotant ou avec réserve.

Donc la femme contribue avec ses textes et ses paroles chantées à sauvegarder et même à se réapproprier sa propre identité. Dans ce rapport direct de la femme à la langue, on peut aussi saisir l'aspect de l'éveil des populations. La chanteuse s'adresse à celles-ci et les incite surtout à prendre en considération leur origine, élément indissociable de l'identité dont la langue en est une preuve. Voici d'ailleurs Nuwwaṛa (Nouara) qui chante dans un texte :

A ak-k wessiɣ a mmi ɛzizen
D lɛib ma teṭṭuḍ laṣl-ik
Ulac w'ar'ak-iḥeshen
M'ur tessineḍ imawlan-ik
Ḥader ak-iɣur w'ijaḥen
Aṭ-ṭruḥeḍ ur d-ǧǧiḍ laṭr-ik

A travers un message trop important, la chanteuse essaie d'eviter le pire; la degénerescence. Elle interpelle les autres voire le fils "mmi-s" leur montre l'autenticité de leur être qui se trouve dans la langue et les origines.

Dans le même texte Nuwwara (Nouara) insiste sur le fait de connaitre ses aïeux, de les respecter et surtout de les reconnaitre, d'être fière d'eux, de se reconnaitre en eux, ainsi de les faire revivre et de vanter leur mérite. Pour elle renouer les liens avec le passé, avec les aïeux est indisponsable. La chanteuse fait rappeler non seulement l'autenticité mais aussi la différence de l'être et sa spécificité :

Ur bɣiɣ ara aṭ-aṭerfuḍ
Ma hderɣ-a-k-d ɣef iejdud-ik
Smmektaɣ-k-id ma teṭṭuḍ
Ahat ak-yeɣderɛ yides-ik
Twessiɣ deg k aṭ-ṭcfuḍ
Aṭ-ṭehkuḍ i weḥbib-ik

La même chanteuse insiste aussi sur l'importance de la graphie, donc de l'écriture. Celle-ci qui pour elle est utilitaire et fonctionnelle. C'est une fixation, une protection du patrimoine, sur elle, se base le présent, se construit l'avenir :

Rfed leqlam aṭ-ṭaṛuḍ
Aṭ-ṭzreḍ d acu i-gɛeddan
Maǩǩi dayen ara temḥuḍ
Maǩǩi dayen yeṭfakkan
Win d-ilulen a s-tehkuḍ
Akken ad yissin wi-t-ilan

Non seulement la chanteuse agit avec sa parole, recupère le problème identitaire, s'en sert (comme thème dans sa chanson) mais aussi oriente et conseille convenablement à travers des images qui rendent ses idées plus sensibles, plus belles, plus expressives et exactes :

Ḥader a-k-yawi waḍu
Lehdur k nniɣ ad ṛuḥen
D agerruj ur neṭfukku
Weqm-asen amkan zeddigen
ɣef lsas iṣeḥḥan bnu
M'ulac dderya aɣ zzman

Ici, la chanteuse donne aussi une très grande valeur aux paroles dans la mesure où elles sont l'essentiel de tout, de la vie. C'est un trésor interminable "d agerruj ur neṭfukku". Dans ces quelques chansons choisies comme référence à l'identité, on peut remarquer aussi que ces femmes chanteuses veillent à donner à leur chant un cachet populaire voir à faire inculquer à la

population ou du moins au groupe berbérophone cette notion de militantisme surtout d'engagement quant à la protection de son identité et à l'évolution de sa propre langue. Ainsi à sensibiliser et rapidement la population en lui rappelant qu'il est toujours temps de se révolter, que l'Amaziɣité, l'histoire l'attendent toujours, qu'il est temps de faire renaître l'espoir dans les coeurs et les esprits. Et c'est ce qu'on va remarquer dans le texte de Djurdjura dont le "je" n'apparait pas indépendemment du pronom "nous" qui représente l'ensemble concerné:

A dderya u-maziɣ
Iṭij nneɣ yuli
Aṭas aya wer nemẓer
A gma nnuba nneɣ tezzi-d

Elle continue dans la même voie de mobilisation tout en rappelant le courage de l'un et de l'autre, de la femme et de l'homme ensemble. Donc de tout un groupe qui ne recule jamais devant rien et ceci dans le cadre de la commémoration ou l'évocation du 20 Avril :

T-tafsut ɣɣuɣgen lenwaṛ
Taqcict aqcic yeṭṭafaṛ
Lḥut a dderya u-maziɣ
Leɛmeṛ neqqwel ɣer deffir

La femme donc contribue aussi à la sensibilisation des masses populaires surtout pour les gagner. Elle utilise non seulement ses propres paroles, ses propres compositions ou celles de l'homme (puisqu'à la plupart d'entre elles, l'homme compose des textes), et sa voix mais surtout sa propre personne dans la mesure où non seulement elle montre ses capacités à interpréter de tels textes, mais aussi montre sa vraie face, sa vraie personnalité et même son courage et surtout sa joie et sa fierté lorsqu'elle chante son identité et son origine. Et c'est à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) de partir dans ce sens et de dire :

Ay azwaw aqliyi ferhaɣ
Imi yennan wi kem-ilan
Nek laṣl-iw i-imaziɣen
Widen u-mu mechuṛ yisem

Ici la chanteuse s'identifie à son origine. Celle-ci qui pour elle, lui renvoie son image réelle, exacte.

Combattre, revendiquer une langue, la rechercher ne veut pas dire nier ou refuser la religion donc l'Islam. la femme avec son verbe oral ou sa parole, essaye de se réapproprier son identité avec ses différents aspects et surtout essaie de fausser quelques idées qui peuvent nuire à l'unité nationale car sans amazivité, il n'ya pas d'unité. Pour elle il est possible d'allier la langue et la religion puisque cette dernière est facteur d'enrichissement. Ceci Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) le dit et le rappelle dans sa chanson:

Lislam ur d yus'ara
Akken ad ineɣ tutlayin
Agdud nneɣ yeẓra

Azal i-ggeswa ddin
Nedfeṛ-it akken ma nella
D nekweni-t-yessulin
T-tamaziɣt i netnadi
Maccᵉi d lislam ay nugwi

A ne citer que ces quelques textes, mais beaucoup d'autres textes appartenant à ces chanteuses contribuent à la reproduction de l'identité. Néanmoins, les chanteuses, même si optant pour leur langue maternelle qui est le kabyle, ne chantent pas seulement pour la population ou la petite minorité kabyle. Elles ne s'associent pas seulement au dialecte kabyle mais à la langue Amaziɣ pour laquelle elles s'expriment. C'est du problème de celle-ci qu'il s'agit, elles contribuent à la sauver de l'oubli, à la chanter dans sa totalité. Il faut leur reconnaître surtout leur capacité de parler, de chanter au nom du groupe, qui ainsi prend conscience de son identité grâce à elles, à leur parole, ce groupe qui "actualise ainsi son rapport à la société globale, à d'autres groupes et à l'univers"(1). Il ya un autre aspect qui apparait dans cette relation qu'entretient la femme avec la langue et c'est:

- La démocratie

Déjà, depuis les chants nationalistes d'avant et après 1962, les chanteurs intégraient dans leurs paroles des mots nouveaux. Au moment où le nationalisme atteignait son apothéose, les chants constituaient des messages politiques. Même avec l'adaptation d'un aspect musical caractérisé par une forte influence musicale étrangère orientale ou occidentale, l'adaptation donc fidèle des textes sur des airs Européens connus, dûe aux contacts culturels, les mass-médias telles la télévision, la radio et aussi la rupture pour certains avec le milieu traditionnel et leur intégration dans des milieux nouveaux, occidentaux, les chanteurs veillaient à l'enrichissement de la langue et ceci en utilisant des termes nouveaux plutôt berbères que kabyles pour donner une image non pas traditionnelle, villageoise régionale mais générale, nationale et internationale dans ce sens où une intégration savante de mots, nouveaux, susceptibles d'être plus politiques et de toucher, de réveiller plus les masses populaires. Des mots comme: Amaziɣ, tilelli (liberté) acawi (le chaoui), amẓabi (le mozabite), aheggaṛ (le hoggar), agdud (le peuple), tugdut (démocratie), surtout cette dernière à laquelle, on a plus donné l'importance vers les années 1980 - 1990. Les chanteurs et chanteuses essaient de lier toujours les bouleversements socio-culturels de l'Algérie à leur identité, à leur langue. C'est ainsi que nait le problème de démocratie. Et vite les artistes ont saisi l'occasion de ces bouleversements, les chuchotements populaires de ce mot pour l'intégrer dans leurs textes et le chanter haut. Non seulement de le vibrer avec leurs voix mais aussi pour sensibiliser mieux, toucher et réveiller les esprits en le mémorisant dans le verbe et dans l'instrument musical.

(1) MADI, L'identité culturelle au Maghreb à travers un corpus de chants contemporains. In: Annuaire de l'Afrique du nord, [illegible] 1981, p 1031.

"tugdut" ou la démocratie, concerne les droits de l'homme. Elle concerne l'homme, la femme, le vieux, la vieille et même les enfants. Pour les chanteurs et chanteuses kabyles "tugdut" existe quand leur propre culture, leur identité voire leur langue sont reconnues. Tugdut ou la démocratie pour eux est la liberté d'expression, quelle que soit la nature de cette expression et quelle que soit la langue avec laquelle on s'exprime.

Chez la plupart de ces chanteurs et chanteuses tugdut ou la démocratie, a le sens de tafsut ou Printemps. Pour la chanter, on évoque toujours des événements déjà passés, des événements bien sûr qui ont pour but cette démocratie comme par exemple le 20 Avril qu'on appelle déjà "tafsut n 80" ou "le Printemps berbère". Justement c'est dans une chanson sur le 20 Avril que Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) chante la démocratie et dit :

... Ilmeẓyen rran d sṣut
I-wakken a-d lal tefsut
Ilmeẓyen fkand ttbut
Asm'ara d nawi tugdut.

Donc, "tugdut" est liée aux jeunes, à la jeunesse, ou "ilmezyen", au printemps "tafsut", aux preuves "ttbut" et à la liberté (tilelli). Ces jeunes sont là comme une preuve en donnant aussi les preuves, celles de leur langue pour accueillir le Printemps (ici il s'agit de 80) où régnera "tugdut", la démocratie, cette dernière qui est elle-même la fleur qui fait naître ce printemps Amaziɣ, qui l'embellie, un printemps tant recherché, envié. Pour la femme aussi, comme Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA), le printemps 80 est un cri à la démocratie. C'est un rappel et une rupture ou un dévoilement du voile du silence :

... Aacrin Yebrir d asmekti
Aya rẓan leqyud n tsusmi
Ɣef tmaziɣt yura aɣ-weṣṣin
Akkagi di zzman aqdim
Ɣef tmaziɣt yemmer yidim
Yeɣli acḥal d zzaɛim.

Dans une autre chanson, la chanteuse fait part des réalités linguistiques et sociales vecues et subies par le peuple amazigh, le peuple Algérien et sa culture. Elle se porte volontaire pour parler de la deculturation d'un peuple mis sous contrôle d'une autre culture, ce contrôle du mensonge social "Imi iḥekku Ayen ur nelli" :

Afus yettaru
Tira uberṛani
Imi iḥekku
Ayen ur nelli
Agdud itettu
Anda d yefṛuri

D'autre part, considérant les sequelles, les conséquences néfastes, consiente de l'état de sa culture, du problème de l'écriture qui est irréversible et incontournable, dans le sens où c'est le seul moyen de preserver un patrimoine riche, multimillénaire, la femme qui chante, est persuadée du changement

et de la rupture. Elle alerte à la fois l'opinion publique de ceux qui se passe, revendique une place légitime pour sa culture, se cherche dans celle-ci, cherche les autres, rend hommage à la conscience du peuple mais surtout donne une réalité non pas telle que l'aurait souhaité un choix idéologique donné. Puisque existante, cette culture "idles" dont elle parle est l'essentiel du peuple. Ce dernier qu'il faut libérer de ses entraves (comme elle croit le faire à travers sa chanson), qu'il faut reveiller de son sommeil pour qu'il ait une culture politique avancée, pour qu'il accorde les actes aux batailles, celles qui lui permetteront en même temps de restituer une mémoire brisée mais aussi d'être à l'avant garde pour éviter toute degéneresence , toute mort de sa culture pour pouvoir l'exhumer, la retirer de la tombe qui la cache" deg-wẓekka iles wissen m'ur yerk'ara". La chanteuse donc traduit tout ceci en disant :

Seg-wasmi d necfa
Nekwni ur nettaru
Idles nneɣ mṛṛa
Ar lmut i-gteddu
Ma yeqqim-ed kra
Assa a-t-id nehyu.
Yurneɣ idles
Necba timura
Nṛwa ides
Acemma ur t nura
Deg-wẓekka iles
Wissen m'ur yerk'ara.

Le texte féminin chanté et parlant. Il est parlant sur la femme chanteuse et le groupe sur le plan social même sur le plan culturel. Il est parlant sur une femme qui mémorise le verbe oral, qui chante sa langue, la defend et la revendique. Mais aussi sur celle qui prend aussi une position engagée, qui s'identifie à terre, montagne, valeurs humaines et chante conjoncture. Elle verse dans un "nous" sous entendant une identité colléctive et bien sûr une identité personnelle.

D'abord la patrie ou "tamurt". De quelle façon donc fut l'intégration de cette notion de tamurt dans la parole rythmée féminine? Qu'est ce que la femme veut rappeler par "tamurt", quelle est la nature de la relation qu'elle entretient donc avec celle-ci?

Parlant des "mots" Mouloud MAMMERI disait "ainsi liés au plus vrai est souvent au plus profond de la vie du groupe, ils ont une histoire sur fonds d'un socle immuable que l'on retrouve, comme référent; ils peuvent d'une époque à l'autre changer de teinte et se charger de valeurs nouvelles."(1) Il continue en disant, en kabyle, tamurt (le pays) est de ceux-là "(2). Ce mot a plusieurs sens donc, il est polysémique et est très significatif voire occupe une place très importante dans toute la littérature

---

(1) M. MAMMERI, in: Revue Awal n°2. cahiers d'études berbères ed de la maison des sciences de l'homme paris. 1986, p7.

(2) Idem, p 7

orale Algérienne. Il revient surtout et trop souvent dans les contes, les proverbes et surtout il est représenté par adrar, gergra ou tamurt n leqbayel. La Kabylie a toujours été pour toute sa population, pour d'autres régions même pour Mouloud MAMMERI: "l'adrar l-laâz(la montagne de la dignité,"adrar n-nnif(la montagne de l'honneur), l'espace où l'on sait qu'on dernier recours, on pourra toujours se retirer pour être soi, hors de toute imposition d'un pouvoir toujours senti comme étranger et contraignant"(1) Cet espace dure, haut, cette montagne de laquelle, s'inspirait le poète kabyle d'antan demeure toujours une fierté même chez les chanteurs actuels. Mais au nnif, à la dignité, on ajoute d'autres éléments donc d'autres représentations de tamurt (la pays) ou de l'adrar (la montagne). On a beau parler, dire ou même verbiage et on revient toujours au problème de l'identité. Dans ces chants, le mot adrar ou tamurt est lié au problème de l'amazivité. Il ya là une relation d'identification. En réponse à la recherche de soi, on s'identifie à la montagne, à tamurt ou la patrie. D'ailleur comme on le verra dans la chanson féminine, il ya une recupération d'une identité existante mais non encore approuvée. Avec ce mot et tous les sens qu'on lui attribue, on arrive à donner l'image authentique des berbères, l'objectif de leur revendication identitaire pour délier les mauvaises langues on va jusqu'à personnifier la montagne ou "adrar n ǧerǧeṛ" et c'est dans les paroles de Nouara qui prend aussi position d'une chanteuse engagée que nous remarquerons ceci et beaucoup d'autres choses:

ǦerǦeṛ iceqq igenni
S ubarnus-is amellal
Yurew-d itran s t-tirni
Mkul wa lǧiha ɣer imal
Wa ṯ-ṯazruṯ i-geggunni
Wayeḍ akkin yuf' ameḥlal
Yeɣli yid neɣ yuli wass
ǦerǦeṛ ifeǦǦeǦ wudm-is

La chanteuse donne de "tamurt" une vision chantée, enchantée. Elle est charmée par le spéctacle qu'elle lui offre. Dans la chanson de Nuwwara (Nouara) tamurt est à la fois vivante, symbole de l'espoir et de paix. Elle est d'abord gerger ensuite la terre-mère fière des hommes et des femmes qui y vivent : ces étoiles "itran" dont elle accouche, qu'elle reconnait et qui ont chacun sa place, qui se plaisent dans celle-ci. Ils la portent désormais en eux. Elle est le lieu de tous leurs manques. Elle n'est pas un produit de l'imagination mais elle est vraie, réelle dans la chanson mais aussi dans l'histoire. "Laaz" ou la dignité, "nnif" ou l'honneur qui la caractérise, la selectionne ainsi pour la faire revivre, sont surtout préservés, sauvegardés par deux femmes dont l'histoire des berbères, de l'Algérie, de cette montagne, dont toute la tradition orale en témoignent. Deux saintes femmes, qui ont marqué l'histoire et la civilisation Algérienne berbere, qui ont fait preuve non seulement de courage mais aussi qui sont ou étaient des partisanes de la liberté. Celles-ci sont: Lalla xdiǧa (la sainte Khedidja); la sainte ou l'ermite dont toute la Kabylie parle et dont le nom est resté

---

(1) M. MAMMERI, in: Revue Awal n°2 op.cit p 7

gravé dans les coeurs et les esprits de tout un chacun et qui représente le sommet ou le nom de l'une des montagnes Kabyles. Et l'autre Faḍma N SUMER (Fatma N SOUMEUR) , l'une des guerrière, héroïne de la guerre de l'Algérie avec les Français, dont on vante aussi la beauté et les mérites en tant que femme combattante et que la chanteuse Nuwwaṛa (Nouara) présente comme la fille de Lalla xdiga (la sainte Khedidja) donc son émule en disant:

Lalla Xdiǧa syen i-d- ɛus
Teslef i tmurt s tmuɣli
Xas aṯ-ṯzux idda fellas
Faḍma n' Sumer i d yellis

La montagne rend hommage aux deux femmes car elles sont pour elle un appui, sont vigilantes, la surveillent et surtout constitue sa force.

Les images, que la chanteuse donne à sa parole rythmée, se suivent, sont bien placées. Elle a bien choisi les métaphores et les mots tels que 'Abernus ameilal" (le burnous blanc), "itran" (les étoiles), "ifeǧǧeǧ" (réjouis), "teslef" (caresse), aṯ-ṯzux (signe de l'orgueil). Toutes ces images représentent une seule et unique chose qui est la montagne dont un doit être fier comme elle est elle-même fière de lui. Ce n'est pas tout, mais la montagne est aussi d'une très grande valeur puisqu'elle joue un rôle très important que voici dans ces autres paroles. Imposant dans sa chanson des images idéales, la chanteuse chante "tamurt" qui se fait vie. Une "tamurt" qui, semblable à un être humain est forte, orgueilleuse, est maitresse de sa situation, réagit et défi joug et envie étrangère:

Ǧerǧeṛ di tegnaw ibedd
S ṯnefxa yerfed aqarru-s
S ddaw u-qelmun yeffer gma-s
Ɣef-fid yefkan fellas afus
Ɣef Tizi bbwin aṯṯuẓẓafen
Ɣef uberṛani ṛẓaṛ asalu

Or cette montagne ou "ǦerǦeṛ", parfois on l'ignore, on oublie ses mérites et on la laisse en danger. Sa "ḥerma" est découverte comme les vers de la chanteuse qui symbolise l'ignorance voulue et l'innatention des uns et des autres et donc le sort desanchanté de "tamurt" :

Ihub-d waḍu d aqeshan
Yezzuzef asburu i Tleṭaṭ
Yeǧǧa-ṯ-in teqqim ɛaryan
Ḥeddur d as yerri taḍaṭ
Tudrin d iɣallen walan
Ma ṯ-ṯajmaɛt teǧǧa-ṯ-tmal

Par ailleurs et à la fin de la chanson, tamurt plutôt gerger apparait comme un lieu idéal de réconciliation. Avec l'image que lui donne la chanteuse dans ces dernières paroles, elle corrige au sens de M.MAMMERI ce que la réalité refuse ou porte encore d'incomplet :

Ǧerǧeṛ di tegnaw iṯmuj
Nekwni a s nsseḍfaṛ allen

Ɣurwat aṯ-ṯɣillem yegguɣ
D Aheggaṛ i-s-d-issawlen
Ccenwa icrured am feruɣ
Ɣer Lewṛas ad mlilen

La femme donc insinue par sa parole une tamurt revée et voulue. Une tamurt aussi globale où elle se reconnait, ou se reconnaissent les enfants de gergera, de l'aheggar, de ccenwa, et des aurès.

Lorsqu'on s'identifie à un patelin, à une région parce qu'on y appartient, on y vit ou tout simplement on parle de Djurdjura car on est kabyle on s'identifie aussi et surtout à l'Algérianité. Ainsi la chanteuse complète son appartenance à une montagne, à une région avec l'appartenance au général donc à toute l'Algérie. Et cette fois-ci, c'est avec Djurdjura; chanteuses de l'émigration que l'on vante ou que l'on s'exprime sur son pays :

Ay amerkub n texmiṛt
I-y-iqqaren ṯ-ṯaberṛanit
Ḥsu d nek i ṯ-ṯazayrit
Dgi d texleq tlelli

Ici, la chanteuse ou les chanteuses puisqu'il s'agit d'un groupe revendiquent leurs statut ou leur place légitime en tant que femmes à l'étranger, mais surtout en tant qu'Algériennes courageuses, libres ou symboles de liberté; "ḥsu d nek i ṯ-ṯazayrit" "dgi d texleq tlelli" (sache que je suis Algérienne et c'est en moi qu'est née la liberté).

Dans une autre chanson les mêmes chanteuses associent Djurdjura la montagne, à toute l'Algérie. Cette montagne qui est leur territoire d'origine, est une protection, une dignité elle-même de tout le pays, tous deux (la montagne; djurdjura et le pays "lzzayer" l'Algérie) méritent d'être chantés :

Ay idurar n Ǧerǧeṛ
A wid iɣ d yerran tili
Tefkam nnuṛ i Lzzayer
Fellawen i nettɣenni

Cette identité d'origine, identité territoriale donc "tamurt" (le pays) prend aussi un autre aspect qui est celui de la terre. Voyons donc comment celle-ci prend sa place dans la chanson féminine?
D'abord avec Djurdjura, dans une autre chanson, on remarque ou on saisi la valeur de cette terre:

Ǧerǧeṛ ɣlay wakal-is
Ɣef tciṭa-s yekkat wegris

Une terre chère, valeureuse résistant même aux verglas.
De djurdjura, on passe à Nuwwaṛa (Nouara) qui essaie de prendre la relève et de chanter cette valeur tout en regrettant le désintéressement ou la non conscience de ce que peut représenter la terre (akal) pour tous et de ce qu'elle peut donner. Ici, elle entame ou entretient un dialogue avec cette terre en disant dans de belles paroles et images :

Mmer nessin d acu teswiḍ
A takwemmict bb-wakal
Ur kem nettaǧǧa aṯ-ṯeɣliḍ

Di lɣib aṭ-ṭillid d lfal
A kem nexdem ass d yiḍ
D gem yeĕĕa lɛabd lmal

Là aussi, Nuwwara (Nouara) personnifie la terre, la flatte. Elle lui est reconnaissante. La terre (dans cette chanson) n'est pas seulement un présage de bien "d lfal" importe bonheur mais aussi donne un sens à la vie. C'est un lieu de projet de vie et de société. Elle permet à la fois survie, donne nourriture "irden", "naɛna" et "lfakya". Elle est un outil de marché mais aussi un symbole de paix :

Mebla kem ur neṭṭidir
Nruḥ di lebḥer neɣreq
Yif-it ma nxedm-ikem axir
Mulac abrid aɣ yaɛreq
D kem i d lfeṭṭa d ddkir
Yak yidem i-geɛlha wsewweq
A takwemmict bb-wakal
Ma nxedm-iken an-naf lehna
Fellam an-nesṭuqt awal
Tefkiḍ-d irden d naɛma
Afrux iɛeɣb-as lḥal
Tesserwaḍ as d lfkya

L'on sait très bien combien en Kabylie, les kabyles plutôt tous les berbères donnent et donnaient l'importance à la terre. Le bout de terre est une valeur en soi et même une fin. Vous dites à un kabyle; c'est quoi ta richesse, il vous dira ma terre. C'est d'ailleurs ce que de bout en bout le livre de M. FERAOUN "la terre et le sang" montre. C'est cette terre à laquelle ce défunt écrivain donne une valeur symbolique: valeur où se rencontrent, travail, pain, vie et mort. C'est celle-ci que le kabyle a dans sa peau (au sens de M.MAMMERI). C'est ce bout de terre qu'il paye de son sang. C'est sur cette terre que l'on sent comme dirait M. FERAOUN :"l'effort isolé, peu fructueux et âpre de l'homme sans moyens qui lutte sans cesse pour vivre"(1). Dès lors, qu'on en parle même en chantant et il est aussi normal qu'une femme chante sa terre puisqu'elle y vit, elle vit d'elle et pour elle. Cet amour de la terre existait déjà et le verbe de la chanteuse ne fait que le révéler en l'énonçant et en attendant peut-être à ce qu'on prenne conscience et à en donner plus de valeur à la terre. Et c'est bel et bien les métaphores que manipulent le mieux et seuls les poètes et ici la chanteuse qui peuvent être et gratuitement l'unique reflet ou la représentation d'une chose (comme la terre par exemple) et sa fonction dans la tradition et la société.

Dans un autre sens attribué à tamurt ou à l'Algérie, la chanteuse prend position de l'esthète, de celui ou de celle qui aime le beau, ou qui veille ou l'attribue à tamurt ou à la terre. Ainsi, elle considère cette beauté comme une valeur essentielle et le moins que l'on puisse attribuer.

T-tazegzawt am bibras
Ṛreqm-is yak d adlis

(1) M. FERAOUN, la terre et le sang
ENAG. Alger, 1988, p 7.

La terre pour la chanteuse est belle, réelle. Tout s'ordonne, se construit dans celle-ci. Beaucoup d'éléments qui la font revivre y trouvent leurs places: eau, fontaines "tiliwa", herbe "bibṛas" etc... Elle est un sens et un symbole. Elle est la verité, elle est une chose précieuse. Elle appartient à tout le monde qui la porte en lui et qui est son rendement:

D nettat id ssaba u-meɣbun
D nettat i ṭ-ṭuɣmest u-mecṭuḥ
D nettat i ṭ-ṭidet i ɣummen
D nettat id lxiṭr-rruḥ
U nekwni d lɣella uɛerɣun.
Tesɛa tiḥdayin mm lqëdd u-saru
Tesɛa tiɣaltin kul ta d asefru

Les images idéales de la terre se succèdent dans la chanson. Elle est chargée de connotations : connotation sociale, culturelle et existentielle.

La terre pour la chanteuse est un tout. Elle est la parole elle-même et sa beauté. Elle englobe toutes les contradictions et tous les contrastes de la vie et essaie de donner à chacun ce qu'il mérite. Elle est donc juste, cette justice qu'on recherche et qu'on ne trouve peut-être pas chez un être humain, puisqu'elle est: l-ṭ-ṭafat n tmuɣli", la lumière du regard. Elle est donc, symbole de transparence.

2 - "d nettat id lḥeq pp-wakli" la terre appartient à tout le monde, même à l'esclave qui, en principe est exploité, agressé, bafoué dans ses droits, mais la terre est un droit qui lui revient.

3 - Elle est non seulement naturelle concrète mais abstraite dans les coeurs: "i-gzedɣen deg-wul". En plus elle est elle-même la liberté, " fellas terna-d tlelli" ou "d nettat i ṭ-ṭigduda t-tlelli". Donc la république de la liberté.

4 - Elle a aussi des hommes semblables aux flambeaux, des poètes qui ont chanté la beauté. Il faut noter qu'ici la chanteuse n'oubli pas la poésie et ce qu'elle peut donner à cette terre et surtout met aussi en évidence sa personne à elle puisqu'elle aussi, chante la beauté de la terre :

Tesɛa imedyazen yecnan ɣef ssifa
Tesɛa irgazen i d-yefɣen d isufa

5 - La chanteuse ne se détache pas de sa vie spirituelle puisqu'elle a très bien compris que Dieu l'a créée de la terre et elle reviendra un jour à cette terre. Et d'ailleurs avec engouement et une très grande foi, elle le dit· "d nettat i ṭ-ṭantelt u-fehli"; c'est elle, la tombe du bon.

Elle est aussi le ravitaillement d'un berger "d nettat i d aɛwin u-meksa". Celui-ci qui garde ses moutons ou ses chèvres tout au long de la journée, se déplaçant d'un chemin à l'autre plutôt d'une nature (lexla) à l'autre, ne s'arrêtant que pour manger donc que pour en bénéficier de cette terre, donc de son ravitaillement qui lui permet en même temps de se nourrir mais aussi de se reposer.

6 - Plus que ceci, la chanteuse se sent elle-même concernée et voit toujours en cette terre une protection et une dignité :

D nettat i-gɛussen felli
U ṭ-ṭalaba l-lḥerma-s i nelsa

7 - Même si l'on parlait, même si l'on chantait, on ne pourrait pas compter toutes les histoires, toutes les légendes, tous les contes et tous les événements dont l'histoire de cette terre en témoigne et qui se réfugient dans les têtes et que les mémoires; ces dispositifs humains conservent et restituent lorsqu'ils doivent être réutilisés par la suite et être rappelés :

Tesɛa amezruy d wachal n tedyinin
Ippwura uqarruy u lant teḥkayin

Ainsi donc est l'importance qu'on donne à la terre dans le vers chanté et c'est lui seul qui pourrait l'illustrer et lui attribuer différents sens. La chanteuse, qu'elle compose ses textes ou qu'elle les interprète seulement avec sa voix, réussit à donner la force au même verbe et à rendre vivant tout ce dont elle parle. Ceci, en partant de l'image mythique, des fantasmes, du rêve, de l'imagination à la symbolique et à la représentation réelle des choses. Donc tout ce que l'être humain, la chanteuse et le groupe n'arrivent pas à réaliser concrètement, dans la réalité, la poésie le réalise ou insiste à le réaliser.

Si chez les jeunes chanteuses qui prennent des positions engagées pour parler de leur terre, celle-ci est en même temps leur origine, leur identité, leur nourriture et surtout leur liberté et celle des autres, chez les pionnières de la chanson féminine, il en est autrement. Pour Crifa (Cherifa) par exemple, la terre est d'abord la réalité, le lieu géographique. Une réalité qui donne plus de consistance au verbe, qui positionne mieux les aspirations, les justifie et les légalise. Tamurt pour cette chanteuse est revée, est surtout une compensation du manque à vivre. L'espoir de la revoir rime dans l'esprit de la chanteuse, renforce le regret nostalgique du passé. Dans sa chanson Crifa (Cherifa) veut retrouver l'emerveillement d'une vie rurale aboli par l'individualisme de la ville. Elle ne fait pas seulement ses adieux à sa montagne mais elle souhaite repartir pour la visiter. Elle fait le tour de son village natal, de toute la Kabylie. Elle évoque Bedjaïa "bǧaya", djurdjura "ǧerǧera" mais aussi implore les saints et les saintes de Dieu qu'elle appelle "lawliyya Ṛ-ṛebbi": yemma Guraya, lalla Xdiǧa, sidi Sufi, sidi Balwa. Elle parle aussi de la mer "lebḥer", de montagnes "idurar". Ces saints, ces places sacrées sont évoqués par la chanteuse qui leur demande grâce, protection et préemption. Ils sont évoqués par une chanteuse qui à distance, s'aperçoit qu'elle a une culture, une réalité qu'elle a laissée de force, qu'elle sait qu'elle n'est récuperable que dans la chanson. Ainsi elle dit :

A lawliyya Ṛ-Ṛebbi
Annaɣ a win iṛuḥen
Iẓur tamurt n bǧaya
Tamurt l-lebḥaṛ d idurar
Arraw-is d lkuṛama
Ceylelleh a Sidi Ssufi
Tarnut Yemma Guraya

A Lalla Xdiğa lalla
Taqṛibt n Sidi Balwa
A Ṣellah yiwen yiwen
Lmeṛṣa n wen d Geẓğra
I nebγa d ddaɛwa l-Ixiṛ
Lğebṛan d ccafuɛa ...

Tamurt qui avait pour seul sens "la terre" ou le territoire géographique devient pour la poésie actuelle notamment pour la chanson féminine (au sens de M.MAMMERI) un under ground où tout est enfoui. Où beaucoup d'éléments trouvent leur signification. Elle est devenue un ensemble, un ordre où l'être est complet. Elle est aussi une notion inséparable "des thèmes schématiquement dit politique" (M.MAMMERI). Elle rappelle aussi beaucoup de choses, elle rappelle des valeurs telles "tagmaṭ, la force et surtout la réalité politique sociale conjoncturale. Grâce à elle un "je", un "nous" sont mis en évidence. C'est l'essentiel même d'une autodetermination de la chanteuse et bien sûr des personnes qu'elle chante ou pour lesquelles elle chante.

La femme, préoccupée par son identité, le statut de sa langue et sa montagne mais aussi et surtout le sort de ses enfants, frères, de la femme et de l'homme. Par souci d'égalité, d'unité, elle compose des textes rappelant les valeurs qui peuvent renvoyer à cette identité telles la fraternité, "tagmat". Et comme le souligne le slogan "l'union fait la force", la chanteuse de ou à travers ses textes voit cette force, celle de la montagne, de son pays, la cohésion sociale, en l'union de ses enfants; frères et soeurs. Chaque chanteuse évoque ce mot "tagmaṭ" (fraternité) qui a été l'essentiel pendant la guerre de libération, qui le demeure aujourd'hui à sa façon et chacune lui attribue un sens et le présente sous un aspect. Chez Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), ce mot "tagmaṭ" prend l'aspect de "tirrugza" (virilité) et ceci en conseillant ses enfants, les kabyles donc les Algériens de faire toujours preuve de "tirrugza" de ne pas l'oublier et surtout de faire très attention à l'étranger qui le guette et guette cette qualité :

Mugreɣ d Bubṛiṭ
Ibub tacullit
Aniwer a Bubṛiṭ
Ɣer tmurt U-gawwa
Ɣurwat a tarwa
Hadr aṭ-ṭeṭṭum tirrugza

Car "tirrugza" pour elle est la seule et unique entrave qui puisse gêner l'étranger qu'elle désigne par "Bubṛiṭ"* pour qu'il ne pénètre pas la montagne de dignité, de pudeur et de l'honneur.

Dans un autre aspect Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) reproche aux gens, à ses frères, leur ignorance de la valeur de "tagmaṭ", l'ignorance pour elle, voulue puisqu'elle évoque et se rappelle des gens d'antan et leur amour entre eux, leur amour du bien, de la parole, leur amour de la justice. Ces hommes qui avaient de

---

* Bubṛiṭ: mot kabyle désignant un colon francais du nom de Beauprêtre qui s'intéressait à la Kabylie et l'a même pénétrée.

bons coeurs, nets et qui ne reculent devant rien. Elle évoque les hommes des temps anciens "irgazen nzik" qu'elle appelle "at zzman", tout en regrettant ces temps lointains que marquaient ces gens là. Elle essaie de les chercher, de les rechercher, de les appeler au secours avec ses vers que voici :

Ay at zzman, ay at zzman
Ya ḥesṛa i yat zzman

"ya ḥesṛa" traduit son désespoir, son regret; pour les temps passés, pour ces gens naïfs, virils, forts qui se distinguent par leur tirrugza, par leur haine de la perfidie :

Zikenni tella nniyya
Ulawen ččuṛen d ṣṣfa
Neṭ ɛanad ar tirrugza
Lexdaɛ ur t-nessin ara

Ces gens là ne sont plus : "irgazen n zik kfan". Ce sont des gens de paroles et d'actions: "ma nnan-d awal ad feɛlen". Ce sont des gens qui prônent la vérité comme outil du savoir vivre, elle existait déjà dans leurs bouches: "tideṭ tezga ɣef yimi" donc dans leurs parlers et dires.

Dans la même chanson, la chanteuse, passe du pronom "Ils": "At zzman", ceux du temps passé ou "irgazen" les hommes, au pronom "nous" désignant tout le groupe peut-être toute la communauté: hommes, femmes, vieux, vieilles, garçons et filles en disant dans un "nous" le courage et la vigilence des uns et des autres:

Neṭṭemqaḍeṛ irkwelli
Gmaṭ nneɣ ur iɣelli
Ur t iḥqiṛ uberṛani

En poursuivant sa chanson la femme montre son pessimisme quant au sort du "nous" de tout le monde. Elle fait entendre par son mot le contre temps déplorable. Elle déplore les changements de ces temps qui poussent les gens à perdre de leurs vertus et de leurs valeurs anciennes voire se refusent la justice, le droit, la confiance donc l'unité. Ce problème de fraternité "tagmaṭ" et le pessimisme apparaissent surtout chez la chanteuse dans l'impossibilité de l'union et le manque de confiance car il n'y a pas une seule personne sur qui compter en cas de péril :

Tura tbeddel ddunit
Win yewaân wayeḍ yečč-it
Nessexdam tamuḥqranit
Ma d lḥeq meṛṛa nugwi-t
...
Laman deg-wulawen yerwel
D lmuḥal an-neddukel
Ur d iqqim f ara neṭkel
Aɣ isellek ma neḥsel

Par ces paroles trop significatives, on comprend que la chanteuse insinue qu'avec ces changements de temps, le peuple se retrouve dans un monde barbare; un monde où règne ou que régie la loi du plus fort, où l'humanisme est à un degré zéro puisque il refuse la vérité et prône la violence et le fratricide :

Win yewaân wayeḍ yeẓẓ-it
Ma d lḥeq merra nugwi-t

Mais si une personne tend plus l'oreille pour écouter les textes et paroles de ces courageuses femmes chanteuses qui osent en kabyle dénoncer les anomalies sociales, les erreurs des êtres humains, elle verra qu'une grosse part leur est réservée d'éduquer les générations et de les inciter à beaucoup de choses: aux bonnes manières et au savoir vivre.

Ici, aussi la chanteuse Nuwwara (Nouara) qui, même si elle n'est pas mariée en réalité, elle s'imagine dans ses textes devant son fils ou ses enfants, semblable donc à une mère qui les conseille et dans la même perspective que les autres chanteuses, en tant que mère, elle pousse ceux-là (ses enfants a se vêtir du tissu de "tagmaṭ" de fraternité qui amène l'union, le bonheur et ce qu'on revendique:

Zzdit ɣurwat aṭ-ṭebḍum
Mulac aɛdawen a-kwen wwten
Tezdeg akken a-tesɛum
Tazmert ur yesɛi yiwen
Aâwzet fellas akken aṭ-ṭdum
Ma tedduklem am yiwen

La chanteuse guide les esprits, oriente les gens ou les enfants "tarwa" vers de bons sillages. Pour préserver "tagmaṭ", elle incite à l'association, au raprochement des uns et des autres, à leur union qui garantit la force, "tirrugza" et qui empêche et détourne l'étranger de ses envies. Jouant le rôle de guide puis de conseillère, la chanteuse insiste sur le courage, l'honneteté surtout sur la solidarité de "tarwa" qui ayant une seule parole, peuvent comprendre beaucoup de choses en l'occurrence la vie, ses symboles et ses sens:

Wi sɛan tirrugza at-tɛandem
Akka aṭṭsmeɣrem agraw
Awal yelhan a t-tfehmem
Wessaɣ kwen nek a tarwa
S izik akk'i-d qqaṛen
Yelha w'irrefden atmas
Tirrugza win ṭ ikesben
Aṭṭḍdum deg laânaya-s

La chanteuse dont le rôle est de conseiller, veille avec ses paroles sensées, à ce que ses enfants restent unis "kemmlet taddukli iw nenniɣ" puisqu'ils en tirent profit "degs ala lfayda itesɛam". Et à la fin de la chanson, à la fin de ses conseils, elle s'intègre et voit qu'elle a été un bon payeur puisqu'elle déduit que ses enfants ont appris la leçon et ont fait déjà un pas en avant. Elle veut faire d'eux des individus qui se complètent, parfaits :

Hayla ass-agi lliɣ
Ferḥeɣ deg qeddim tefkam
Akka s tiṭ ay ẓriɣ
Byiɣ akwen arreɣ telham

En gros avec cette chanson on saura que la femme est déjà expérimentée, connait la vie, a vécu, a détecté les erreurs commises par les premiers et se fait passer pour un guide aux autres pour ne pas refaire les mêmes erreurs, et en même temps, elle les observe, surveille leurs actes, ne dénigre pas mais essaie d'orienter tout le monde vers le bien. Et si les mots: "tirrugza", "awal", "tezdeg", "agraw", taddukli" ...etc reviennent dans la chanson, c'est que la chanteuse kabyle sait à qui elle s'adresse, de qui elle parle, comment et pourquoi elle s'y adresse. Elle s'adresse surtout à une population kabyle dont tous ces mots en distingue les valeurs, qui ont survecues à plusieurs civilisations les valeurs des gens qui résistent encore, demeurent indomptables, non assimilables et surtout vont de l'avant et font de grands pas avec leur revendication identitaire, leur souci d'égalité et attachement aux racines. Mais l'essentiel qui peut vraiment engendrer l'union et la force, c'est la chose la plus précieuse dans la vie qui est l'affection, l'amour des autres. Cette affection dont tout le monde a besoin, utile pour le bien et l'épanouissement de tous. Toujours avec Nnwara (Nouara) qui dans ses textes prend position de mère, de conseillère et même d'une enseignante inculquant à son fils les bonnes valeurs et les vertus et qui dit :

Wessaɣ-k di laɛbad hemmel

Il faut aimer les autres et ignorer le qu'en dira-t-on:

Ma d lhedra m-medden tḍur-ik"

Car ces gens là qui parlent, leurs mauvaises langues ne lèsent en rien la bonne volonté, le bon comportement d'une personne mais surtout l'éloigne de toutes sortes de malédictions:

Ma d wid i k-yesɛan d ccɣwel
Akken a k-mḥun ddnub-ik

Il faut aussi marcher dans le droit chemin et le bon car ceci est une chose positive qui ne diminue ni de l'âge, ni de la valeur de la personne:

Deg-webrid yelhan kemmel
Ur k isenqas di laâmeṛ-ik

La chanteuse ainsi combat, dénigre, déplore les conduites des uns et des autres à travers sa parole. Elle refuse toutes sortes d'anomalies, refuse les idées rétrogrades, l'inertie des mentalités. Elle accuse au même temps sa déstinée, la déstinée de "tarwa" même celle du fils "mmi-s" qu'elle conseille. Celle-ci (la déstinée) qui à voulu que le "nous" "nekwni" reste eternellement en retard. Admirant d'autres gens, d'autres civilisations. La chanteuse dans sa parole défend le bien, le sentiment, la tolérance et l'humain. Mais aussi rejete le mensonge, l'hypocrisie et le mal. Elle voit en l'union valeur mais aussi vertu de l'individu complet. Une vertu qui aide ce dernier à réaliser ce dont il rêve, par exemple l'identité et lui permet de retrouver les illusions perdues, cultiver, retraquer le paradis perdu:

Ma tselled i wigi i wid
Kulci a t-teγγed deg-webrid
Ad a k-d-ɦkun tiqdimin
Kra din macci d ajdid
Irgazen bnan timdinin
Nekwni mbɛid neṭwali
Ma tselled i lhedṛa bbwi
Deg-wul-ik tekfa ṛṛeɦma
A k awin anda ur teẓriḍ
Keč mazal-ik d nniyya
Akka deg zzman teṭwaliḍ
Wa yettṛu wa yettadṣa
Qqim deg-wemdiq i-d tebbwiḍ
Eγγ sser ɣef-yiman-ik
Err iman-ik ur tesliḍ
Anef i lxiṛ yezdeγ ul-ik
Bbaɛd akken aṭ thenniḍ
Faṛes di ddunit leɦq-ik

La chanson ainsi véhicule un méssage commun qui traduit non seulement la vie de tout un cahcun mais aussi est le propre de l'être dans la vie qui finit comme dirait Crifa (Cherifa) (dans une autre chanson), par tourner. Les personnes ne la gagnent pas mais c'est elle qui les gagne. Ces personnes qui pleines de défaux sont trompés par le temps . Elles demeurent ainsi craintives devant les mauvaises et pires des choses mais aussi devant le chatiment de Dieu :

Aṭdewwer ddunit fellak
A ṣnnegr-ik ur tesɛiḍ ul"
D acu n tmr'iγ yerran
Neγγa ṣṣeɦ netbeɛ lekdeb
Ameγbun ur t nezr'ara
...
Nuggwad Rebb'ad aγ iqas
Aγ issehder di leɛγeb

Les textes féminins qui sont dans l'ensemble composés par les chanteuses elles-mêmes, sont parvenus à donner de leur mieux. La parole rythmée a brisé bien des tabous du moins dans cette expression féminine dans laquelle on prend en même temps une position de femme engagée et une position de moralisatrice, dénonçant ainsi, dans des métaphores bien choisies des anomalies sociales.

Ces textes de femmes du moins dans le domaine revendicatif culturel sont choquants mais qui ont fait leur plein au sein du groupe qui se sent concerné, qui comprend les sens. Même chantée par une femme, la parole est une arme pour dénoncer, contredire ou tenir tête à ceux qui ignorent ou qui ferment les yeux devant la réalité et devant la vérité. Cette parole féminine les culpabilise en même temps, les responsabilise devant les droits bafoués, devant la justice et l'injustice, devant l'intolérance, le terrorisme physique et surtout culturel. La parole de Malika DUMṛAN (Malika DOMRANE) par exemple, combat l'amnésie aveuglante. Dans sa chanson la même chanteuse compare le pays, la conjoncture à un panier sans fond qui a seulement des poignets ceux-ci qui ne lui servent en rien:

I wḍellaɛ umi yekkes lqaɛ
D ac'ar'as d gen ifassen

Elle dénigr, condamne la hierarchie sociale, l'ordre établit. Elle ne reconnait ni sa valeur ni son importance. Elle attaque directement et dénigre le parti unique qui se trouve en haut presque dans le ciel "di tegnaw" dont les gouvernants sont de grands hommes, des apôtres qui vivent à leur aise, qui ont fait des gaffes, ont commis des erreurs qui continuent encore et encore. Ceci au dépens du peuple, des petits hommes, ces gueux qui eux sont en bas attendent les ordres venant d'en haut pour les exécuter. Dans un désespoir total et un désarroi absolu Malika se lamente sur l'état de son cher pays et celui de ses frères et soeurs, et se rappelle que tout ce dont elle prend conscience, ses ancêtres, les anciens avant elle, l'ont déjà vu et dit sous forme de citation: "uɣaleɣ mmektaɣ-d iḥeqqa yiwet n lmaâna teṭwaffer." (je me suis rappelée d'une citation cachée). Ainsi elle dit:

Refdeɣ allen-iw ɣer tegnaw
ɣer widak i ɣ iḥekmen
Ațan ma tegrem ṭamawt
Aṭ-ṭwalim d acu xedmen
Uɣaleɣ mmektaɣ-d iḥeqqa
Yiwet n lmaâna teṭwaffer
I wḍellaɛ umi yekkes lqaɛ
D ac' ar'as d gen ifassen

La chnateuse est à la fois consiente de l'adage qu'elle reprend dans sa chanson, de son sens et de son utilité sociale. Mais aussi de la politique du pays, une politique porteuse de malhonneteté, de désordre, de mensonge, de perfidie. Une politique faite par des hommes, subie par d'autres gens sains, honnetes, vivant eternellement dans les scandales "ccwal". Ceux-là qui demeurent un peuple ignorant, déséquilibré, déstabilisé, inconsient et qui s'entretuent:

kkreɣ rriɣ d assawen
Ar widak i ɣef neṭkel
Ufiɣ-ten ifadden kkawen
Aṭṭenkaren ɣer ccwal
Am-min i yi wwten s ubeqqa
Uɣaleɣ-d am-min yuysen
I wḍellaɛ umi yekkes lqaɛ
D ac'ar'as d gen ifassen

La chanteuse continue à chanter donc son désespoir, son regret, traduit un sort désenchanté des Algériens, des hommes qu'elle traite d'artichauts "tifeɣwa" puisqu'ils ne sont pas conscients et payent les fautes des autres, des grands qui les font marcher:

Twaliɣ tajlibt t-tzizwa
Ââcen yiss izamaren
Ay irgazen a tifeɣwa
A widak iṭwazeglen
Mi twalam yiwen ineṭq-ed
Aṭṭnadim amek a t-teksem

Elle regrette aussi que le pays soit divisé en parts inégales, en partis politiques qui utilisent les magouilles, la corruption pour arriver à leurs fins. Qui utilisent même la religion pour gagner les élections, pour gagner la population qui se laisse berner et bercer par les paroles sacrées et les promesses de ceux qui les disent, qui leur promettent le paradis et le profit. Tout ceci, la chanteuse le considère comme un sacrilège et essaie de trouver une solution, d'espérer à de bonnes choses, mais en vain (le panier est déchiré). Dans cette chanson, on trouve un "je" de la chanteuse qui est courageux, qui ose et un pluriel qui trompe (les gouvernants) et qui est en même temps trompé (le peuple) :

Ammer a ttebuṭim felli
Axxam l-lǧennet qsada
A s-ṭesbeddem axxam i Ṛebbi
Ann-ili di Bu Sɛada
A-d ttasen lḥeǧǧ
A-ɣ-d-ttawin lfayda
Nniɣ-as ammer yella ttmeɛ
Deg-widak yeṭdekkiren
Am-wid yuɣen lefhama
Am-widak iṭ-isseɣren
Ah ziɣ d aɣeddu ukarfa
Iqqeṛs akw lḥekm nnsen
I wdellaɛ umi yekkes lqaɛ
D ac'ar'as d gen ifassen

Le discours culturel a donc eu sa part dans la chanson féminine. Surtout ces dernières années, on assiste même à l'émergence de chanteuses engagées qui s'expriment de différentes façons plutôt qui donnent différents aspects à leur combat pour leur culture, leur identité et leur langue.

6 - Conclusion

Des petits espaces, des petits groupements culturels dont "urar" dans lesquels la femme excellait, se distinguait, chantait, assurait l'euphorie occasionnelle, la joie des uns et des autres, aux grands espaces ou à l'espace public et radiophonique. Les temps ont changé, la femme aussi. Celle-ci qui demeure pour longtemps silencieuse, sort pour une fois et pour de bon (définitivement) de son cocon à elle et de celui du groupe pour enfin revendiquer ses droits et les faire rappeler aux autres; à l'homme, au groupe, donc à toute la société. Consciente toujours de la valeur de la variété, des réjouissances et de la fête, elle passe à un autre genre de la chanson, qui est celui de la vie tout court. Le bannissement du village natal, la misère et toutes les peines qu'elle a enduré, tout ceci, a fait d'elle une autre femme consciente de ses droits, de sa condition à laquelle elle tend apporter des changements artistiquement ou à travers la chanson. La femme ainsi prend sa défensive, se fait l'avocate d'elle-même. Elle n'expose pas seulement ses problèmes, ses complaintes mais aussi plaide et veille à distinguer le mal du bien à travers ses textes chantés. La femme n'engage personne dans son combat, ne pleurniche auprès de personne, n'attend de personne ni sentence, ni une méthodologie de lutte. Elle refuse à quiconque de lui dicter le sens de sa lutte, les priorités et les alliés de celle-

ci, mais elle s'engage elle-même dans le combat avec sa parole rythmée, dit sa situation, la redit, la chante tout haut jusqu'à ce qu'elle change. Plus que ceci, elle a fait de merveilleuses choses pour la question Amazigh qu'elle fait intégrer elle aussi dans sa chanson. Elle se sent elle aussi concernée par cette cause identitaire tout en disant que: "je suis une femme, je représente l'élément féminin de la société et tamazight, c'est ce féminin qui est moi". L'identité de soi pour elle est à double tranchant. Elle est en même-temps déterminée par la personne et par les origines de celle-ci par son statut légitime aussi. La femme cherche son individualité mais se cherche aussi dans ses origines. Et ainsi, elle émerge dans un "je" originel et original; elle aussi représente un individu qui a des droits tout comme l'homme mais aussi qui a une histoire et des racines.

La poésie kabyle notamment la chanson sont connues par l'utilisation des métaphores végétales ou animales qui sont des références typiques de la vie quotidienne d'un groupe social et dans un contexte bien précis. Et la chanteuse ne s'en détache point de ces caractéristiques car elle utilise aussi des métaphores mais, cette fois-ci, celles-ci constituent une réponse à celles de l'artiste homme qui comme le dit Louiza MOUSSAOUI: "sont tributaires d'une vision culturelle caractéristique liée à des sensations propres à une communauté donnée"(1) et qui font d'elle (de la femme) un être poétique, qui tendent à modeler et à donner donc la vie à ce personnage féminin. La femme ne veut plus faire part de cette image qui participe plus de l'imaginaire, du désir, du plaisir que du réel, mais en prenant la parole, en se destinant donc vers cette carrière de chanteuse, la femme veut s'assurer une vie meilleure. Elle veut être un être, un personnage réel non pas mythique. Autrement dit, elle veut être un individu. Elle veut être responsable d'elle-même. Un individu qui a lui aussi son rôle au sein du groupe, qui a sa parole et son originalité. La femme parle peut-être d'elle-même mais surtout expose et de cette façon des problèmes très profonds de la société et ceci s'illustre dans tous ces différents thèmes dont on a parlé ci-dessus et que sa chanson véhicule. Sa poésie chantée fait la symbiose des temps elle et comme dirait Youssef NACIB: "elle se cristalise autour des temps forts de la vie..." (2). L'urgence est donc d'améliorer la situation de la femme pour y remédier aux maux de la société dans toute sa totalité et en profondeur.

Pour finir et en quelques phrases, nous dirons que notre analyse peut paraître une analyse incomplète. Une analyse qui n'est pas purement littéraire car elle participe plus de la sociologie que de la littérature. Nous avons essayé d'être plus scientifiques, plus méthodiques et dépasser peut-être toutes les préoccupations esthétiques mais aussi expliquer l'agencement des thèmes, les rapports qu'entretiennent les uns et les autres, leurs objectifs, leur sens dans la société et aussi par rapport à la femme. Nous nous sommes pas limitée à étudier les métaphores en

---

(1) L. MOUSSAOUI, Image de la femme dans la poésie kabyle.
In: Présence de femmes. Collectif.
O.P.U. Alger, Mars 1984. p 65.

(2) Y. NACIB, Elements sur la tradition orale.
S.N.E.D, Alger, 1981, p 9.

tant qu'éléments de décor, en tant que beauté (qu'on reconnaît d'ailleurs aux textes) et en tant que procédés stylistiques. Nous les avons certes évoquées à chaque fois et d'emblée mais nous nous sommes surtout intéressée au message de la chanson féminine. En bref, nous voulions savoir comment et en quoi une société comme la notre (en pleine mutation) se reflète bien sûr à travers un corpus de chants féminins kabyles ? Qu'est ce que cette chanson féminine cache, qu'est ce qu'elle cultive et donc quelle est sa rentabilité?

LA VALEUR SOCIOLOGIQUE DE L'EXPRESSION FEMININE CHANTEE :

Dégager la structure de toute la chanson féminine du moins des chansons que nous avons pris comme exemples ici, est certes une chose parfaite, mais aussi une chose qui nécessite une analyse approfondie et un long labeur. Cependant des études structurelles et des études sur la lexicologie donc l'étude du vocabulaire de la poésie en général et de la chanson féminine en particulier et l'étude de leur valeur linguistique sont souhaitées à l'avenir.

En effet ce qu'on pourrait peut-être signaler, c'est que cette modeste analyse qui va suivre permet de mettre en évidence une ou plusieurs images de la femme, vivant dans un certain type de société dans une région donnée (la kabylie par exemple).

La poésie féminine se presente sous forme d'un discours simple recouvrant un bon nombre de phrases affirmatives, exclamatives, négatives, impératives, conditionnelles et surtout interrogatives, mettant en évidence et majoritairement une vie de femmes à la fois réelle et ambigüe (ou constituant un tabou). Il y a donc la phrase affirmative qui fait l'unité de la structure des chansons et les autres phrases qui traduisent soit l'interdiction et le refus remarqués dans les dialogues qu'elle s'invente ou qu'elle échange avec les interpellés avec la société (et la contrainte que celle-ci lui impose). Non seulement ceci, mais cette chanson féminine se présente aussi comme une succession de refrains (ceux-là qui reviennent presque à chaque fin de couplets et qui se distinguent peut-être de la poésie non chantée). Tout le message est contenu dans ces refrains qui insistent et livrent ainsi la condition de la femme par exemple à l'intérieur du mariage, sa chance, son statut social, l'état de sa culture... auxquels les couplets et strophes donnent l'explication. Le refrain est la phrase exemplaire. C'est lui le proverbe qui reste. Il est aussi et avec les autres répétitions, une forme caractéristique de la structure de la chanson féminine en tant que forme orale de littérature. C'est surtout une affirmation déterminante, importante d'une condition féminine et d'une identité culturelle se dessinant avec précision et qui se veulent à la fois réelles et revendicatives.

Concernant la versification d'une façon globale, on dira que cette chanson féminine reste une adaptation de la tradition orale dont les extraits anciens sont pris, remodelés selon certaines situations, selon le sens que l'on veut attribuer au verbe. Cette chanson féminine n'est pas construite à la façon de la poésie Mohandienne qui se présente sous forme de petits poèmes, à deux rimes qui ont trois strophes de trois vers, donc comme dirait Mouloud FERAOUN "des poèmes fixes"(1) ce n'est nullement ce vers à 7 syllabes ou à 5 mais dans la forme syllabique (dans cette chanson féminine) il y a divergence et diversité. Il n'y a pas de nombre fixe : Chaque chanson compte un certain nombre de strophes et chaque vers compte un certain nombre de syllabes. En général, pour le verbe kabyle, peu importe la quantité des syllabes et lorsqu'on chante, on insiste ou on déclame comme

---

(1) M. FERAOUN, les poèmes de Si Mohand Bouchène. Alger 1990. p 35.

dirait toujours M. FERAOUN et" c'est l'air lui même qui oblige à allonger ou à raccourcir le mot"(1). Ce qu'on pourrait aussi dire, c'est que la chanson féminine est à la fois un vers métrique ou syllabique et rythmique. C'est une parole versifiée, rimée. Elle n'est pas seulement conservatrice, traditionnelle dans ces formes classiques, exclusives, mais aussi moderne. C'est-à-dire une chanson qui se distingue par une thématique nouvelle, déterminée par les temps nouveaux, véhiculée par des supports d'édition actuels et surtout c'est une parole libre dont le but est de véhiculer un message de reconstruction d'une identité personnelle (montre sa différence) et surtout une manifestation de la reconstruction culturelle d'une identité plurielle et diversifiée. Elle s'imprègne à la fois de la parole ancienne, dite, de l'acewwiq, mais aussi donne de l'importance au souffle et au rythme qui donne toute la vie au travail artistique à la morale et à la pensée humaine. Un trait, qui valorise aussi cette chanson kabyle c'est l'idée que la différence, la divergence, la diversité et donc la revendication de celle-ci, l'emporte sur l'identité même du poème ou sa construction. Sur le plan de la langue, chaque vers dit ou chanté s'enrichie et s'imprègne du langage ordinaire voire vernaculaire de son auteur. La langue définie, identifie aussi le poète et sa poésie. Toute recherche de soi, de sa culture se fait dans une façon propre du langage. Toute considération linguistique ou de la langue impose une façon de parler de rimer et de s'exprimer sur la vie quotidienne. Ainsi toute découverte du mot, toute recherche de la beauté du verbe, se fait dans un même langage et tend à légitimer ou du moins à revendiquer un statut légitime de la même langue.

La femme chanteuse utilise à son tour sa langue berbère comme moyen d'expression comme soutien et arme, mais aussi elle la défend, la ravive, la fait connaître non seulement au berbérophone qui est envisagé dans son expression chantée, mais aussi à l'arabophone et à tout autre étranger à qui elle suscite sa sensibilité et son intérêt.
Cette chanson féminine aussi, fait partie intégrante de la culture et de la littérature de l'identité qu'elle soit commune ou personnelle. Et de cette façon, elle n'émet pas seulement des sons, des paroles, mais aussi tend à la reconnaissance de sa langue voire de sa culture berbère même si de force ou à titre provocateur.

Sur le plan lexical, cette expression féminine suit l'évolution sociale, le temps d'où diversité surtout nouveauté des champs et ainsi la création systématique et intégration continuelle de mots nouveaux liés ou répondant aux préoccupations existentielles de tout le monde.

Et sur le plan rhétorique, les figures de styles, se distinguent dans la chanson féminine. Celle-ci qui procède par hyperboles, surtout par des comparaisons sous entendues donc par métaphores végétales, ou animales que les chanteuses utilisent beaucoup. Chose qui donne une valeur à la chanteuse elle-même et un intérêt esthétique à la parole chantée.

---

(1) M. FERAOUN, op.cit p 37.

ANALYSE DES DONNEES

CHAPITRE IV

Il ne suffit pas seulement d'analyser le texte féminin, de séparer, de discerner les différents éléments, les différentes parties et sens d'un tout pour montrer l'originalité, l'importance de la chanson. Mais surtout, il faut la justifier socialement. Il serait intéressant à l'aide d'enquête, de données, de leur analyses de voir comment la chanson est utilisée par la chanteuse, de voir si et comment la chanson est ou peut être prise en charge par la société, entre autre par un auditoire ou un écho quelconque. A-t-elle une valeur socialement explicative. Quelles exigences, quelles attitudes epistémologiques les gens (le public) adoptent-ils à l'egard de cette notion voire de cette réalité qui est la chanson et à l'égard de ses techniques de diffusion. (ceci on le verra dans ce chapitre IV et le chapitre V).

LA CHANSON FEMININE, USAGE ET PRODUCTION

La poésie orale kabyle représente l'art berbère plutôt, un style berbère dans l'art traduisant ainsi l'esprit et l'âme d'un peuple recroquevillé dans sa nature proforde, mais aussi illustrant son coeur, sa noblesse, ses complexités, sa sensibilité donc les différentes constantes de sa vie. Cet art, on le reconnait dans tous les domaines dans lesquels il s'est exprimé. Mêlé au rythme, à la musique, donc devenant chanson, il va jusqu'à atteindre et dans la simplicité des ses clairs chantants, ses clairs voyants (ces hommes et femmes qui chantent) les plus essentiels sentiments de l'humanité. La chanson en Kabylie n'a donc pas fait preuve de mauvais usage. Hommes et femmes utilisent, se servent, emploient des paroles chantées pour arriver à des fins quelle que soit leur nature: parfaite ou pas. La chanson par exemple participé de et à la vie quotidienne de la femme. Elle a toujours accompagné les gestes de celle-ci comme dirait Jean SERVIER:"au moulin de pierre, à l'outre ou à la jarre qui servent à battre le lait, au balancement du berceau suspendu à la poutre..."(1).

Loin d'être comme le pense toujours Jean SERVIER "d'abord et avant tout, un rythme de travail et de danse"(2), la chanson et la musique berbère plus particulièrement kabyle, sont aussi une production qui essaie de récupérer beaucoup de choses. Et depuis la poésie dite ou récitée, jusqu'à la parole chantée, hommes et femmes se mettant à l'écart de la jouissance personnelle s'expriment sur les maux sociaux, le mal d'être et bien sûr sur la réappropriation du patrimoine culturel. Ceci d'une part. D'une autre part, cette chanson forme une alternative dont l'usage varié et la production font qu'il existe une fonction multidimensionnelle de la chanson. Voyons donc et concernant toujours la chanson féminine quelle est la particularité de l'intervention de celle-ci en tant que production littéraire et sociologique ? Quels sont les différents niveaux dans lesquels réside cette particularité ?

---

(1) J. SERVIER, les Berbères.
Que sais-je. P.U.F, Paris, 1990, pp 114-115

(2) Idem, p 114.

1 - NIVEAU ECONOMIQUE

La Kabylie a toujours été une terre aride, pauvre où les ressources sont maigrement acquises. Cette pauvreté est l'une des causes primordiales qui fait que de tout temps, l'homme kabyle s'exile ou abandonne son village, pour demander l'aumône ailleurs et ainsi assurer son gagne pain peut-être meilleur que celui que peut lui procurer cette terre montagneuse, ingrate. Les femmes aussi n'échappent pas à cette pauvreté économique et se destinent elles aussi vers l'ailleurs dans le but d'améliorer leur condition de vie, d'assurer leur subsistance à elles et celle de leurs familles. Cet ailleurs auquel se destinent des hommes et des femmes est souvent celui de la ville (donc quitter la ruralité pour l'urbanité) ou des pays étrangers. Il ya donc une relation directe entre la vie socio-économique de la femme et la chanson. Quelle est la première image que se fait la femme de la chanson ?

a) La chanson comme profession:

Comme il a été déjà évoqué, les chanteuses dans leur totalité ont émergé comme telles en ville/Alger plus particulièrement où assiège la radio et autres moyens encourageant l'existence de la chanson et des chanteuses). A la suite d'un déracinement, d'un bannissement du village natal causés par la misère, ou par le fait d'être orpheline, ces femmes, du moins les premières ou les pionnières de la chanson féminine publique et radiophonique, rentrent dans un monde nouveau, monde de l'aumône, de la survivance, du luxe par rapport à la misère précédente. Elles rentrent donc dans le monde de l'urbanité qui les affranchirait peut-être des tourments et de la souffrance sous toutes ses latitudes. Croyant ainsi sortir du misérabilisme villageois, les femmes ne partent pas directement vers le sillage du chant, mais leur souci était surtout de traquer le bonheur dont on ne connaissait même pas le sens ou que l'on prononcait sous le mot de"lehna" sans pour autant le flairer ou le connaître. Espérant ainsi, le retrouver dans tout boulot leur assurant d'abord et avant tout une vie toute simple et un abri. Sans aucun calcul ou aucune planification, ces femmes continuent leur chemin jusqu'à retrouver au tournant celui de la chanson. Et rassurées, elles prenent ce chemin comme moyen pour réaliser leurs rêves, plus encore, comme une profession pour subvenir surtout et en priorité à leurs besoins financiers aux besoins de la vie, la leur et celles de leurs familles qu'elles aident ou qu'elles prennent en charge.

La vie socio-économique des premières chanteuses kabyles était la même. Parmi elles, des orphelines de père ou de mère (comme c'est le cas de Crifa (Cherifa), Lla Yamina (Lla Yamina) qui suivent des parents (des oncles paternels ou maternels) à Alger, ceux-là qui les prennent en charge, les élèvent. Ou bien celles qui perdent leurs maris ou qui divorcent et ainsi, n'ayant personne à leur côté, fuient au abandonnent leurs villages vers la ville qui ouvre grandes les portes pour toute personne ayant des problèmes, ou démunis et donc pour ces femmes qui ne fuient pas seulement la montagne, la dure terre du village mais aussi la tradition, le nnif et la contrainte sociale (beaucoup d'exemples font preuve de cette situation triste que des femmes ont vécu).

Toutes jeunes donc, elles affrontent ou sont en duel avec la vie en ville. Celle-ci qui leur offre beaucoup de surprises. N'ayant plus que 15 à 18 ans, elles s'assument déjà comme femmes, notamment comme chanteuses. Croyant toujours au confort que le fait de chanter pourrait leur apporter, elles se donnaient même si en cachette ou de peur des siens (sous couvert de pseudonymes) à fond, à leur parole rythmée. Elles réussissaient mieux que quiconque leur acewwiqs polysémiques. Mais en vain, la chanson n'a rien changé dans leur vie puisque selon elles, leur vie d'artistes ne les aident pas à se relever matériellement. Le fait de chanter leur apporte peu économiquement mais est peut-être la cause d'un dédain, d'un grand mépris que leur témoigne les gens. Néanmoins devant ceci, ces femmes ne restent pas dupes puisque dans l'ensemble, elles sont conscientes de leur situation et de l'amertume que leur fait goutter leur métier de chanteuses. Ainsi et d'ailleurs, elles avouent qu'elles ne sont pas du tout contentes et qu'elles ne croyaient pas les choses ainsi. Crifa (Cherifa), l'une des premières chanteuses dit! "Ifen ur iy ɣeyec ara imi xeddmeɣ si tama nniden lminaj. cena ur iy ikfa ara". Ce qui veut dire que "l'art ne me fait pas vivre puisque je fais en parallèle le ménage (elle est femme de ménage). La chanson ne me suffit pas". Ainsi, seules ces femmes sont au courant de leur réalité d'artistes. Cette dernière qui s'illustre uniquement dans la chanson.

Pour Malika DUHṚAN (Malika DOHRANE) aussi, la chanson n'est pas une fin en soi, ou même le bonheur ou le luxe lui même. Et il faut que les gens ôtent de leurs têtes, l'idée qu'un chanteur est milliardaire car le fait d'être en dehors du milieu artistique, ne peut qu'apporter des jugements de valeurs et de faux jugements d'ailleurs, selon elle, il faut savoir mieux situer le mot richesse. Il faut savoir mieux l'expliquer: "c'est quoi en fait la richesse ?".. Pour ce qui est de son cas, elle avoue "tu ne connais pas toi les kabyles plutôt les gens, au début ils parlaient, ils n'admettaient pas le fait que je sois chanteuse, hedren mais une fois que j'ai brûlé les étapes et que je suis devenue chanteuse, ils pensaient que je suis milliardaire. J'étais devenue pour eux un mythe. Moi, je n'ai rien, je suis comme toutes les autres..." Pour elle, le fait d'avoir auprès d'un public un succès ne veut pas automatiquement dire que le chanteur a beaucoup d'argent. Car on peut bien sûr venir chercher la survivance dans la chanson comme c'est le cas des pionnières, qui avaient seule pour amulette leurs voix pour surmonter leur misère financière. N'étant pas conscientes ou, impressionnées par le don de "l'asefru" mais uniquement poussées par la pauvreté, le misérabilisme de la vie et attirées par le pain. Mais aussi, on peut chercher autre chose dans cette chanson comme par exemple, s'assumer en tant que femmes, développer un certain don ou même combattre pour des causes communes comme par exemple la culture comme c'est le cas de beaucoup de chanteuses kabyles actuelles.

La sociologie de la chanson féminine, les entrevues et enquêtes avec ces femmes-artistes, peuvent aussi éclaircir beaucoup de choses ou peuvent avertir sur beaucoup d'autres problèmes que peut rencontrer une chanteuse ou même un chanteur dans son milieu artistique. D'une manière générale, ces femmes chanteuses rencontrent des problèmes d'édition, de production, ce qui les pousse du moins pour la plupart à faire rupture avec le

milieu artistique même si pour une certaine période et ainsi chercher ou se réserver seulement et se consacrer pour le second travail qu'elles exercent plus que cela, il est nécessaire que pour être chanteuse, il faut être aussi instruite ou avoir un certain niveau pour ainsi et mieux connaître et réussir cette carrière de chanteuse. Selon les témoignages de chanteuses Crifa (Cherifa) Lla Yamina (Lla Yamina), l'art ne peut pas, plus améliorer leur condition économique, donc leur apporter beaucoup, puisqu'à défaut de leur instruction (elles sont illettrées), elles sont seulement utilisées pour des buts autres que les buts économiques. Par exemple elles sont utilisées seulement pour sauvegarder dans le cadre des "urar", sous forme d'"acewwiqs" le patrimoine culturel qui est menacé de disparition. Et selon elles d'ailleurs, on ne peut faire intervenir aucun changement, ni leur assurer une meilleure rémunération puisqu'elles ne sont pas instruites. Ce fait et cette réalité qu'on leur reproche toujours est aussi une réponse qu'on leur donne à chaque fois qu'elles essaient de rouspéter. C'est justement pour cela qu'elles voient que l'art est bon mais dur. Il est une contrainte en lui-même. Il peut être la cause de beaucoup d'autres problèmes: Selon Lla Yamina (Lla Yamina) et Lla Crifa (Lla Cherifa): "uma d lfen isɛa ssuɛubat ur nesɛ'ara lmustaqbel, ur nesɛ'ara la retraite. iɣaḍeɣ leɛmur nneɣ . Anect-agi irkwel axaṭar ttafen d sebba, qqaren dur teɣrimt ara" "même l'art a des problèmes. Nous n'avons pas d'avenir, ni de retraite. Notre âme nous fait de la peine. Tout cela parce qu'on nous trouve comme prétexte et on nous dit toujours; vous n'êtes pas instruites". Cette idée peut être confirmée avec celle de Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui, voit aussi que la femme doit chanter, doit brûler les étapes, doit s'assumer comme telle mais à condition qu'elle soit instruite. "Une chanteuse doit faire du bon travail, doit être consciente mais à condition qu'elle fasse des études". Cette même chanteuse voit en l'instruction aussi une arme qui grâce à elle on s'assure aussi d'autres choses importantes telles un métier et un abri et ainsi on maintient et on améliore l'autre métier qui est celui de chanteuse. Dans ce sens Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) dit! "pour chanter, il faut être instruite, il faut être armé, avoir aussi un métier et un abri". Les chanteuses partagent une même idée, qui est celle de la relation entre la femme chanteuse et l'instruction car cette dernière aide ou stimule l'éveil de la femme qui pourrait être trompée dans son milieu artistique. Ailleurs ou en Algérie, une femme non éveillée, non consciente de la dureté de la vie, de celle du chemin de l'art peut être victime de perfidie, de tromperie, donc être trop loin de la richesse matérielle à laquelle on rêve. Cette femme peut ne pas améliorer sa carrière ou à la limite rester au premier niveau et degré avec lequel elle a débuté. On peut peut être faire une remarque ou donner un constat et c'est celui que toutes ces femmes chanteuses choisies , exercent d'autres métiers en parallele avec la chanson. Et heureusement pour elles, qu'elles ont trouvé autre chose et en tant que femmes dans une société qui ne les enchante pas, qui condamne tout. Donc leur besoin économique peut être subvenu comme tant d'autres besoins et à la manière dont tout le monde ordinaire s'en sert. Neanmoins, le besoin économique peut ne pas rester une préoccupation primordiale de ces femmes, puisqu'il y a d'autres conditions à améliorer telle que leur condition à elles en tant que femmes et aussi d'autres causes à défendre. Toutefois pour la chanteuse kabyle la cause culturelle surtout, a une importance

accrue. Pour elle, chanter ne veut pas toujours dire, faire fortune. Mais peut-être le peu que la chanson rapporte, on le paie doublement ou trop cher à cause des problèmes qu'on encaisse.

Ainsi, fut l'image de la femme par rapport à la chanson et donc le désir insatisfait (désir économique qu'on recherchait dans la parole chantée, instrumentalisée). Il est intéressant de voire dans ce niveau économique, l'image qui semble avoir elle aussi, une grande importance. L'image du public concernant cette chanson féminine. Cette dernière est-elle pour lui une chanson commerciale ? Est-ce que pour lui la chanteuse chante pour de l'argent ou pas?

Les différents tableaux auxquels nous avons opté dans le dépouillement du questionnaire, montrent que les avis diffèrent mais se rencontrent aussi. Ainsi, dans un premier tableau (à travers ce tri à plat), nous verrons que les avis ont chacun un poids effectif indiquant la conception du reel chez les uns et les autres.

CHANSON COMMERCIALE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	51	44,0 %	44,0 %
-	65	56,0 %	100,0 %

+ = c'est le oui - c'est le non

Comme le tableau l'indique, il ya sur les 116 personnes enquêtées; autant de gens (hommes et femmes) qui voient que la chanson féminine n'est pas commerciale. Ceci par rapport à d'autres qui voient le contraire (que la chanson féminine est commerciale).(voir les pourcentages inscrits sur le tableau). bien qu'il y ait des intérêts économiques, la chanson féminine semble avoir une autre image aux yeux du public (du moins pour la plupart des personnes questionnées). Pour celles-ci, la femme a plus besoin de s'exprimer sur sa vie, son destin, de vaincre celui-ci à travers la chanson. De toutes les façons le nécessaire, elle peut toujours l'avoir ou l'assurer. Mais voyons comment ceci s'illustre à travers un autre tableau chez les deux sexes (féminin et masculin).

SEXE	CHANSON COMMERCIALE +	CHANSON COMMERCIALE -	TOTAL
1	26	36	62
	41,9 %	58,1 %	54,4 %
	45,0 %	55,4 %	
2	25	29	54
	46,3 %	53,7 %	46,6 %
	48,0 %	44,6 %	
	51	65	116
	44,0 %	56,6 %	

Dans ce tableau, nous avons croisé la variable indépendante qui est le sexe représenté par le sexe 1 ou le féminin et le sexe 2 ou le masculin, avec la variable dépendante "la chanson commerciale". Il y a à la fois, dans ce tableau rapprochement dans la réponse entre les deux sexes mais aussi divergence. Certaines femmes et certains hommes voient que la chanteuse kabyle fait du commerce avec sa parole, donc montrent leur insatisfaction vis-à-vis de celle-ci (voir dans le tableau les données qui représente le signe + chez les deux sexes). Mais la plupart d'entre eux voient le contraire. Ceci surtout du côté des femmes qui comptent un grand nombre par rapport aux hommes (voir le non ou le signe - qui reflète cette réponse chez les deux sexes). Ces gens là, ou plutôt la femme semble être satisfaite de la chanson féminine. a femme surtout n'admet pas que sa semblable chante pour de l'argent, ou se fait don du matériel. Mais qu'à travers sa parole rythmée, elle purge sa douleur, cri au fou, traduit ses complaintes, recherche un statut légitime. Elle chante comme dirait le défunt Tahar DJAOUT, comme quelqu'un qui a un rapport aux choses, à la fois, très sensible et interrogateur.

b) <u>L'entrée de la femme dans le circuit des hommes</u>

La nature est mixte. Il y a deux espèces de l'être vivant: l'espèce animale composée du mâle et de la femelle, et l'espèce humaine, que forment l'homme et la femme. L'union de deux êtres de chaque espèce, participe à la fondation de la vie elle-même. Cette dernière qui se base sur une dialectique. A chaque être son mouvement qui progresse vers une synthèse ou une union. Il ya donc une vie qui chemine dialectiquement.

Pour ne pas être enclavé dans un raisonnement trop philosophique, nous dirons que concernant l'homme et la femme, leur vie d'ensemble, beaucoup de fantasmes se développent. Des changements considérables dans tous les domaines ont touché la société Algérienne dans sa totalité, mais à chaque fois que l'on parle du droit de la femme par exemple, à faire des études, à travailler, à sortir ou à choisir tout autre chemin de la vie, il se développe aussi une peur de voir la femme à côté de l'homme. Il y a non seulement ceci, mais à la dite émancipation de la femme, on met des freins. Ceci, aussi de peur comme dirait Nadia KACHA:"d'une "toute puissance" de la femme, toute puissance qui serait destructive et mettrait en péril l'organisation sociale traditionnelle à laquelle "s'accroche" nombre de nos concitoyens hommes ou femmes d'ailleurs". (1)

Malgré les textes fondamentaux qui affirment l'égalité des sexes, malgré l'apport des différents mass-médias à savoir la presse écrite, la radio et la télévision, qui tentent, affirment et classent le rôle primordial, prépondérant de la femme dans le foyer, l'éducation et surtout la production quelle que soit sa nature (production économique, sociale et culturelle). Bien qu'on ait accepté avant (à la guerre de libération), la femme en tant que combattante permanente, responsable et adulte, la tradition et

---

(1) N. KACHA, l'Algérienne et le changement. In: Présence de femmes. Collectif, Alger, Mars 1984, p 137.

la vie de tous les jours gardent toujours la femme et la confinent dans un rôle biologique.

On n'avait pas peur d'une femme combattante puisqu'elle participait à la libération de tout le monde, de l'homme du joug étranger. On acceptait cette femme car elle combattait contre l'autre homme; l'homme étranger mais il n'est pas question d'accepter une femme qui combat contre les: hommes kabyles, hommes Algériens, seuls responsables de la vertu islamique, de la femme et du code du nnif. On a peur d'une femme chanteuse qui se cherche quant à elle dans tous ces bouleversements sociaux qui paralysent la société. Une femme qui, paralysée elle aussi, sort du trou, du blocus villageois à la recherche d'une aération, d'une liberté personnelle qu'on lui a pour longtemps refusée ou qu'on ne lui reconnait même plus.

A la chanson féminine anonyme, expression d'une tradition orale héritée dans les villages qui limitait, montrait l'existence d'une voix féminine seule, dans l'unification des activités artisanales et agricoles, et dans un milieu purement féminin, à celle-ci vient s'ajouter ou plutôt vient se développer une parole qui connaitrait un autre territoire d'expression, une ouverture et un autre monde. Celui de la ville ou d'un pays étranger (puisqu'il y a des chanteuses qui émergent en France Djurdjura par exemple, Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) aussi et devient publique. Toutefois, la chanteuse plutôt la femme qui, de surcroit était exclue de toute participation à la vie extérieure (mise à part sa sortie dans les champs, toujours loin des hommes qu'elle voit peut-être sans les rencontrer, comme dirait l'expression: l'homme et la femme sont comme le soleil et la lune, ils se voient mais ne se rencontrent jamais). N'ayant aucune possibilité de subsister en dehors du foyer, elle sort enfin vers l'extérieur, participe à une autre vie, à celle des hommes donc rentre dans leur circuit. La femme ainsi, n'a pas seulement brisé l'anonymat du chant communautaire mais, elle a aussi brisé, elle a fait tomber les barrières qui faisaient le mystère de la relation entre l'homme et la femme. Avec sa pénétration dans la chanson publique, la femme par la médiation de la radio a pu, a essayé ou essaie encore de supprimer le complexe de mixité ou la mauvaise image attribuée à celle-ci. La radio qui, comme le pense R. MOKHTARI, n'a pas été seulement le premier point de chute de ces femmes à Alger (R. MOKHTARI, revue tin hinan n°2 op.cit p 35), mais aussi une découverte de l'autre monde "monde des hommes", une connaissance de celui-ci, de ceux-là (les hommes) qui ont toujours constitué pour elles des entraves, qui ont toujours représenté la force et elles, la faiblesse. Un monde duquel, elles avaient peur, duquel elles se méfiaient, un monde symbole de froideur, de cynisme et de domination. Cette sortie, ce brusque dépaysement ne s'ouvre pas uniquement sur l'individualisme de la femme rurale (dans un milieu urbain), qui ne vivait qu'en fonction du groupe, silencieuse, on dirait même dissoute dans ce grand ensemble masculin, mais aussi permet par l'intermédiaire de la chanson d'établir un dialogue non pas avec l'extérieur qui condamne tout, qui persécute la personnalité de la femme, mais avec l'homme lui-même. Celui-ci qui finit par se porter volontaire pour l'aider, pour partager avec elle les conséquences imposées par l'anathème des mal-pensants du village natal et même d'une inertie des mentalités qui les poursuit jusqu'en ville. Ces hommes là les ont prises en charge,

les ont aidées dans le domaine musical. Ce fut d'abord des étrangers puis des Algériens qui par la suite, leur composaient même des textes et continuent à le faire. Pour ces hommes et femmes que la radio, notamment la chanson unifiaient et rapprochaient, le monde n'est pas un tabou, un interdit ni même au sens de F. MERNISSI "un harem" * Ils contribuaient donc ensemble à l'existence d'une chanson kabyle, à son évolution, mais rien n'empêche, ils rencontraient beaucoup de problèmes, ce qui les poussaient d'ailleurs du moins dans les débuts de leurs carrières à le faire, ou à aider les chanteuses en cachette. Ces dernières aussi puisque mal vues par la société, n'acceptaient pas facilement les services de l'homme. Ceci, a déjà été évoqué et constate dans des témoignages de quelques unes d'entre elles à savoir toujours Crifa (Cherifa) Lla Yamina (Lla Yamina) qui disent! "mi nebda nekwenti irgazen ulac-iten, nxeddem, netγenni wehhednneγ. Asm' i d usan irgazen amzwaru d ccix nordin. Uγalen rnand wiyaḍ ula s taɛrabt, uγalen medden qqaren-as ur tγennint ara kan agwd yergazen lamaɛna ula agwd waɛraben yeqwa wawal nniḍen, nuγal nkemmel amecwar nneγ wehhednneγ. ur nbγ'ara aγ issinen, netruhhu, nettuγal s tufra."quand on a commencé, il n'y avaient pas d'hommes. on travaillaient, on chantaient seules. Après quand ils sont venus, le premier c'était Cheikh Noureddine, puis d'autres même les chanteurs en arabe. Les gens parlaient et disent "elles ne chantent pas seulement avec les hommes mais aussi avec les arabes. La parlotte augmentait, nous avons donc préféré continuer notre chemin seule. Nous ne voulions pas être connues et nous partions et revenions en cachette". De peur donc de la contrainte sociale, ces femmes évitaient ces hommes et continuaient leur travail seules. Inversement, pour certaines, ces hommes étaient d'une grande aide puisqu'ils les ont suivi et grâce à eux, elles ont évolué en dehors des "urar" de femmes (urar n lxalat) comme des chanteuses autonomes dont tout le monde entendait parler comme par-exemple Crifa (Cherifa), Hnifa (Hnifa), Ǧamila (Djamila), Nuwwara (Nouara) Ldjida tanectuht (Ldjida la cadette), Wrida (Ourida) etc... Donc, l'aide de ces hommes pour les chanteuses, était loin d'être un étouffement et une atteinte à leur dignité et au nnif, mais seulement un appui puisque travaillant ensemble dans un respect mutuel et une liberté totale. La preuve, ne voulant pas se mélanger aux hommes, ces femmes s'organisaient seules.

De nombreux artistes viennent fausser l'idée qu'une femme qui chante n'est pas sérieuse mais dévergondée, ou "maccі d yellis ntfamilt" "ce n'est pas une fille de bonne famille" comme on dit en kabyle, puisqu'elle travaille plutôt chante avec les hommes. Ainsi Kamel HEMMADI (Kamel HAMADI) qui est lui aussi un artiste, un chanteur compositeur, vient ajouter son avis et témoigne aussi du chemin fait ensemble; homme et femme dans la chanson et avoue ceci! "Zikenni tella leγna teqbaylit tetwehqer tsethin medden iyes. Llant temγarin tγennit leγwna nni bbwurar kan. Asmi id lheq Hnifa, Drifa, Wrida, tagi tella mectuhet lamaâna à l'âge de 15 ans d nettat ig ebwden almi tuγal d mes monde en Italie. Mi d lehqen daγen ifenanen am Sliman ɛAZEM, ZERRUQ ɛellawa, Ccix EL HASNAWI...rrnand ccbaḥa leγwna nteqbaylit..Ma tɛawaneγ am nek am

---

* Nous renvoyons le lecteur à un livre très important et très intéressant de F. MERNISSI, le monde n'est pas un harem.

Crif xeddam tilawin, ass-agi mazal an nxeddem. Crif attan iɛawen Nuwwara u nekkini, tiɣennayin n leqbayel akken ma llant, ɛawneɣ-tent dya tura Karima attan ḥemlen-ţ akw medden Neḍmaɛ mazal kul tilemzit ad yassen aqleɣ newjed. Tebɣa isefra, tebɣa lmusiqa amakken d yellit nneɣ neɣ d weltmat-nneɣ. U lfen zeddigen ara d yernun tezdeg i tmurt nneɣ belxuṣuṣ i leɣwna n teqbaylit". Ce qui veut dire: "Avant la chanson kabyle était méprisée. Il y avait des vieilles qui chantaient dans des urar (des groupements de femmes). Mais à la venue de Hnifa, Cherifa, Ourida; celle-ci qui était jeune à l'âge de 15 ans devenait Miss monde en Italie au côté de celles-ci, des hommes comme Slimane AZEM, ZERROUK Allaoua, Cheikh EL HASNAOUI , arrivent. Ceux-là ont embelli le chant kabyle. Si nous avions aidé moi et Cherif KHEDDAM beaucoup de femmes, aujourd'hui nous le faisons encore. Chérif a aidé et aide Nouara et moi toutes les femmes kabyles chanteuses, dans leur totalité, je les ai aidé. Aujourd'hui d'ailleurs Karima, tout le monde parle d'elle t l'estime. Nous souhaitons qu'il y aurait d'autres. Chaque jeune fille qui viendrait nous solliciter, nous sommes prêts, si elle veut des poèmes ou de la musique, nous l'aiderons comme notre propre fille ou notre propre soeur. Ceci avec un art propre qui ajouterait une propreté à notre pays et surtout à notre chanson kabyle". Ainsi contrairement aux sornettes des gens, profanes par rapport à l'art, les spécialistes de celui-ci (de l'art), de la chanson conçoivent en la chanson un domaine propre comme tant d'autres métiers et il est basé sur deux. Il est donc nécessaire à l'homme et à la femme qui ne sont pas des contraires mais des êtres complémentaires, semblables à des frères et soeurs.

L'association donc de l'homme et de la femme dans le domaine artistique ne porte préjudice à personne, ni même à la tradition ou à la société. Ce n'est nullement un chemin vers la débauche mais vers une libération à la fois personnelle (comme c'est le cas de la femme qui cherche une thérapie à son désarroi à ses tourments et à son bannissement ou à sa dégénérescence) mais aussi une liberté culturelle et une sauvegarde de la tradition et du patrimoine. L'entrée de la femme dans le circuit des hommes, n'est qu'une recherche de l'harmonie entre l'homme et la femme, une recherche de l'épanouissement de l'individu lui-même. Notamment la recherche de l'éden de l'enfance ignorée ou grignotée par la misère du temps, de la jeunesse oubliée, ou de l'individu effacé. Cet éden que la chanteuse cherche dans sa parole, n'est ni de l'ordre de l'imaginaire, ou de l'ordre de l'utopie, ni du désordre, du chaos mais de l'ordre du temps. Ainsi à travers la chanson, l'homme et la femme se rencontrent, se connaissent et deviennent maîtres et maîtresses de leurs destinées. A l'autre type d'homme, au frère, au père, au mari qui surveillent la femme, lui dictent son comportement, s'ajoute un autre type, celui de l'homme artiste qui, contraire aux premiers, aide la femme, partage ses peines, la comprend, joint ses efforts aux siens, lui tend une main forte, l'assiste et lui est d'un soutien.

2 - <u>NIVEAU SOCIAL</u>

En plus des subventions économiques que la femme attend de la chanson, elle espère aussi trouver autre chose dans le monde artistique. Elle attend d'autres rôles. Plus qu'un rôle économique, plus qu'un commerce, la femme souhaite trouver en ce chant un rôle social. Un rôle qui fait que la chanson lui revient

à elle aussi de droit. Un rôle qui permettrait sa valorisation en tant que personne, la valorisation de son statut, de son avenir d'artiste. La chanson est pour la femme un miroir où se reflète les profondeurs de son âme, sa sensibilité, sa société, ses réalités et vérités et surtout ses complexes. La femme a suivi un chemin direct, une autoroute qui est celle de l'art pour enfin se libérer de la brume dans laquelle, elle a été longtemps enfermée, le chemin allant droit au but et c'est celui de vivre sans souffrance, sans mépris. A l'intérieur de la chanson, la femme veut franchir une route que tout être peut traverser sans aucune exception et sans embûches. Elle ne veut plus être cet individu marginalisé, réduit au silence, au beau tableau ou à un chef d'oeuvre qu'on vend ou qu'on achète comme on veut et lorsque bon nous semble (à notre propre gré). Mais en bref, elle veut être une personne sage, productive quelque soit son domaine de production même si c'est bien sûr dans la chanson qu'elle puise. La femme veut clairement et nettement avoir un prestige social reconnu. C'est justement pour cela qu'elle utilise la chanson comme :

- <u>Un moyen d'intégration sociale:</u>

Quand on vient à s'intéresser aujourd'hui à la poésie surtout à la chanson kabyle. Quand on vient à mieux l'analyser, à la saisir dans ses profondeurs, on verra qu'on pourrait faire rupture totale avec le raisonnement classique des gens ou des prédécesseurs qui ont étudié la poésie orale kabyle. Notamment raisonner les concitoyens d'aujourd'hui qui maintiennent l'idée que la chanson kabyle est surtout comme le pensait déjà BASSET*, une distraction. Il ne suffit pas pour s'en convaincre d'observer seule la place que tient la danse dans la vie des berbères. Une danse mêlée de chants est certes belle, impressionnante (fait la célébrité d'un homme ou d'une femme) et est un divertissement national commun à tous (à tous les berberes) en allant du Rif Marocain en passant par l'Ahal de l'Aheggar qui marque la vie des touaregs et leur réjouissance à chaque fête ou circonstance, jusqu'à la danse des kabyles surtout des femmes à laquelle nulle personne ne résiste. Mais la chanson aussi est révélatrice d'autres rôles à savoir un rôle social.

L'éducation ou la socialisation chez les kabyles forge la personnalité surtout de la femme. Celle- ci qu'on suit dans tous les domaines, cette femme qui doit satisfaire tout le monde, qui doit être comme on veut qu'elle soit, depuis son jeune âge jusqu'à son mariage même jusqu'à sa mort. Une femme est produite, fabriquée. Tout simplement une femme égale à un produit social. Une fabrication que l'on transporte, que l'on met dans tous les bains et qui doit être à son tour rentable.
La jeune fille ou la femme suit un autre élément de la même gente ou du même sexe; sa mère, sa tante ou sa grand-mère et ne doit pas la décevoir. Ces mères ou les femmes qui comme le souligne BOURDIEU :"contribuent pour une part essentielle à assurer la permanence de la tradition, les fillettes apprennent auprès de leurs ainées les vertus que doit posséder la femme, sousmission absolue, discrétion et les pratiques magiques et rituelles, culte

---

* BASSET, essai sur la littérature des Berbères. Jules CARBONEL, Alger 1920, p 319.

des génies, pélerinages locaux, rites, etc..., en sorte qu'elles puissent à leur tour jouer le rôle de gardiennes de tradition (1). Ces femmes sont donc les seules responsables de l'éducation, comme dirait Camille LACOSTE DUJARDIN: "même si l'homme donne sa semence même si Dieu lui donne cette même semence..., seules les femmes portent les enfants, seules les femmes donnent naissance, seules les femmes nourrissent les enfants, les hommes eux, sont privés de ce pouvoir créateur..."(2). Une femme doit préparer une autre femme pour être comme elle (une femme), une femme surtout bonne à marier mais qui pour arriver à ce projet de vie, doit montrer son habileté, ses capacités dans tous les domaines même dans la danse, cette dernière puisque silencieuse, on l'accepte par rapport à la chanson qui dénonce. Elle doit être donc la fierté de sa famille, une fierté qui ne vient pas d'elle-même, à sa façon, mais dans laquelle tout le monde participe. Mais une femme bonne ménagère ou une femme qui sait danser ne change en rien sa condition d'être faible, de mineur et n'assure en rien sa vrai intégrité sociale. Ainsi tout peut réaliser l'intégrité sociale de la femme mais l'important c'est de voir quelle est cette intégrité sociale que la personne concernée (la femme) peut avoir, quelle est sa nature?

Si l'on revient aux chanteuses choisies, leurs itinéraires et bien sûr leurs textes ne visent nullement au détachement de la réalité quotidienne mais tout au long de leurs chemins franchis, elles ne font que traduire, retraduire et doubler la vie de tous les jours en paroles et en rythme. Elles font de la chanson un langage autorisé (non pas celui autorisé par le groupe, par l'homme ou même par une coutume et par tout autre décret, mais celui qu'elles s'autorisent elles-mêmes et seules) pour ainsi s'assurer, s'affirmer et décrocher une place légitime en tant que chanteuses. Avec leur chanson, elles participent à leur réalisation en tant que femmes. Elles ne veulent plus être ces unités minuscules opprimées qui font partie de ce pays kabyle ou comme l'appellerait M. MAMMERI* de cette "immense mosaïque de tribus", mais à l'intérieur de leur parole rythmée, elles revendiquent un statut légitime de personnes à part entière, de femmes individus ainsi que de femmes affranchies, libres même sur le plan culturel. La chanteuse a donc opté pour un mode de vie qu'elle a trouvé dans ses vers pour en même temps crier fort et de l'extérieur, sa souffrance à laquelle elle assimile une plénitude de ses facultés intellectuelles capables de surmonter cette souffrance, de la faire (la femme) sortir du calvaire de la vie. Une plénitude illustrée dans des vers chantés, dans lesquels elle revendique une vie intègre, honnête et parfaite dans la société. La place de la personne humaine qu'elle veut être, la chanteuse ou la femme, la revendique par son amour de l'art. Une idée que confirme Djura la

---

(1) P. BOURDIEU, Sociologie de l'Algérie.
P.U.F, Paris, 1987, p 93.

(2) C.LACOSTE-DUJARDIN , Des mères contre les femmes
maternité et patriarcat au Maghreb
Ed La découverte Paris 1985, p 146-147

* M. MAMMERI, évolution de la poésie kabyle.
In: Revue Africaine, 1950, Alger, p 126.

chanteuse du groupe Djurdjura, en disant dans son livre "le voile du silence" : Ma vie...Mon pays tant aimé, les fleurs du Djurdjura, ma famille choyée par mes soins est cependant hostile, incapable d'admettre mon amour de l'art et mon simple besoin d'exister librement".(1) Un art que beaucoup, que même la famille ignore et assimile à des tas de choses. Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) aussi soutient l'idée de l'amour de l'art et dit :"Tout ce qui est fait par amour, donne un fruit au long labeur auquel on se donne. Donc si c'est pour de l'argent ça ne sert à rien."

Avec la chanson, la femme se met hors cadre du groupe, émerge ailleurs tout en lançant un défi qui est celui de bien être, de créativité. Dans un vers, où elle plante l'arbre de la paix, ou celle-ci domine. Ou dans une résistance obstinée d'une femme de fer, courageuse, elle pare sa souffrance quotidienne, ses tourments, ceux de l'homme, ceux du groupe et de tout le monde d'un paysage somptueux, d'un éden ou d'un paradis recherché qui n'a d'existence réelle que dans la magie du verbe et ainsi touche le tout, touche un peuple kabyle obstiné qui ne se soumet devant rien, ne plie devant personne mais qui s'abrite peut-être et même si de façon relative dans une parole féminine qui joue le rôle d'adjuvant, de médiateur pour le représenter, l'élever tout haut en prenant ainsi en charge des questions, des problèmes cruciaux, délicats pour les exposer dans la chanson. Cette dernière qu'il le veuille ou non est même étrangement soudée à lui. C'est un meilleur scénario, un film où s'illustre, où est imagé, où s'exorcise non seulement le passé de la femme mais aussi celui du groupe qui finit par la suite, par écouter d'abord la femme, ses textes chantés pour ensuite la juger elle, juger le milieu artistique, l'art lui-même et ainsi reconnaître l'intégrité sociale à laquelle aspire la femme. Pour finir, nous pourrons peut-être postuler l'existence d'un changement dans notre société du moins dans le groupe dans lequel nous avons effectué notre enquête et ainsi nous dirons que la femme chanteuse a toujours été écoutée par le groupe, homme ou femme tout comme on écoutait l'homme. Comme les chanteurs, des noms de femmes chanteuses sont bien sûr mentionnés par le public (ceci apparaît dans le tri à plat du questionnaire). Un public qui, avec un grand respect parle d'elles en leur reconnaissant le mérite de la chanson.
Ainsi, le fait de l'encourager, est l'un des aspects de l'intégrité de la femme honorable, loin de tout fantasme. Une intégrité actualisant la femme saine, actualisant une tradition orale, une identité authentique. La femme doit s'incorporer dans un groupe qui finit par la reconnaître en tant que telle, sans qu'elle soit victime ou sans qu'elle paie les frais au péril de sa vie. Pour Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), Crifa (Cherifa), Ǧuhṛa (Djura) ..., la femme a simplement besoin d'exister et librement loin de toute contrainte sociale, loin de toute force hostile prétendant la protéger. La phrase en kabyle "nebɣa anɛic" (nous voulons vivre) est revenue plusieurs fois dans la bouche des femmes enquêtées (donc des chanteuses). De Crifa (Cherifa) qui entend et souhaite vivre tranquillement dans et avec la chanson: "ac ara nmenni, netɣenni nebɣa anɛic di lehna", à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), qui avoue:"qu'une femme est capable de tout quand elle veut, quand elle peut. Une femme doit lutter pour

---

(1) DJURA, op.cit, p 14.

vivre." loin de commettre un sacrilège ou un délit contre sa société d'origine, la femme croit retrouver ou veut retrouver ses qualités de personne sociale, sociable.

3 - NIVEAU INDIVIDUEL

Il est un sujet très important dont on pourrait parler. Un sujet actualisé, dont l'existence est recherchée même dans la poésie ou la chanson et c'est celui de "personne" ou "d'individu". Il ne s'agit de rien du moins que d'expliquer comment une des catégories (comme l'appellerait Marcel MAUSS) de l'esprit humain née dans une société où cet individu a existé, existe donc est omniprésent mais ne s'exprime jamais par le "moi" ou le "je". Une catégorie comme dirait M. MAUSS: "aujourd'hui même, flottante, délicate, précieuse"(1) qui trouve sa place dans la parole rythmée, se revendique à travers celle-ci ou même tend à s'élaborer davantage.

La femme qui a toujours existé, qui a toujours été connue dans la langue et la société kabyle sous le mot "Tamettut", qui signifie surtout le général (le sexe féminin) sans le particulier (la femme en personne), dans lequel, elle n'a jamais été représentée nettement, vient dans les temps nouveaux faire une recherche de sens, de droit et de morale, une recherche donc de son individualité spirituelle et corporelle, à la fois qu'elle croit normale et naturelle. Elle se lance dans un monde ambulant, ambiant et vaste qui est celui de la chanson et à l'intérieur de celle-ci, elle fouine et creuse jusque dans les profondeurs de son âme, improvise sous différents aspects :

a) La chanson autobiographique ou l'image de soi

A l'unisson de la parole, du rythme et de la musique qu'elle emprunte, la femme va droit au but, celui d'exprimer, de satisfaire un violent désir de rénovation et de retrouver sa féminité. Celle-ci qui lui revient le plus souvent dans sa société négativement. La littérature Algérienne a connu dans diverses périodes à travers maintes aspects une évolution ou une prise de conscience au sein du monde des femmes. Celles-ci chez qui l'on observe un itinéraire de récupération de soi. De Fadma NAT MANSUR EAMRUC (Fatma AIT MANSOUR AMROUCHE) qui écrit à propos de sa vie, l'histoire d'une vie simple mais méprisée, jusqu'à la chanteuse qui, ayant recours au pseudonyme dissimulant sa vraie identité, s'engage sans recule dans une vérité, dans une oeuvre qui lui est une confession non déguisée de son âme, une âme qui explose dans un "je" marquant une histoire d'une vie, s'affirmant dans une famille, dans une société traditionnelle avec pour tout une grande importance et un grand intérêt qui est celui de l'autobiographie. Une autobiographie se dévoilant ainsi en un "moi" au public et qui naturellement vient de la fiction mais puise sa réalité, sa vérité dans une parole. Cette dernière donc qui est un atout qu'utilise la femme pour écrire sa biographie, plutôt la chanter. Révèlant ainsi la braise qu'elle sent et que nul ne sent, ni ne peut la sentir à sa place.

---

(1) M. MAUSS, sociologie et anthropologie, P.U.F, Paris, 1950, P 134.

Dans sa chanson, la femme croit trouver la matière, le moyen, lui permettant de correspondre avec cet absent qui est le "je" ou son "moi". Dans ce chemin qu'elle pénètre, qu'elle traverse difficilement, la poésie associée au bruit de la musique, lui apparait sous un aspect sacralisé, elle lui apparaît comme dirait Jean AMROUCHE "sous l'aspect d'une prière à l'état brut, où l'on peut distinguer des éléments troubles: Complaisance en soi-même, jouissance tirée de la contemplation de son propre tourment, ivresse de chanter sa propre personne sous le vain prétexte de délivrer le chant captif d'un Dieu intérieur"(1).

Sans reprendre ce qui a été déjà dit dans l'analyse du corpus du chant féminin, on verra que des mots prononcés à la première personne du singulier (je) comme: ad sebrev, u dev, zzehr-iw, felli rwiv lemhani, wekkelev ak Rebbi, ecqev etc... cachent une image, une vision de ce que Rachid MOKHTARI appelle "l'idéal féminin", celui qui sort droit d'une bouche ou d'un esprit paysan qui, soit, sculpte comme une pierre la personnalité de la femme. Un idéal qui, à l'adresse de la femme et à son encontre devient plus important, plus valeureux quant à la dimension qu'il porte, dimension d'un narcissisme sous l'aspect de la psycho-affective que manifeste la femme pour son propre "moi". Dans un "je" révélateur constituant un contre-pied à toutes sortes de fatalités de la vie, la femme chante des messages revanchards devant son désarroi, son exil intérieur, La chanteuse se révolte même si celle-ci est vaine à tout moment, à la place d'une autre femme kabyle, Algérienne non chanteuse, une femme disant sérieuse, normale et ordinaire.

Selon leurs témoignages, les femmes artistes se sentent toutes trop proches de ces autres femmes qui les encouragent, les assistent en silence. Ces chanteuses voyaient et croyaient urgent le fait de s'intéresser à la condition de la femme. Tôt ou tard quelqu'un plutôt elles en tant que femmes devraient se pencher sur cette condition et dans leur propre pays. Néanmoins et comme dirait Djura du groupe Djurdjura : "je ne voulais pas semer uniquement la révolte, je voulais que mes compositions soient porteuses de sourire et d'espoir, et qu'elles expriment aussi le charme traditionnel de notre beau pays."(2) et elle continue en disant encore "nous chantons tout haut ce que nos mères ont fredonné tout bas et chaque homme reconnaîtrait dans mes poèmes plus ou moins revendicateurs sa mère, son épouse, sa propre fille et leur destin" (3) De celle-ci à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui révèle ceci: "oui je chante, j'ai chanté ma vie, tout ce dont j'ai souffert. Je chante la vie de la femme frustrée sexuellement". elle aussi se sent assez proche des femmes kabyles

---

(1) J. AMROUCHE, étoile secrète.
L'Harmattan, Paris, 1983, p 33.

(2) DJURA, le voile du silence, op.cit, p 140.

(3) Idem, p 140.

en particulier et c'est ainsi qu'elle dit aussi: je me sens très proche de celles-ci, je ressens leurs tourments et leurs espoirs. Je les côtoie, je vis avec elles, je les vois agir. Je discute avec elles "tmeslayeɣ yidsent", surtout, je les écoute. Elles sont souvent pour moi, une source d'inspiration. Je les écoute pour au moins les soulager, les réconforter même quand je ne peux rien pour elle. Je leur ouvre grande la porte, beaucoup viennent chez moi, me parlent de leurs problèmes. Elles sont des cas sociaux qui essaient, cherchent et espèrent trouver des solutions. Tout ce qu'elle a enduré la femme kabyle, moi je le ressentais même en silence". Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) aussi sent, ressent la même chose et dit! je suis trop proche des femmes surtout kabyles, qarbeɣ-tent mliḥ. Je me met à leur place. Je chante leur condition, leur sentiment amoureux. Ayen tɛicint et leur misère. Ladɣa tid ur nettefɣ ara. (surtout celles qui ne sortent pas)". Crifa (Cherifa) aussi, révèle en kabyle son rapprochement des femmes: "ih neṭṭenni ɣef tmeṭṭut, ɣef lemḥan, ɣef lɣerba, ayen ig ɛeddan fellas". (oui nous chantons la femme, sa misère, l'exil, tout ce que celle-ci "la femme" a enduré).

Donc, la chanteuse se porte volontaire non seulement pour chanter sa propre personne, sa misère mais celles des autres femmes qui ne peuvent pas bouger, qui étant la risée de tel ou tel village ne progressent en rien. La biographie d'une seule femme chanteuse amène plusieurs biographies. Une seule Nuwwaṛa (Nouara) qui chante est égale à des milliers d'autres Nuwwaṛa (Nouara) qui l'écoutent ou la prennent à témoin. La chanteuse, sa chanson autobiographique illustrent aussi la commune condition féminine.

Mais on n'a pas seulement essayé de chercher auprès des femmes chanteuses, de leurs textes, cette identité de soi, l'image sous laquelle elle est représentée mais on s'est aussi rapproché d'un public pour voir à quel degré celui-ci juge la femme qui chante ? Sous quelle dimension l'identité de celle-ci lui apparaît ?. Il ne s'agit pas seulement de voir ou s'en convaincre de ce que peut interpréter une chanteuse ou de ce qu'elle peut transmettre ou être par l'intermédiaire du chant mais la carrière de celle-ci dépend de la création, de l'interprétation également de la réception, de la projection de son oeuvre qu'une masse ou une population reçoit ou saisi. Un profane non satisfait, un médiocre peut dévaloriser et ainsi trahir une oeuvre d'art notamment une chanson venant ou transfigurée par un interprète de génie. Ainsi la subjectivité que peut engendrer l'art du chant ou la chanteuse, peut ne pas être du goût du spectateur ou plutôt du public (donc de l'auditoir) qui critique et qui considère lui-même cette critique comme révélatrice seule de la trahison ou non de de l'oeuvre. Lui (le public) aussi peut exiger les thèmes de la chanson et les conditions de leur interprétation. Un chanteur ou une chanteuse peuvent être jugés selon la voix, la musique ou le texte mais aussi on peut donner la priorité (dans la critique même) au chanteur ou à l'acteur eux-mêmes. Mis à part les critiques qui renseignent sur les défauts physiques ou de comportements sur scènes etc..., des conditions de vie peuvent aussi faire le charme de la critique. Comme c'est le cas de la condition de la femme qui, pour s'améliorer doit avoir différents apports, doit utiliser différents canaux, différents moyens pour progresser. Conscient donc du problème de la femme, le public du moins pour la population d'enquête, pense que les problèmes de la

femme doivent faire le plein et constituer le lot du répertoire de la chanteuse.

Ainsi, à la question "la chanson féminine exprime-t-elle: le problème de la femme, ou de la société ou le problème de la culture ? Le public croit que la femme exprime d'abord et avant tout ses problèmes individuels. Et ceci apparait dans les tableaux suivants :

PROBLEME DE FEMME	NOMBRE	POURCENTAGE	
+	88	75,9 %	75,9 %
-	28	24,1 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Plus de la moitié des 116 personnes enquêtés, confirme l'idée précédente. (voir les pourcentages sur le tableau). Il y a une idée exprimée chez ce public : on exige de la femme de s'occuper de sa condition, de la chanter pour l'améliorer. Le public donc encourage la femme à parler de son identité personnelle, à la rendre publique. Si la situation est ainsi, qui est à l'origine de cette exigence et de cet encouragement? Est-ce la femme ou l'homme? ou les deux ensemble? Ceci on le verra aussi à travers un tableau explicatif:

SEXE	PROBLEME DE FEMME +	PROBLEME DE FEMME -	TOTAL
1	47	15	62
	75,8 %	24,2 %	53,4 %
	53,4 %	53,6 %	
2	41	13	
	75,9 %	24,1 %	46,6 %
	46,6 %	46,4 %	
TOTAL	88	28	
	75,9 %	24,1 %	116

Les deux sexes exigent que la femme chante sa condition, mais comme le tableau l'indique les femmes l'exigent plus (voir les statistiques en référence à chaque sexe). Celles-ci veulent que la chanteuse, les représentent, chante pour elles, chante ce qu'elles pensent tout bas, ce que elles n'ont pas droit de dire aux autres. Elles veulent que la chanteuse expose, annonce, dénonce et commente à l'intérieur de la chanson, leur commune condition de femme. La chanson pour ces femmes est une occasion de se représenter sous un nouveau visage et d'aller vers l'avant et vers le sillage des femmes individus. Mais toujours est-il, écart grand ou petit, montre que hommes et femmes ensemble écoutent la chanson féminine, exige d'elle ou comprennent ses messages. En effet, l'identité de soi pour le public est celle qui expose tous les

problèmes touchant la femme, la culture et la société. Une identité de soi est égale à l'identité globale. Etre une femme digne dans et pour la société, être donc productive, avoir une fonction sociale. Ces chiffres pourraient montrer que le public soutient la femme et l'invite d'abord et avant tout, à s'intéresser à sa personne pour exorciser son passé, améliorer sa vie puisqu'une voie est ouverte devant elle et une occasion lui est présentée est c'est celle d'avoir pénétré la chanson publique et bien qu'elle saisisse l'occasion pour créer, rénover, se retrouver avec elle-même, avec l'identité qu'elle cherche. Sans bien sûr se détacher de sa société de laquelle elle doit s'inspirer, laquelle, elle doit chanter et bien sûr en vivifiant, en reconnaissant son origine culturelle car une femme évoluée, émancipée, peut réaliser aussi l'évolution et l'épanouissement de la société et de la culture. (ces deux éléments: la culture et la société seront aussi détaillés dans ce qui va suivre). Donc, pour le public trois repères à savoir l'individualité de la femme, sa culture et sa société s'associent pour former un accord psychosocial chez l'individu et dans la société. Cela permettra aussi et sans aucune confusion, d'identifier, de reconnaître à la personne ou à la femme ses caractères, ses circonstances qu'elle reconnaît à elle-même et desquelles, elle se déclare, même à travers la chanson. Et qu'elle déclare qu'elle est une telle personne et non une autre.

b) La chanson comme moyen de transcender la condition vécue

Plus qu'une satisfaction économique, plus qu'un refuge de l'ego féminin, la chanson est aussi un moyen de transcender la condition vécue. A l'intérieur de cette expression orale, il existe des fonds nécessaires qui font d'elle comme dirait Guhra (Djura): "un bon moyen d'exprimer ce que j'avais à dire, et de le faire entendre plus vite, et plus facilement."(1) Ignorant les sornettes venant de tous les coins, négligeant les mal-pensants, se détachant ou s'expulsant de la vie paysanne, de la pauvreté du système traditionnel, des modes de vie rétrogrades, la chanteuse comme tant de bons esprits va exercer ou se donne à l'exercice de la poésie pour se délivrer de ses angoisses et tourments quotidiens tout en recherchant remède et vie meilleure. Elle passe donc à l'action et c'est celle de passer outre mesure ou limite de la tradition. Elle va jusqu'à transgresser la condition vécue. Elle devient chanteuse, gagne le droit de dire à l'homme ce qu'elle pense, chose que sa mère ne pouvait pas faire. Et c'est à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) de dire: "je chante la vie de ma mère, qui a souffert, qui était sous l'autorité d'une belle-mère très sévère, très radine. Ça me révoltait. Non seulement ceci, mais à travers la chanson, la chanteuse montre son vrai visage, celui de toute femme qui porte des jugements sur ses propres actes. Elle n'attend personne pour le faire, mais elle fait seule son autovalorisation. Ceci en faisant des prouesses pour obtenir ce qu'elle veut obtenir en étant une femme digne de ce nom et non une femme infâme. Dans l'abstraction des mots, par leur magie, elle surpasse la vie de tous les jours, la douleur, la marginalisation et toute autre monotonie de la vie et part vers la

---

(1) DJURA, op.cit, p 137.

recherche de l'idéal. Celui de chanter. Elle recherchait donc une voix pour s'exprimer, mais retrouvait aussi une voie qu'elle trace ou que la nature lui trace. Ce chemin comme dirait Ǧuhṛa (Djura) "de l'inspiration pour moi, était naturellement tracé. Les maillons de ma chaine-chienne de vie venaient s'accrocher les uns aux autres avec une logique étrangement encourageante. J'étais une jeune Algérienne éprise de culture berbère mais également soucieuse de la place de la femme dans la société moderne."(1) Elle se trace déjà une autre image de la femme qui est celle de la femme moderne menant une vie moderne dans une société moderne épanouie. Elle continue toujours dans un sens unique en disant : "j'avais souffert, comme mes compatriotes féminines, des contraintes sociales, politiques et familiales persistant à notre égard malgré un prétendu progrès. Faire bouger les choses avait de tout temps été mon désir, même lorsque je ne contentais timidement, d'instaurer un embryon de solidarité chez les filles de TALA GALA "(2) * Ces chanteuses n'essaient pas seulement d'exorciser leur passé, mais aussi en le faisant rappeler aux autres, à elles-mêmes, en le disant déjà, elles essayaient de le dépasser, de partir au delà des choses vécues.

Quand une Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) dit: "je ne suis pas venue à la chanson pour une raison ou pour une autre mais j'aime la chanson, elle véhicule d'un message que porte la femme au plus profond d'elle-même. Parler un peu des problèmes que ressent la femme parce qu'il ne faut pas se croire meilleur que les autres, la femme kabyle est une femme très frustrée sexuellement, très pudique. Qui a des problèmes comme toutes les autres femmes. Il ne faut pas croire qu'en est les meilleurs. Quand on reproche à la chanteuse Nuwwaṛa (Nouara) sa tristesse dans la chanson, son rôle de triste même dans le théâtre et qu'elle réponde: "c'est ma nature. Xas ma ḍsiɣd ul-iw yeḥṣa abeqqa yuɣ (même si je rigole. Moi même déjà (ma nature) je suis triste. Comme on dit déjà: même si je rigole mais mon coeur seul est conscient déjà de la gifle qu'il a eu). Quand on écoute celle-ci ou d'autres, on découvre des expressions, on découvre des femmes-artistes ambitieuses, mais aussi un labyrinthe de difficultés.

Les dits et les non dits de ces chanteuses veulent prononcer, dénoncer déjà beaucoup trop de choses. Quand on pose déjà les problèmes d'une femme, quand on dit que c'est de ceux-là qu'il s'agit dans la parole rythmée, quand on expose ainsi sa tristesse, on aspire en même temps à un épanouissement, une autre vie sociale donc à une libération. Cette dernière pour laquelle la chanson donc en est une forme (forme de libération). Dans un état morbide, maladif, dans un bovarisme de Flaubert ou dans un monde de Molière combattant les hypocrisies, les outrances, les contradictions qui dérèglent les rapports sociaux, les chanteuses conscientes de ce qu'elles chantent tiennent à leur profondeur psychologique. Et voilà qu'à la recherche d'elles-mêmes, elles

---

(1) DJURA, op.cit, p 138.

(2) Idem, p 138.

* Tala Gala: village natal de Djura la chanteuse du groupe Djurdjura.

transposent dans leur oeuvre, leur expérience du monde des femmes exceptionnellement misérable, derrière lequel se déssine l'obsession du temps, tyrannique qui détruit les choses et les êtres mais qui peut en même temps être vaincu grâce au moments d'évasion fugitifs trouvés dans la chanson. Ceux-là qui font à partir d'une sensation présente, ressurgir de l'inconscient une sensation non pas identique à celle déjà éprouvée et ici, il s'agirait donc du "temps retrouvé" (temps déjà vécu), mais une nouvelle sensation de récupération de ce temps mal vécu, perdu, une sensation de compensation et d'assurance donc de "temps nouveau ou de temps à vivre". Ainsi comme dirait Aimé SAUTIN: "le besoin d'exprimer sa peine, de s'évader des misères, de l'existence développe au maximum la fantaisie et le rêve enchanteur qui créent les édens"(1).

c) Le carrefour du passage de la plainte de la femme abandonnée à l'artiste révoltée

Quand on vient à suivre le personnage de la femme, sa représentation dans une littérature orale, on distingue deux types d'images données ou attribuées à cette femme. Un prenier 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 y a au fait une relation entre la femme et la littérature orale, relation de représentativité ou de ce que la femme est au sein d'une société donnée. Plus souvent, des textes de la littérature orale même écrite, montrent l'envers de la femme (comme l'homme la voit, ou comme elle croit devoir se présenter). A l'aide de figures de style ornant tout un discours voire même un code littéraire, à l'aide de métaphores, une certaine face, un certain trait féminin se voit tracé et ainsi une floraison d'images variées viennent modeler et fabriquent un personnage féminin. Mais seulement, au côté de cette première face, de cette première image ancrée, omniprésente que l'on se fait de la femme, il y a aussi l'autre face et c'est ce que cette femme est en droit de réclamer dans ses textes qu'elle chante ou qu'elle compose elle-même. Mais avant d'arriver au bout du fil et voir ce qu'elle réclame, nous dirons qu'en fait la voix de la femme est un fait et un fait qui se fait entendre aussi bien dans des sociétés restées "matriarcales" que dans les sociétés "patriarcales" où l'homme est, ou se porte garant, mais n'a tout de même pas effacé cette voix feminine. Ce n'est pas qu'elle ne le gêne pas en s'exprimant ou qu'il lui laisse libre cours ou lui permet de s'exprimer facilement, mais une fois qu'une voix féminine se fait entendre, quoiqu'il fasse cet homme n'y peut rien. Cette voix qui sort d'une bouche autre que la sienne, qu'elle soit plus nuancée ou pas, qu'il l'accepte ou pas, il ne peut l'effacer ou la supprimer. Le principe du mâle produisant tout: le politique, l'organisation de la vie sociale, les hiérarchies, les Etats, les Empires etc... dans une société patriarcale, n'empêche pas la voix féminine, le dit de la femme d'être tissé sous forme de tapisserie ou d'être peint dans une poterie pleine de motifs symboliques, parfois difficiles à expliquer. Il va de soi que ce personnage féminin toujours ambigu mais partout présent, s'exprimant même dans la chanson et puisque participant dans et d'une tradition orale,

---

(1) A. SAUTIN, la musique antique dans le monde oriental. La musique Arabe. In : Revue Africaine, Alger, 1950, p 343.

demeure un personnage qui s'impose. Les chanteuses kabyles aussi font de même et s'imposent. Une chaine de voix féminine s'exprime, naît d'expériences personnelles trouvant refuge dans la chanson, celle-ci à laquelle la femme donnera tout: sa voix, sa parole, sa musique, sa vie tout court, mais qu'elle récupère à son tour et à travers laquelle, elle réclame et revendique beaucoup de choses. Par le biais de la chanson, la femme kabyle ne dépose pas seulement plainte, elle n'émet pas un cri, un gémissement sous l'effet d'une douleur quelle que soit sa nature; physique ou morale, mais aussi se révolte. Elle ne se contente pas de plaintes, de dénonciations, mais le croisement, le carrefour de celles-ci, lui permet de passer de la plainte de la femme abandonnée à l'artiste révoltée. N'étant pas dupe devant sa condition, étant consciente que seuls et comme dirait toujours Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) "les gens qui souffrent, qui chantent". Cette femme chanteuse ne veut plus continuer à cultiver la dangereuse peur de l'autre mais veille, fait tout pour montrer sa différence dont elle n'a plus peur. Celle-ci (la différence) qui comme dirait aussi Ǧuhṛa (Djura):"...qui terrifie encore tellement d'êtres humains qui les empêche d'essayer de se comprendre, donc de s'aimer, ou pour le moins de vivre sans heurts".(1) Sa rébellion éclate à travers une parole chantée dans laquelle elle montre son insoumission, son courage de dire que moi la femme chanteuse kabyle, j'ai hérité de mes ancêtres insoumis plus particulièrement de la Kahina; cette reine des Aurès à laquelle un bon nombre de femmes s'identifie. Cette femme insoumise qui normalement s'appelle Dihia, ces femmes chanteuses l'admirent pour son opiniâtreté. De Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui récupère ce prénom de "Dihia" pour le prôner comme pseudonyme, tout au début de sa carrière de chanteuse, à Nuwwaṛa (Nouara), Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) et autres chanteuses qui l'évoquent pour désigner la région des Aurès jusqu'à la chanteuse de l'immigration Ǧuhṛa (Djura) qui prend cette héroïne berbère (la Kahina) comme exemple et modèle: "la Kahina l'insoumise que j'admire pour son opiniâtreté et qui m'a servi de modèle chaque fois que, comme elle, j'ai dû poursuivre mon chemin en dépit de la trahison des miens, dont je croyais pourtant avoir fait le bonheur. Kahina qui, comme moi, fut à sa naissance une source de profonde déception, parce qu'elle était une fille."(2) Impressionnées donc par cette reine guerrière, ces chanteuses deviennent ses émules et continuent le chemin de la révolte, de la liberté, que cette même femme berbère leur a tracé. Un autre dire de Ǧuhṛa (Djura) confirme cette idée précédente et c'est lorsqu'elle dit: "je ferais comme Kahina: je soulèverais par mes chants une véritable armée, fidèle aux richesses culturelles de nos pays et cependant rebelle au pouvoir tout puissant d'un patriarcat suranné."(3)

Si on revient aux textes chantés par ces chanteuses commençant par ceux des pionnières qui improvisaient en groupe ou de façon individuelle jusqu'aux jeunes chanteuses spontanées, mais acharnées, on trouvera qu'elles (toutes ces femmes) jouent le rôle

---

(1) DJURA, op.cit p 188.

(2) Idem, p 20.

(3) Idem, p 138.

de rebouteuses, elles font à l'intérieur de la chanson, métier de guérir leur mal, leur douleur ou toutes autres foulures ou fractures que leur cause leur condition de femmes abandonnées . Le "je" qui domine dans leurs textes montre déjà la révolte. Du "je" de Crifa (Cherifa) fruit d'une parole improvisée, mais bien structurée et expressive, marquant ses premières chansons déjà citées à savoir "Adieu Akbou" "bja ɛla xir ay aqbu", "ay aẓeṛẓur", "ay aɣrib" qui témoignent de l'individualisme qui se confie dans la plainte. De ce "je" qui se méfie non seulement de l'autre sexe mais aussi de toute la société, au "je" de Ḥnifa (Hnifa) qui, lui ira jusqu'à la révolte obstinée de son auteur. Un "je" formant un réceptacle où se rassemblent révolte, défi, aliénation et libération. Un "je" parlant aussi à une époque donnée de l'exil, de l'absence, de réclusions. Un "je" qui ose mais libérateur, ironique mais choquant. De ce pronom personnel appelant ou s'articulant aussi avec les autres: le "tu", le "vous", le "il" ou "ils"..., portant ainsi des cris de détresse de ces deux premières chanteuses: Crifa (Cherifa) et Ḥnifa (Hnifa) jusqu'aux autres chanteuses comme Nuwwara (Nouara) Ẓuhṛa (Djura), Malika DUMRAN (Malika DOMRANE et Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) à ne citer que celles-là, qui s'expriment elles aussi dans des "je" qui, à des époques différentes, ont bien brisé des tabous et continuent à le faire et dans une expression féminine de la chanson. Ces femmes, elles, croient à la délivrance et à l'accomplissement du parcours. Elles ne veulent plus exciter la pitié des autres, ne veulent nullement apitoyer, appeler la pitié de ceux-là. sur elles, ni même leur sympathie attendre mais oubliant, plutôt ignorant leur état de femmes délaissées, abandonnées, elles s'engagent elles-même dans leur combat, dans leur chemin seulement dans le but comme dirait G. D'ANNUNZIO "de se renouveler ou mourir"(1) donc être de nouvelles femmes, renaître de nouveau sinon défier à travers la chanson la vie jusqu'à la mort obstinée comme c'est le cas de Ḥnifa (Hnifa) qui désenchantée pendant toute sa vie, finit par mourir seule et un tel sort en tant qu'artiste lui procure enfin repos et en paix. Des histoires de vie ou des biographies (de chacune des chanteuses étudiées) viennent récapituler tout ce qui a précédé et viennent dire la réalité de la gente féminine à travers ces exemples de femmes on ne peut plus particulières puisque chanteuses.

---

(1) G. D'ANNUNZIO, in : Revue Africaine dans l'article d'Aimé SAUTEN op.cit, p 343.

LES BIOGRAPHIES

*** CRIFA (CHERIFA) ***

Werdya (Ouardia), vrai nom de Crifa (Cherifa) la chanteuse, est née en 1924 à Akbou, village dans la wilaya de Bejaia en petite Kabylie. Orpheline, du père mort, et d'une mère remariée: "nek yemma ur temmut ara de zzwağ i taâwed, teğğa-yid, ma d baba yemmut" ma mère n'est pas morte, elle s'est remariée et m'a laissée, mais mon père lui, est mort. Elle fut accueillie par un oncle maternel qui ne voyait en elle qu'une pauvre paysanne et bergère. Toute petite, elle fredonnait des airs, elle le faisait en contact de la nature, pendant qu'elle faisait paître les chèvres. Elle chantait "teţcewwiq" défiant ainsi menaces et racles d'un oncle qui doutait déjà de son sort. Elle l'avoue d'ailleurs : "tiswiɛin kssağ ttyenniğ, sɛiğ yiwen n xali yemmut deg lğihad ay d issel a tğanniğ ad yas ğuri, acut Uxeşşar-agi, ani dacu, itebğiq aţ xedmeq ay ittef dayen alama ugarent felli azekka-nni ad uğaleğ ar din ad ssufğeğ kan tiyetten ad ttyenniğ.
A 8 ans déjà elle avait un faible pour la chant plus particulièrement, aux formes de regroupements "urar" sortes de fêtes villageoises, circonstantielles, célébrant des rites religieuses, des mariages, circoncisions, naissances ...etc, dans lesquelles elle s'integrait: "ţedmeğ kan anda sliğ i leyna, anda sliğ iwurar ad ruheğ ad ţekkiğ. Tiswiɛin ţedunted felli tulawin, uğalent ţmuddunt-iyi lğuz, lhelwa, (laâda n'teslit ğurnneğ), timlalin, ad ččareğ kan taciwiţ-iw ad ruheğ ţ-ţazzela s axxam". Ce qui signifie: "où que j'entende le chant, où que je vois une fête, je m'intègre, je m'impose, on finissait toujours par m'accepter et même on m'offrait, après chaque fin d'un "urar", des cadeaux voire des amandes (tradition de la mariée cehz nous) des gâteaux, des oeufs, et toutes sortes de friandises et je courais vite à la maison". Ses cordes et qualités vocales remarquées et appréciées par son environnement villageois, environnement surtout féminin, la poussaient ainsi, à devenir comme dirait Rachid MOKHTARI "la mascotte vocale" (1) donc le porte bonheur des "urar".
Grandissant, prenant conscience de sa pauvreté, elle participait dans des fêtes familiales, la sollicitant, pour manger à sa faim. "ţţimğureğ ţţfiqiğ bellit-ţaqujilt. Ala iğezran ig ţţaran felli ţţfiqiğ m'ara zreğ tid yelsan m'ara zreğ di lweqt-nni tid isɛan imawlan ma d nek tedduğ ɛaryan, di lweqt-nni ulac aţas wid yerwan, neɛra, nelha hafi..." devant la faim, la misère, pieds nus, Crifa (Cherifa) rêvé et voit l'éden de sa vie arriver jusqu'à elle: lechant, sa passion et sa seule raison de vivre.
Déracinée du milieu natal, Werdya (Ouardia) embarque dans le train "tamacint", cet engin étrange pour elle avec un oncle,et mari de sa mère c'est ce qu'elle nous a d'ailleurs dit: "usiğed di tmacint mebla lisi passi. d xali,d wergaz g-gemma", vers Alger, l'espace urbain, espace d'émergence de lla "Crifa (Cherifa)" la chanteuse..
Dix ans plus tard donc à 18 ans Crifa (Cherifa) devient de plus en plus consciente de la misère de sa vie quotidienne, ne pouvant supporter sa vie d'orpheline, les injures et menaces d'un oncle qui, en vertu du nnif, lui interdit même les "urar", suit la voie où se voit entraîner par une Lla Yamina (une des premières

---

(1) R. MOKHTARI, in: Revue Tin Hinan n°2, op.cit, p 36.

chanteuses, originaire elle aussi d'Akbou. Celle-ci parce qu'elle habitait avec la mère de Crifa (Cherifa) et remarquant la voix de cette dernière, avait un jour trompée la mère sous prétexte de moudre du blé (il y avait d'ailleurs une pénurie) et qu'elle avait besoin d'aide ne serait-ce que celui de la petite, après avoir insisté, la mère finit par accepter et Lla Yamina (Lla Yamina) emmena la petite Cherifa tout droit à la radio. "tella yemma texeddem taḍuṭ nek ṭaâwaneɣ-ṭ ṭcewwiqeɣ, Lla Yamina ɣures inezdeɣ tegguber-iyi nek sɛiɣ taywect d axeṣṣaṛ yiwet n tikelt tenna - yas i yemma aṭ-awwiɣ ad ẓdeɣ irden imiren d elbu ulac. yemma tuggi tekr-d aṭ-ṭeddu dɣa tenna-yas Lla Yamina (Lla Yamina), lala d neṭṭat ara yeddun; yemma ur syehiw'ara lḥal dɣa tebbwi-yid Lla Yamina (Lla yamina) ɣer lidaɛa...". Sous l'encouragement donc de Lla Yamina (Lla Yamina) déjà expérimentée, Crifa (Cherifa) voit sa voie tracée "tebbwi-yid ɣer lidaɛa sulin-iyi ɣer yiwen n sellum fkan iyi-d amicro tenna-yid Lla Yamina aha amakenni i ṭxeddmeḍ taḍuṭ ɣer yemman: aha cewwqed ciṭuḥ", elle m'a ramené à la radio me donnant le micro, me rassurant et me disant: "vas-y chante fais comme si tu cardais la laine avec ta mère. "Crifa (Cherifa) donc, le micro à la main, vibrait et de sa voix s'exprimait, sortais les troubles, revoyant son enfance perdue, les beaux paysages, Akbou dont elle improvisait à l'instant même un adieu "beqa la xir ay aqbu iɣuk zzhu", en voyant la joie d'antan d'entre les champs et montagnes s'envoler. Cet acewwiq de 1942/43 qui comme le souligne toujours Rachid MOKHTARI, "sorti du chant profond, allait faire d'elle une Maria RODRIGUEZ du Portugual."(1) .
Ainsi elle s'intègre dans le groupe qu'on appelait "tarbaât n lxalat", ce premier groupe dont en entendait déjà parler et qui s'agrandissait et accueillait de plus en plus des voix de femmes. Après quatre années de vécu avec Lla Yamina Cherifa se voit partir vers un clos-salembier où elle trouve une partenaire de logis Hnifa (Hnifa) pendant une dizaine d'années, Misérable, marginalisée, n'ayant plus que sa voix pour vaincre le destin, Crifa (Cherifa) comme d'ailleurs toute autre chanteuse, ne voit pas du tout la vie en rose, mère de famille, elle finit elle aussi comme femme de ménage (d'ailleurs elle exerce toujours ce boulot). "Lfen ur ikf ara ur iyi ayec ara xeddmev lminaj" Ce qui signifie :le chant ne me suffit pas, ne subvient pas à mes besoins donc ne me fait pas vivre, je fais toujours le ménage, elle poursuit et c'est ce qu'avoue aussi Lla Yamina (Lla Yamina) iɣaḍeɣ laâmer nneɣ, ur nesɛi ara lmusteqbel" notre âme nous fait de la peine, nous n'avons pas d'avenir".

Quelles que soient les circonstances, quelque soit le prix, Crifa (Cherifa) comme Lla Yamina (Lla Yamina) et d'autres, sont encore les premières et seules voix qui avaient, qui ont permis à la langue berbère particulièrement au dialecte kabyle de vibrer haut à travers la radio, tant à l'intérieur de l'Algérie qu'en France ou à l'extérieur.
Crifa (Cherifa) dont le "je" est omniprésent, prédomine dans ses textes, chante aussi le groupe, le village, la société tout court.

---

(1) R. MOKHTARI, op.cit, p 37.

En composition personnelle, elle donne au public plus d'une centaine de chansons liées à l'éxode, l'émigration où se reflète une société qui ne répond pas d'elle-même puisque déséquilibrée par une tradition aliénante et une modernité abstraite. Elle est certes illétrée mais intélligente. Dans un chant groupal traditionnel"urar" ou dans une chanson de création individuelle elle a su excellée. Elle a su faire appel à sa sensibilité, surtout à ses souvenirs pour chanter les affres de la solitude, du désespoir, de l'infortune et du destin. Par ses textes: "bqa ɛla xir ay aqbu" (Adieu Akbou) "ay idrimn-iw ḍeggreɣ s ufus-iw" mon argent que j'ai jeté de mes mains). acḥal uzleɣ" combien j'ai couru) " ezzin-im a taqbaylit" la beauté kabyle) etc..., choquants à l'époque (se couvrant elle aussi d'un pseudonyme); Crifa (Cherifa) a su comme toutes ses soeurs dépasser, briser des tabous avec des paroles symboliques d'ailleurs ennemies de la morale sociale. Elle s'inscrit dans les non-dits culturels liés à l'éducation familiale en milieu rural auxquels même le milieu urbain ou la femme citadine n'échappe pas puisque même en ville, le nnif la poursuit jusqu'à même l'attaquer en justice dont selon elle, elle en sort vainqueur.

Crifa (Cherifa) donc est un exemple mûr pour les femmes en quête de libération. Puisant dans la chanson féminine à laquelle elle s'est donnée à fond, cette femme a su méditer même transcender tout un vécu de femmes kabyles, Algériennes, en conflits ou même souffrant d'infidélités et de délaissement. Sa poésie est très prisée, appréciée par l'auditoire féminin même masculin de la chaine 2 de la radio Algérienne.

*** ḤNIFA (HNIFA)***

Iɣil Larbaɛ Zubida (Ighil Larbaä Zoubida) (le vrai nom de la regrettée Hnifa), est née le 4 Avril 1924. Originaire d'Ighil Mehnni, un village situé dans la région d'Azzefoun (wilaya de Tizi-ouzou). Une petite localité maritime fut, elle aussi cible de la société coloniale qui a su et a pu étaler "sans retenue ses goûts, ses envies et ses appétits pour la terre et les plaisirs de la vie"(1) Cette région montagneuse, pauvre, était malgré tout, le patelin natal de nombreux artistes Algériens en commençant par ISYAXEM (ISSIAKHEM) en passant par IGERBUCEN (IGUERBOUCHENE) et EL ɛANQA (EL ANKA) jusqu'à la petite Zoubida donc à la chanteuse Ḥnifa (Hnifa). Du fait de la pauvreté du village, tous ceux qui y vivaient, le fuyaient ou voulaient le fuir, en allant tout droit vers la grande ville Alger, notamment la Casbah ou Bab El Oued. Ceci, à la recherche d'aumône et d'illusions perdues. La famille de Zubida (Zoubida), ne fait pas exception, puisqu'elle rejoint elle aussi les autres villageois, en allant vers la Casbah, puis vers la deuxième destination: Bologhine. Ḥnifa (Hnifa) la plus jeune des enfants de sa famille, sa mère, ses deux frères, et ses quatre soeurs vivaient donc sous le toit d'une petite maison que le père a louée. Si la majorité des villageois partis, se réfugiait dans les bains maures, la famille Ighil Larbaâ bénéficiait du fait que Mohammed le père et chef de famille, s'associa avec les pêcheurs et devient aussi poissonnier. Mais pour cette petite famille, la vie citadine ne sera pas éternelle puisqu'au début de la guerre voire en 1939 où Hnifa (Hnifa) avait 15 ans, on revient au bled donc au village natal. Le village, ne lâchant jamais ses enfants car où qu'ils aillent où qu'ils soient, , ils lui reviennent et s'y abritent. Ce fut le cas de cette famille pas comme les autres puisque citadine ou presque, mais qui renoue davantage, une nouvelle fois, ses liens avec la vie rurale. Le père entretenait une relation de vendeur à son client: il rachetait des sardines qu'il revendait aux villageois.
La gente féminine du village s'approchait plus de la mère et ses filles, d'ailleurs, on ne pouvait imaginer une fête au village sans la présence des soeurs et de la petite Zoubida qui, à 18 ans fredonnait des airs. D'ailleurs pendant notre séjour au village d'Iɣil Mehni (Ighil Mehni), en Octobre 1992, date du festival organisé en commémoration de la défunte, une vieille femme annonce "...ccfiɣ-as-id tameɣra ay illin ama di taddart-agi ama di taddart nniden ttawint-id, u tameɣra deg ur tehdir ara ur tetgarriz ara. daymen tessefruy, daymen telha, tkabarren -t medden", "tout le monde la sollicite dans sa fête, on ne peut imaginer une fête réussie sans sa présence, elle compose même des vers, elle est bien et tout le monde la respecte". Mais la vie change et le destin décide du sort des individus. Il décide du sort de Ḥnifa (Hnifa), que son père marie de force à l'âge de 18 ans à son ami Ahmed CHENTOUT originaire du village voisin "Kanis" et qu'il connu au port (lieu de rencontre de pêcheurs, de commerçants et d'affairistes). Ne pouvant pas refuser ni perdre l'ami et le bon

---

(1) R. HAMMOUDI, Hnifa la vie brûlée. In: Ruptures du 10 - 16 Fevrier 1993, p 26.

parti, le père céda et ainsi Hnifa (Hnifa) toute jeune devint la femme d'un homme la dépassant de douze ans. Mais, elle ne tarda pas à faire une fugue parce que et selon une vieille femme qui en témoigne, elle ne vivait pas bien
et cet homme jaloux de sa beauté qui n'admetait pas que les autres hommes du village la regardent, il la frappait: "ccfiɣas-id d agi deg-wexxam n babas teqqwel tezweg ɣer uzeffun ur tegarez, ara u meqbel ifkaṯ babas ɣer kanis, argaz-is amzwaru, n kanis. teqqwel ur tegarrez ara, tekka ayen tekka dɣa tṛuḥed" Ainsi ne supportant pas cette vie de misère, la pauvre le quitta pour revenir auprès des siens qu'elle trouva déchirés: entre le père et la mère le courant ne passait plus. D'ailleurs après la mort d'un de ses frères, convoyeur de l'armée, qui était plus proche d'elle, son père se remaria. Toujours le témoignage de la vieille qui dit; "truḥ yemmas. seg wasni ig-mmut mmis, yemmas yarez wul-is, yemmas meqwret, yusa d umxalaf garas d wargaz-is. Umbaɛd Ḥnifa tedda d yemmas tejjemɛ-iṯ." C'était donc comme dirait Rachid HAMMOUDI: "le prélude à la vie d'érrance de Hnifa "(1) Après donc la déchirure de sa famille, Hnifa (Hnifa) emmenant sa mère avec elle, repart une seconde fois pour la vie citadine et épouse un agent de la R.S.T.A qui selon les vieilles du village lui aussi est originaire d'Azzeṛoun. Avec celui-la aussi, elle ne pouvait tenir le coup et finit par divorcer et revient avec une fille fardeau en 1950 dont elle composa des vers: "bbwiɣ-d yelli ttamacṭuḥt" (j'ai ramené ma fille, toute petite) "tseṛwayi dey lemḥani" elle m'a fait goûter toutes les misères. Au sujet de sa fille une vieille révèle ceci; "asmi tedda ɣer uzeffun deɣ tesaû taqcict. tetɛebbi yemmas terna ula t-taqcict, teṭṭawi-iṯ kan yides, anda tedda.zzayet. ma tɣenna teṭṭaw-iṯ ulamma tezweg." (En plus donc de sa mère, elle avait sa fille qui était pour elle un fardeau, où qu'elle aille, elle l'emmène avec elle. Quand elle chante et même quand elle se remarie).
Ḥnifa (Hnifa), pour subvenir à ses besoins, à ceux des deux personnes à sa charge(sa mère et sa fille), finit par devenir bonniche parce que illettrée, elle ne pouvait faire autre chose que ce travail qu'elle quitta d'ailleurs par la suite. Elle n'avait pour abri qu'une chambre en tôle qu'elle partageait avec la chanteuse Crifa (Cherifa). Elle quitta donc son travail et se remarie une troisième fois, avec un riche de la glacière qui lui aussi n'arrangea rien. Ainsi ces trois mariages n'avaient rien changé de sa vie de femme kabyle, mais chaque mariage donnait naissance à une nouvelle plaie. L'école de la vie a poussé Hnifa (Hnifa) à se destiner vers une carrière plus ou moins tolérable pour l'homme kabyle, qui est le chant. Hormis les airs qu'elle fredonnait toute jeune, et qui prévoyaient son destin de chanteuse, Ḥnifa (Hnifa) a débuté comme chanteuse au début des années cinquante. "Elle débarque chez Ccix Nuṛddin (Cheikh Nourdine) artiste lui aussi à la chaîne kabyle de Radio-Alger où elle chante en direct et une fois par semaine et où elle participe à la chorale féminine".(2)
Sous couvert du pseudonyme Ḥnifa (Hnifa) (qui équivaut et signifie selon les vieilles de son village à toutes les misères et les troubles qu'elle endure) et après sa percée impressionnante, ses

---

(1) R. HAMMOUDI, op.cit, p 27.

(2) Idem, p 27.

premiers succès en Algérie, sa pénétration dans la chanson radiophonique, Zubida (Zoubida) émigre en France en 1957 et à Paris, elle continue son oeuvre, la fait évoluer et l'internationnalise. Elle rejoint plusieurs artistes dans les cafés-bars Nords-Africains, TALEB Rabah (TALEB Rabah), ABCIC Belɛid (ABCHICHE Bélaid), MISSUM (MISSOUM), Bahya FARAḤ (Bahia FARAH), Mesṭafa EL ɛANQA (Mustapha EL ANKA)... Elle chantait l'exil, le désarroi, les tourments, les troubles de la femme kabyle, l'amour de la femme abandonnée, la nostalgie de l'émigré et son amour de la patrie. Ce n'était pas une seule Hnifa qui s'exprimait mais plusieurs Hnifa, des Zoubida qui exaltaient leurs sentiments dissimulés, refoulés, étouffés par le code du nnif, par la solitude, la distance et l'exil. Elle a triomphé plus particulièrement avec ses chansons du début de 1962 dans lesquelles, elle chantait la condition de la femme kabyle délaissée par un mari en exil, qui se remariait avec une Française ou une autre étrangère. Dans les temps où même la présence de la radio, le fait même de l'écouter en famille était d "l ib" prohibé, Ḥnifa (Hnifa) allégeait les coeurs des femmes qui l'écoutaient en cachette, qui apprenaient même ses chansons, qui entre elles, lui rendaient hommage et lui demandaient grâce auprès de Dieu. Elle chantait donc et tout court ces femmes, elle les incitait à l'écouter et à prendre conscience de leur condition en leur disant:

Ma tebɣiḍ ad am neggal aḥeq tiqwerṛabin
Argaz-im deg lpari la yleḥḥu ṭ-ṭṛumiyin
taqbaylit aḥal tessbeṛ yerra-ṭ i tneqlin
Debbeṛ tura

"Si tu veux on peut te jurer par tiqwerrabin, que ton mari est à Paris, fréquente les Françaises, la kabyle qui a tant supporté et patienté est abandonnée pour s'occuper des figuiers".
Ḥnifa (Hnifa) était aussi à cheval entre Paris et Alger. En 1962, elle revient à Alger sans avoir personne à ses côtés, sans perspectives, mais ne désespère pas, évolue encore dans la chanson surtout lorsque Kamel ḤEMMADI (Kamel HAMADI) lui tendit la main (il la connaissait déjà à la radio, en France, et lui a même écrit des textes qu'il remit à son compagnon, à son mari selon Kamel ḤEMMADI (Kamel HAMADI), Mesṭafa ḤASNI (Mustapha HASNI), qu'elle aimait d'ailleurs). Il a chanté avec elle et lui a écrit plusieurs autres textes qu'elle a chanté et qui ont eu un succès surtout les titres: "zzehṛ-iw anda tenziḍ (quand tu t'es vendue ma chance) ou bien "d zzehṛ-iw id ssebba" ma chance est la cause de tous les maux) ou " sebṛ ay ul-iw" (supporte et patiente mon coeur), dans laquelle, elle se lamente à elle même, soulage son coeur.

Ḥnifa (Hnifa) comme le dit: Kamel ḤEMMADI (Kamel HAMADI) n'a jamais eu une maison, un chez soi stable, en France ou en Algérie. Malheureuse donc, elle se donne à l'alcool peut-être oubliera-t-elle son sort, elle ne se montre pas beaucoup dans la ville d'Alger de peur qu'elle soit reconnue; elle s'est même enfuit un jour où quelqu'un la reconnaissant, a essayé de la saluer et qui dit d'ailleurs à un ami: "tezriḍ anta iwalaɣ ass-a... d lefflantegga Ḥnifa (Hnifa) buyaɣ-as tmmuql-iyi d lamaɛna tarwel". "Chaque artiste, chaque chanteuse est un cas, Ḥnifa (Hnifa) en est un pas comme les autres, elle l'insinue d'ailleurs dans l'une de ses chansons: "maši d leɣwna iṭɣenniɣ dayen i ɛeddan felli" (ce n'est pas de la chanson que je fais mais je raconte ce que j'ai vécu).

Elle repart en 1973 en France toujours en chantant dans les cafés. Selon quelques ressources (quelques journaux), elle se montre pour la dernière fois publiquement à la mutualité le 02 Novembre 1978 là, elle paraissait déjà avancée dans l'age et pour cause de maladie, elle meurt, s'éteint dans l'anonymat, dans un hôtel en France et resta un mois à la morgue. On finit ensuite par la rapatrier et l'enterrer en Algérie à El-alia. La culture berbère compte plusieurs poètes, chanteurs depuis les temps lointains, jusqu'à nos jours. Si, Si Muḥand U MḤAND (Si Mohand OU MHAND) ne citant que celui-ci. Ce chantre de la poésie contemporaine comme dirait NACIB: "évoque son propre sort, lance un cri d'alarme pour signaler un génocide culturel.(1) Si en tant qu'homme, il se fait "le porte voix d'un silence collectif", si lui, la crème d'une famille déchirée par l'exil, vagabon, errant le hachich à la main ou dans son "asebsi" n lkif" (matériel profane du fumeur), elle, Ḥnifa (Hnifa) n'émerge pas en tant que deuxième sexe donc en tant que femme sans prendre la relève, ou plutôt sans lui ressembler parce qu'elle aussi, issue d'une famille déchirée, aussi, devenant vagabonde (à cheval entre Azeffoun, Alger et Paris) à la recherche d'un nom, qu'on lui a amputé chez elle, à la recherche du pain. Oubliée, marginalisée par les siens, tout comme Muḥand (Mouhand), Ḥnifa (Hnifa) aussi crie, possède la voix, la parole, donc le don de l'asefrou qu'elle utilise pour dire: "Halte au malheur, aux mauvaises langues, fini le silence qui l'a longtemps rongée elle, ses soeurs et toute une culture". Si aujourd'hui, on compte même si sur les bouts des doigts les artistes, les poètes, les chanteurs et les chanteuses, Ḥnifa (Hinfa) est une femme et une femme chanteuse qui a laissé un trésor dont tout le monde a besoin. Elle est une femme que tout le monde veut récupérer. Une femme dont la majorité n'a plus honte puisqu'on va jusqu'à la récupérer même morte. En partant des plus vieux de son village, qui se la rappellent, qui vont jusqu'à la regretter en soulignant qu'ils n'ont jamais essayé de la bannir ni même de la chasser "ur tetweqcec ara, tennuɣ nettat digwerdan walakin ur ṭeqciɛen ara. dagi itensa armi d azekka-nni". Mais qu'ils considèrent comme toutes les autres femmes. De ces vieux qui reconnaissaient que les temps ont changé et daignent de parler d'elle, jusqu'aux jeunes gens auxquels la culture est d'une grande importance, dont Ḥnifa (Hnifa) était et est la représentante. Et surtout l'initiative des associations (tamgout d'aghribs) et tidmi de Tizi-ouzou) qui ont brûlé peut-être les étapes pour parler de cette défunte artiste pour réparer d'une part l'erreur faite par les anciens en dévalorisant la chanson de cette femme vis-à-vis du patrimoine et afin que ces jeunes se la rappellent, puisqu'ils n'oublient jamais celle qui fut (l'Edith PIAF) de la chanson kabyle. Elle, dont le fond artistique (ces textes) était et est encore un allégement des souffrances de toutes les femmes villageoises kabyles, même de toutes les Algériennes esseulées, qui se reconnaissent dans ces textes, celle à qui onze ans après, on court déposer une gèrbe de fleurs sur sa tombe. Ce ne fut pas seulement une évocation mais une rencontre de vieux, de vieilles, de scientifiques, de jeunes même d'artistes pour la reconstitution

---

(1) Y. NACIB, anthologie de la poésie kabyle, op.cit, p122.

d'une mémoire brisée, d'un roman comme dirait R. HAMMOUDI. où s'entremêlaient les drames d'une femme, que traduit un "je" particulier, misérable, usant de l'ironie. Un livre où s'entremêlaient donc les tourments d'une vie singulière tout court. La commémoration de celle, dont personne ne reconnaissait l'appartenance voire même la sépulture est inconnue, s'est imposée à tous et sera gravée dans l'histoire du pays.

Comme le note d'ailleurs R. HAMMOUDI dans El-Moudjahid du 11 Octobre 1992 "plus qu'une voix, Hnifa (Hnifa) a eu un itinéraire tumultueux où se reconnaissent les hommes et les femmes d'une région ou l'exil a désintégré bien des destins. Il ne faut pas oublier de dire que selon la chaîne kabyle (la chaîne deux) elle a un répertoire constitué d'une centaine de chansons.

*** NUWWARA (NOUARA) ***

HAMIZI Zahia, vrai nom de la chanteuse Nuwwara (Nouara), est née à AZAZGA, plus exactement au village At Buhini, elle a débuté sa carrière de chanteuse dans une émission pour enfants, à la chaîne kabyle d'Alger (chaîne 2) (nous avons déjà évoqué la genèse de cette émission). Parmi les premières chansons qu'elle a chanté avec les autres enfants, la chanson qui s'intitule "afus afus a laâmbar ay a Nuwwara" d'où d'ailleurs son pseudonyme de Nuwwara (Nouara). Les années passèrent et elle, en grandissant, elle a pu continuer dans la même voie de la chanson et ainsi a émergé dans l'espace de la chanson féminine professionnelle et radiophonique. Elle a été choisie et prise en charge par la suite par l'un des chantres de la chanson kabyle, le poète et compositeur Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM). Et ainsi, vers la fin des années 60 il y a eu une révélation; donc Nuwwara (Nouara) qui viendra chambouler l'espace ou le paysage musical féminin par ses cordes vocales exceptionnelles, avec l'aide de son maitre, du compositeur cité précédemment, elle rénove et marque, avec sa belle, pure et cristalline voix, la chanson kabyle d'expression féminine. Mais si comme dirait Pierre FROMENT: "cette chanteuse semble vivre un peu à l'ombre du maître, ce n'est pas que ce dernier veuille lui porter ombrage, c'est qu'ayant elle aussi toutes les qualités de vedettes les moins satisfaites, elle partage avec lui une merveilleuse simplicité, dont ils ne se départent jamais, tout en conservant respect, voire déférence discrète, tant entre eux qu'à l'égard de leur public."(1)

Comme tant d'autres chanteurs et chanteuses, Nuwwara (Nouara) passe par des étapes dures et vers 1975, se donne au silence, elle, interrompt, son parcours qu'elle reprendra après. Et aujourd'hui maintes artistes, hormis son compositeur Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM) avec lequel, elle a toujours formé un duo, la sollicitent soit pour chanter toujours en duo tels ceux qu'elle a d'ailleurs formés avec le chanteur engagé MAƐTUB Lunes (MATOUB Lounes) avec lequel elle a été même à l'étranger mais aussi avec Farid FERRAGI (Farid FERRAGUI). Elle a pu faire manifester sa présence dans presque tous les thèmes de la chanson kabyle en allant du sentiment de l'amour jusqu'au sentiment culturel ou le problème identitaire, cette chanteuse de 47 ans a pu impressionner et avoir un succès fou auprès d'un public immense, auprès d'un auditoire, qu'elle a plusieurs fois subjugué à chaque occasion, à chaque festivité où elle participe tant avec des textes sentimentaux qu'elle interprète mieux que quiconque, qu'avec des textes engagés ou ceux de la vie sociale à savoir la vie féminine, celle du pays ou même la culture du peuple. Elle n'a pas seulement impressionné Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM) mais aussi d'autres artistes, chanteurs et hommes de culture tels que Mulud ḤABIB (Mouloud HABIB), Abdelmağid BALI (Abdelmadjid BALI), Ḥassen ƐABASSI (Hassen ABASSI), et ainsi que BEN MUḤAMMED (BEN MOHAMED) qui eux aussi, lui composaient des textes expressifs, ces derniers qu'il confiaient à la voix de Nuwwara (Nouara) qui non

---

(1) P. FROMENT, Cherif KHEDDAM, une grande figure de la chanson algérienne. Etudes et documents berbères n°1. La boite à documents, Paris, 1986, p 83.

seulement savait les interpréter mais aussi faisait le lot de son répertoire avec, celui-ci est donc riche en chansons qui font la symbiose de tous les thèmes. En 1970, elle a enregistré une cassette qu'elle intitule "les problèmes de la femme kabyle" ou "uguren n tmeṭṭut taqbaylit " d'où d'ailleurs une chanson "tecnam yakw ɣef zzin-iw" (vous avez tous chanté ma beauté), puis d'autres cassettes et d'autres chansons telles que ses chansons parlant du pays kabyle, de cette terre belle, mais dure donc de la montagne et de tout ce que cette dernière cache : "Takwmmict pp-wakal" ou "le bout de terre, "ǦERǦER icegg igenni" DJURDJURA traverse le ciel", non seulement elle chante avec fierté la montagne de Kabylie, sa beauté mais aussi elle la présente sous forme de devinette d'où l'intitulé de l'une de ses chansons concernant cette terre "timsaɛraqt" ou "la devinette" et incite à découvrir ainsi ses secrets. Nuwwaṛa (Nouara) interprète aussi des chansons concernant ou mettant en valeur des mots tels que "la fraternité", l'union dans la chanson" a tarwa (mes enfants) où elle prenait position d'une mère conseillant ses enfants et les incitant à s'unir pour former une seule force et surtout , surtout à ne pas oublier leurs propres origines car le fait de chercher, de sauvegarder et de protéger les racines valorise les personnes elles-mêmes et les propulse à l'apogée et donc elles atteignent l'apothéose. Tout ceci, elle l'exprime dans les chansons "ak wessiɣ a mmi aɛzizen" (je te conseille mon cher fils) et "yeffṛeḥ m'id yaǧǧa axalaf" (il est heureux de ce qu'il a laissé derrière lui, que ce soit de ses enfants ou de ces racines). Comme toutes les autres chanteuses, Nuwwaṛa (Nouara) aussi, ne recule devant aucun tabou, ni préjugé mais elle est trop consciente de la situation de sa société, de la situation de sa culture et surtout de celle de la femme dont le corps est grignoté par le temps et les dures labeurs et travaux quotidiens. Elle est consciente aussi de toutes sortes de frustrations à savoir la frustration sexuelle que non seulement la femme vit mais également l'homme. Et dans des textes trop sentimentaux ou textes d'amour, elle évoque tout ceci: "ssiɣ lmeṣbeḥ wall-iyid" (allume la lampe et regarde moi) "awal l-lḥub" (le mot d'amour), "mmekt-id ay amdakwel" (rappelle toi mon ami) etc... Tous ces thèmes, cette femme donc Nuwwaṛa (Nouara), les prend en charge, les interprète, les chante et ose en berbère dans une société, où la morale se porte de plus en plus mal et où le peuple et son langage d'origine (le berbère) souffrent d'un malaise interminable. Cette femme donc, alliant charme et courage, parole et musique, manifeste, par sa bouche la résistance à toute assimilation culturelle de toute une population qu'on a longtemps étouffée, pire encore qu'on a voulu dépouiller de son âme. Sans oublier que Nuwwaṛa (Nouara), n'excèlle pas seulement dans la chanson mais aussi montre ses capacités dans le monde du théâtre.

*** MALIKA DUMRAN (MALIKA DOMRANE) ***

Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) est originaire de Tizi Hibel, un village situé dans la commune de Béni Douala dans la wilaya de Tizi-ouzou. Un village qui a vu naître également des écrivains, Mouloud FERAOUN, Fatma Aït Mansour AMOUCHE, mère de Ṭawes (Taos) et El Mouhoub AMROUCHE. Les villages Kabyles ont toujours été des espaces fertiles pour la culture notamment pour le chant. Ici donc dans cette petite contrée naît Malika et vient à la vie le 12 Mars 1956. Elle est l'aînée d'une famille aisée ayant seulement deux bouches à nourrir dont elle et son frère. A quatre ans (c'est ce qu'on lui a raconté), elle fredonnait des airs (de la chanteuse Hnifa) tout haut pendant que d'autres les chuchotaient tous bas. D'ailleurs, son oncle maternel prévoyait déjà, à cet âge là son avenir de chanteuse en disant à sa mère: "tiens ta fille sera une chanteuse".
Elle était élevée chez les soeurs blanches, et étant bonne, on la récupérait avec d'autres camarades pour faire la ruche(c'est là qu'on faisant beaucoup d'activités telles que la broderie, la couture...bien sûr là aussi on chantait). Elle avait à peine 12 ans lorsqu'elle obtient son diplôme de sixième et que lors d'un séjour organisé dans une colonie de vacances, par les soeurs blanches, elle remporta un concours et décrocha le premier prix en chantant deux chansons l'une de TALEB Rabah (TALEB Rabah) "ay ul iglhan d ssber" et l'autre d'Akli YAHYATEN (Akli YAHIATENE) "ucbih n ṭṭyur". Après le collège de Béni Douala, elle vient au lycée Fadma N SUMER (Fatma N SOUMEUR) de Tizi-ouzou. Là comme dirait Rabah MEZOUANE (in disc compat de Malika) se situera le tournant qui dessinera une courbe progressivement ascendante. Il y aura donc formation d'un joli choeur (une chorale féminine). Avec ses copines, elle raflera une médaille d'or en concurençant la chorale de l'ITE qui aura la medaille d'argent au festival Panafricain en 1969. Puisant ainsi dans un terroir qui donnait désormais naissance à une star, à une étoile et à des vedettes- comme elle les appelait déjà- de soirées, ne ratant pas sa vocation, elle sillonne avec ses camarades le pays et se produit dans toutes les salles: IBN KHALDOUN, L'ATLAS d'aujourd'hui...Elle le dit d'ailleurs: "là où on allait, on raflait une médaille d'or". Ainsi de cette façon, Malika se fraye un chemin dans la chanson kabyle Algérienne. Fini le lycée, elle se consacre à une formation d'infirmière à Blida pendant deux ans, et ne biaisant pas sa vocation, elle animait auprès des malades, des veillées du mois de Ramadhan; ne perdant pas espoir, toujours l'idée de chanter hantait son esprit, elle se dit que pour chanter, il fallait être armée donc avoir un métier en main. Ses séjours à l'hôpital de Blida ou à Oued Aïssi n'étaient que les débuts d'une voie toute tracée.
Etape par étape et en 1978, elle se voit interpellée par Mohamed BEN HANAFI, animateur de l'émission radiophonique "chanteur de demain" iɣennayen uzekka" et fait une tournée à galas au niveau de toute la petite Kabylie (Bédjaia)", en cachette de mes parents dit-elle. Elle subjuga donc là bas tout l'auditoire non seulement par sa spontanéité et sa présence également avec les chansons engagées qu'elle interprétait.
Victime de tous les mépris, ceux de la famille, d'un père qui l'a même mise en quarantaine pendant deux ans, supportant toutes sortes d'insultes, celles des gens du village, supportant toutes

sortes de sornettes racontées à un père de bonne famille, qui adorait sa fille, Malika, la reine, du mont Djurdjura devient poète en quête d'inspiration, talentueuse exauce son rêve de chanteuse. Ignorant tout du milieu artistique, innocente, et hormis ses petites cassettes (en nombre de cinq) de folklore kabyle qui permettaient au public de se familiariser avec sa voix, Malika se lance dans l'univers du chow-bisnes, un univers comme le note R. MEZOUANE "impitoyable du misérabiliste show-biz local ou le talent ou ce qui prétend l'être se paye, non pas seulement en sueur, mais en monnaie de singe"(1). Ne doutant pas de sa destinée, ne désespérant pas, son nom circule avec insistance et se voit encore une deuxième fois interpellée par un producteur du non de Jean CLAUDRIC installé en France, qui voulant lancer un chanteur masculin "Sufyan (Sofiane)", lui fait une offre qu'elle ne pouvait refuser puisqu'elle en rêvait depuis longtemps. L'occasion est venue pour elle d'être vraiment une femme et de s'assumer en tant que chanteuse , ainsi d'être une force d'appoint aux chanteurs masculins. Elle participe donc à la composition et la constitution d'un quarante cinq tours. Donc Malika, sa voix se rendent à Paris laissant derrière elle, donc sa famille pour enfin assumer sa carrière de chanteuse. Plus encore pour affirmer sa personnalité dont il n'était pas question chez elle dans son pays.Son premier enregistrement donc aura lieu en Mai 1979 où elle obtient un succès auprès d'une population étrangère et émigrée, un succès mérité dû à sa persévérance. Un succès foudroyant d'ou s'en détache une chanson "Bubrit". De là donc, avec le soutien d'artistes plus spécialement du producteur Jean CLAUDRIC, elle entame ses vrais débuts de carrière puisqu'elle composera elle même ses textes dont la chanson "asaru" avec laquelle elle s'impose en cette période. Depuis, et malgré quelques petites réticences disant une petite rupture à cause de quelques problèmes d'édition, elle a toujours été au rendez-vous, pour satisfaire le public de son pays toujours permanent et présent. A cheval entre Paris, la Kabylie, Alger, Jusqu'à Oran, cette mère de trois petits enfants (dont deux garçons et une fille)), cette chanteuse des années soixante dix, auteur-compositeur, qui, à tort ou à travers on l'a associé à un tas de choses a su surprendre par sa personnalité, sa personnalisation de la chanson kabyle. Elle revient resplendissante pour peut-être déranger, pour rompre le silence de toute femme kabyle chanteuse ou pas, pour exalter les sentiments d'une mère tant étouffée, une mère qui voyait en sa fille une intellectuelle parfaite faisant tout ce dont elle a été privée,elle. Elle revient pour chanter sa vie tout court elle a su ainsi, brûler les étapes, (j'ai brûlé les étapes, j'ai été même à la Djemâa). Elle a osé et osé en berbère comme dirait toujours R. MEZOUANE, "langage d'un peuple qu'on a voulu dépouiller de son âme et manifestant sa résistance, par la bouche de la diva, dans une société où la morale se porte de plus en plus barbue et khamisée."(2) Tous les sujets ont pris place dans son répertoire (contenant deux cassettes, un disc compact et une centaines de chansons qui dit-elle ne sont pas encore sorties). Qu'il s'agisse de stérilité "Tamengurt", d'amour "laḥmala-w (Amour insolite); tazeqqa" (nid d'amour), "lemḥiba" (illusion perdue), de corps de

---

(1) R. MEZOUANE, in: Disc compact de Malika DOMRANE.

(2) Idem.

la femme grignoté ou "asaru" (l'objet du désir) ou "fkiɣ-ak ṣṣura" (l'ombre de mon âme), ajeǧǧiǧ (fleur du pêché) jusqu'à la revendication identitaire dont "azwaw", (l'Azouaou), "taɛwint, uganni" (la complainte), ou "aḍellaɛ" (le couffin) etc... Avec ces textes, elle ne recule devant aucun obstacle, aucune entrave ni même tabou ou préjugé. Elle incarne un "je" féminin omniprésent et permanent dans la vie. Allant jusqu'à s'assoir (comme elle nous l'a déjà affirmé et confirmé) dans la tajmaɛt, discuter avec les hommes qui la composent, jusqu'à interviewer des vieux et des jeunes dans un café de son village. consciente de sa situation de femme, de celle de toutes les femmes kabyles ou autres Algériennes, selon MEZOUANE, dans le vaste jardin de la passion, elle semble surgir comme une fleur, ainsi le suggère le titre très beaudlairien de sa production. Avec des femmes comme Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE), le feu vert est donné à toutes les femmes Algériennes de labourer et de combattre à la fois pour l'amélioration de leur condition. Malika DUMṚAN (Malika DOMRANE), n'est pas seulement La Ḥnifa (La Hnifa) qu'on l'appelait déjà avant mais la star, l'intelligente, a femme bourrée d'humour. Elle est la femme, qui a su et continue à arroser le champ que lui ont laissé les défuntes Ḥnifa (Hnifa), Ḍahya FAṚAḤ (Dahia FARAH), Keltuna (Keltouma) et les vivantes, Crifa (Cherifa), Nuwwaṛa (Nouara), Ǯamila (Djamila)... Elle n'est plus la timide, la voutée qu'elle a été, elle n'est plus le point de mire des mauvaises langues, mais le point de mire de tout le monde conscient de sa vie; elle n'est plus seule, mais appartient à un public varié en allant de la femme frustrée sexuellement jusqu'au plus jeune homme qui est à la recherche de ses espoirs et de l'amour.

** ǦUHṚA (DJURA) CHANTEUSE DE DJURDJURA, GROUPE DE FEMMES ALGERIENNES **

Après l'oeuvre autobiographique de Faḍma N AT MANṢUR ʿAMRUC (Fatma AIT MANSOUR AMROUCHE), dernier maillon d'une chaîne d'aèdes, cette petite bâtarde rejetée par une société close qui se battait pour sa dignité, écrit à propos de sa vie, l'histoire d'une vie simple. Devenant grâce à son livre une grande dame, émerge et porte l'appel de toute une tribu, une tribu comme le souligne "KATEB Yacine" "plurielle" et pourtant "singulière" exposée à tous les courants et pourtant irréductible où s'affrontent sans cesse l'orient et l'occident (l'Algérie et la France, la croix et le croissant, l'arabe et le berbère, la montagne et le sahara, le Maghreb et l'Afrique). Cette femme qui n'a pas nié ses origines (kabyles) mais qui était aux yeux de tous, une roumi et une renégate, ouvrit une perspective aux autres femmes de sa race et de sa terre. Elle avait d'abord passé la tradition à sa fille Ṭawes (Taos) dont deux livres autobiographiques en sont la preuve: "jacinthe noire" 1937 (à caractère autobiographique et à emprunt subjectif et personnel d'une réflexion sur les rapports entre les filles d'un internat marquant son enfance), également le roman "rue des tambourins" 1960 traitant de son enfance dans sa famille (à Tunis et au village natal). Puis de Ṭawes (Taos) à Ǧuḥṛa (Djura), une femme du groupe de femmes Algériennes "Djurdjura" qui suit le chemin tracé par Faḍma (Fatma). Cette fois ci non seulement en tant que femme Algérienne chanteuse exprimant une poésie rythmée,, mais aussi en tant que chanteuse qui écrit. Elle écrit aussi sur sa vie. Dans les premières pages de son livre "le voile du silence" elle dit: " L'histoire qui va suivre est non histoire. Jamais pourtant il ne me serait venu à l'idée d'écrire ma vie si les événements n'avaient pris une tournure tellement dramatique qu'il devenait urgent d'exorciser le passé". (1)
L'écriture s'est donc imposée à elle. A l'unisson de deux grandes cultures française, berbère), Ǧuḥṛa (Djura) lève le voile du silence dans un livre où elle trouve le réconfort dans les mots qu'elle écrit, le courage d'exprimer en même temps les moeurs brutales d'une société, l'exil où le déracinement culturel qui va de pair avec un incroyable archaïsme de la condition féminine.
Ǧuḥṛa (Djura), diminutif de Djouhra, est une fille originaire de Tala Gala dans la commune d'Ifigha, un village forteresse semblable à tant d'autres en Kabylie, situé à plus de deux cents kilomètres au Nord-Est d'Alger et après la célèbre forêt de Yakouren. Ce village donc qui demeure un secret, un milieu impénétrable voit naitre Ǧuḥṛa (Djura) des parents kabyles Algériens le 3 Avril 1949. Elle est la deuxième fille de neuf enfants. Arrachée, très tôt au sein de sa maman qui, selon elle, ne l'allaita même pas "je fis la seule de ses enfants à qui elle refusa son lait"(2) mais aussi de ses origines, Ǧuḥṛa (Djura) va affronter une autre actualité, un autre état de vie dans une cité d'urgence, la citée d'accueil en France. Le fait d'être émigrée, la vie moderne des Européens, les temps nouveaux, tout ça n'a pas

---

(1) DJURA, le voile du silence, op.cit, p 10.

(2) Idem, p 25.

pour autant empêcher Ğuhṛa (Djura) de subir le sort de toutes les filles aînées. Elle se chargeait des tâches ménagères qui se transformaient, se transposaient, de la mère à sa fille (du lavage de la vaisselle, de la lessive, couvertures jusqu'aux préparations des biberons des petits de la maisonnée); "nos mères mettaient au monde les bébés et nous les élevions".(1) Dire que cela, elle subirait même en France les principes de la Kabylie ancestrale; ne pas regarder un homme, ne pas lui parler, se marier avec celui qu'on nous choisit. On n'émigre là bas que pour le pain pas pour autre chose. Elle devait supporter non seulement le racisme, le rejet, la différence de race qu'on leur repprochait mais surtout le joug de l'autorité du père, également du frère qui se sentaient seuls responsables de toute la vertu de l'Islam. Ici ou là bas, elle endurait.
Mais en dépit de toute souffrance, Ğuhṛa (Djura) s'inventait des moments même rares de joie. Adolescente déjà, elle jouait la comédie, elle récréait les atmosphères déjà vues dans les films. Plus que cela, elle et ses camarades françaises dont Fanny et Martine fantasmaient sur les actrices en renom du moment: Marilyne MONROE, Ava GARDNER, Brigitte BARDO. Déjà très tôt, l'art particulièrement le cinéma courrait dans ses veines, la fascinait. Voyant ces actrices dans le petit écran, Ğuhṛa (Djura) croyait au bonheur ineffable. Renvoyée par le lycée, elle rejoignit son amie FANNY dans une école de spectacle de Jessieu. Et, après être reçue dans un examen d'art dramatique vu ses talents dans le monde du cinéma, à 16 ans, elle fut sollicitée pour jouer un rôle principal d'un feuilleton, "pitchi et poï" qui devrait être tourné dans plusieurs pays d'Europe. Ne supportant pas seulement le lourd poids de l'autorité masculine, les scènes d'alcoolisme de son père, mais aussi l'intervention de celui-ci en ce qui concerne son avenir. Ce fut donc en réponse, la protestation du père et son refus (de la proposition du film) qui furent des entraves aux portes du paradis qui s'ouvraient grandes devant Ğuhṛa (Djura). A la fin de ses études secondaires dans l'école du spectacle, elle voulait devenir réalisatrice de cinéma. Ce dernier, qui pour elle, regroupait tout ce qu'elle affectionnait: le sens du beau, le sens du texte, la musique, la poésie et même la danse. Mais en vain, son projet fut tombé à l'eau à cause de son père. Celui-ci qui non seulement voulait faire d'elle une avocate de la famille mais aussi décida de la marier. Ne voulant pas déshonorer sa famille en se suicidant, voulant continuer sa lutte libératrice, DJURA s'expulse elle-même de France vers sa propre liberté en Algérie. Elle rejoint donc l'Algérie en compagnie de son frère et sa femme Martine en 1968. Mais décidément, comme elle le dit déjà "le retour aux sources me réservait bien des surprises".(2) Revenir au pays ne lui assurait pas le paradis recherché, vu les raclés, la séquestration et l'autorité éternelle du frère.
De sa solitude cellulaire, au dessus de l'horizon méditerranéen, de sa séquestration dans un studio à Hussein-dey à Alger, naissait sa vocation d'auteur-compositeur interprète: parfois je me souvenais que j'étais non seulement un poète solitaire, mais aussi

---

(1) DJURA, op.cit, p 25.

(2) Idem, p 82.

une femme".(1) Son esprit si vieux de souffrance, s'exprimait en vers. Croyant trouver une solution à son calvaire d'Alger, DJURA supplia par lettre son père de venir l'emmener en France. La chose due, elle se retrouva une seconde fois prisonnière puisque privée même là bas de sortie. Un événement suit l'autre et ce fut le refus du prétendant français Olivier (déjà cause de sa claustration en Algérie). Ce qui a poussé enfin Ğuhŗa (Djura) à s'évader de chez elle pour travailler comme hôtesse d'accueil sous un porche et elle a parallèlement repris ses cours à l'université de Vincennes dans la section "cinéma". Pour abri, elle avait une chambre de bonne. Son désir d'assumer son autonomie, sa frénésie de libérer tout le monde allait de pair avec le déchirement de sa famille puisque sa mère à son tour, se sépare de son mari. Ğuhŗa (Djura) prend donc en charge toute la maisonnée, elle le fit même pour gagner l'amour comme elle le dit - "de celle qui m'avait refusé son lait"(2). Pendant cette période les abouda se sont déplacés d'une maison à une autre. Malgré la vie instable, les troubles familiaux, avec le soutien de son ami Olivier, Ğuhŗa (Djura) poursuivit ses ambitions et allait jusqu'à réaliser un film court métrage "Algérie couleurs" lui permettant de renouer à nouveau avec ses origines, mais qui lui coûtait cher (puisque battue par son frère qui est arrivé même à lui fendre sa lèvre inférieur). Mais, il s'agit là d'une femme de fer qui ne se désespere, ni ne lâche à mi-chemins ses projets. Et le succès du premier film amena un second "ciné ville" puis, plus tard vers les années 73-74, elle commençait la réalisation d'un grand film "Ali au pays des merveilles", un film sur la condition des travailleurs émigrés en France. Ğuhŗa (Djura) est donc militante de plusieurs causes. Ce film long-métrage fut terminé est honoré dans le festival panafricain en 1976 à Alger. Le montage terminé; avant de se joindre au festival, le film allait curieusement décider de sa carrière de chanteuse et de sa vie de femme. Ayant besoin de musique qui va illustrer les images, Ğuhŗa (Djura) fait la rencontre d'un certain Hervé LACROIX, un producteur Breton. Ce dernier après quelques temps de rencontre, après avoir lu les poèmes composés par la concernée, se mit en tête de la faire chanter. Proposition qu'elle refusa au début vu l'éducation paterno-fraternelle, et puis "je ne me sentais pas valorisée à l'idée de devenir chanteuse.(3) Et surtout ne voulant pas renoncer à ses débuts de cinéaste dont un projet en tête (un film sur la condition de la femme Algérienne). Mais qui finit par céder et accepter de prôner le chant (comme le lui expliquait Hervé), comme moyen d'exprimer ce qu'on voulait, ce qu'on avait à dire, de le faire entendre et plus facilement. C'est ce quelle affirme d'ailleurs: "en quête de mélodies pour le film "Ali au pays des merveilles", je m'étais rendue chez Hervé pour chercher une voix, je venais de trouver la mienne...Une voix et une voie....."(4).
Ne voulant pas jouer les chanteuses engagées solitaires et voulant entraîner toutes les filles, Algériennes, Maghrébines, Arabes,

---

(1) DJURA, op.cit, p 93.

(2) Idem, p 107.

(3) Idem, p 137.

(4) Idem, p 137.

même Occidentales, dans sa lutte, Ẓuhra (Djura) forma un groupe, plutôt un trio qu'elle appellerait "DJURDJURA".

De la cinéaste partisane de liberté (liberté de la femme, liberté des travailleurs celle de tout le monde) à travers l'image, à la chanteuse, au groupe DJURDJURA, dont la devise, fut: "nous chantons tout haut ce que nos mères ont fredonné tout bas."(1) A son début de carrière déjà, ce groupe ou ses chansons, ses spectacles faisaient des salles combles: la première salle fut en 1977 à la tombe près de Montereau, ce fut un triomphe tant dans le monde des émigrés Maghrébins que dans le monde des Français. Cette réussite ramena ensuite celle de l'olympia en 1978. Des succès se succédèrent de 1980 à 1982, le groupe faisait des tournées, les réussites étaient, multiples et étaient le point de mire de toutes les presses dont les journalistes écrivaient ou disaient qu'il se passait toujours quelque chose entre DJURDJURA et son public. Malgré les obstacles, les problèmes dons le groupe lui-même qui était formé par la famille dont sa soeur Faṭima (Fatima), une tante maternelle puis, à défaut de cette deuxième, ce fut sa soeur Malha (Malha) puis, celle-ci ne tenant pas le coup, fut remplacée par la toute petite soeur Ǧamila (Djamila).
Malgré ceci, avec tous les problèmes qu'elle a encaissé, Ẓuhra (Djura) a pu relever son groupe DJURDJURA qui demeure et continue de distribuer son message alentour. A travers son chant, elle combattait pour la liberté de la femme Algérienne, pour celle des autres à la même condition et essayait de prouver que la femme n'est pas une gardienne des traditions rétrogrades mais d'un patrimoine, gardienne d'une culture populaire joyau des peuples. Elle continue toujours sa route. En dépit de tout ce qu'elle a rencontré comme problème, elle est arrivée en 1986 à son quatrième disque: "quelles que soient les menaces plus ou moins clairement exprimées qui pesaient sur nous, j'avais décidé de ne plus céder au chantage. La condition familiale m'avait enfin ouvert les yeux."(2) Elle devient de plus en plus forte et décida de fonder un foyer avec Hervé et d'avoir un enfant. Justement c'était cela qu'on lui repprochait (ne pas épouser un Français, alors là avoir un enfant de lui) Elle eu son enfant le 4 Septembre 1987.
Ẓuhra (Djura) n'est pas seulement cinéaste, chanteuse, mais aussi écrivain. Elle a donc écrit sa vie dans "le voile du silence" édité en 1990 aux editions Michel LAFON. Un livre dans lequel, elle approche l'Algérie, les Algériens , la Berbèrie et surtout la femme, un livre qui a eu un très grand succès dans les pays étrangers telsque l'Allemagne, l'Autriche, la France, la Hollande et la Suisse d'ailleurs dans sa déclaration à l'A.P.S. : "C'est une histoire humaine dans laquelle pas mal de gens se sont retrouvés..., ils ont retrouvé les couleurs, les odeurs et les saveurs de leur enfance."(3). Son livre n'est que le fruit de son

---

(1) DJURA,op.cit, p 140.

(2) Idem, p 177.

(3) Alger Républicain du 26/01/1992, Alger,p 9.

amour et passion pour l'art. Celui-ci qui a pu donner un sens à sa vie et c'est le flambeau de sa lutte continuelle. Dans son art, il y a un aspect universaliste, elle a essayé de faire de la chanson kabyle un moyen de dépassement des frontières et même de conciliation de deux cultures: Française et Algérienne: "il ya quelque chose en moi qui me pousse vers l'universalité des choses, des droits de la personne humaine, de la dignité et de l'universalité de l'art et de la musique"(1). A t-elle déclaré un jour. Ğuhra (Djura) et une femme berbère, chante la femme Algérie, la femme culture et la femme. Elle chante un "je" qui puise dans la distinction et la différence. C'est une femme vivant en France, chantant et voulant retrouver ses racines et sa terre natale. On l'a attaquée en justice, on l'a taxée de renégate, mais elle qui se voit bafouée, torturée, méprisée, prend sa plume, raconte, conjure son passé dans le but d'apporter un changement à une société qui se veut moderne sans pour autant l'être et laisser à la moitié de sa population la chance de vivre et d'être moderne. Pour ne pas oublier, citant qu'en Octobre 1991, Ğuhra (Djura) a reçu les insignes de chevalier de l'ordre du mérité national qui est une distribution attribuée par le président François MITTERAND.

---

(1) Alger Républicain, op.cit, p 8.

*** MASSA BUCAFA (MASSA BOUCHAFA) ***

Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) dont le nom de jeune fille est Zina AIT CHABANE. Originaire de Aïn El Hammam est née le 20 Septembre 1964. Comme toutes les autres chanteuses, elle a aimé et à un âge très jeune, la chanson. A huit ans déjà, elle jouait avec un bendir et cassait la tête à son grand-père qui lui, voyait mal ce qu'elle faisait . Mal même comme un péché. Elle l'a même avoué : "j'ai aimé ça et j'ai grandi avec la chanson. ḥemleɣ anect-as izik". Elle a débuté dans les chorales au collège puis au lycée, avec sa voix, elle animait des occasions, des fêtes scolaires. C'est ainsi qu'elle fut remarquée par des gens dont les maitres d'écoles, les camarades de classe, les responsables d'activités culturelles au sein des écoles et surtout par des étrangers au milieu scolaire tels que des artistes, comme REZZIG Qasi (REZZIG) Kaci qui lui a montré ou l'a aidé à se frayer un chemin dans la chanson. IL lui a composé une chanson qui a fait le succès de toutes les fêtes scolaires que ce soit à Ain El Hammam ou à Tizi-ouzou. Après le lycée; elle devint enseignante et c'est d'ailleurs une carrière qu'elle interrompt juste après son mariage. Elle interrompt certes, mais elle va jusqu'à émerger et prendre, une nouvelle naissance, dans un autre univers, univers de la chanson de spéctacle (ou chantant une identité de spéctacle). Ainsi, elle se retrouve chanteuse et interprète les textes que lui écrit Mḥend BUCAFA (Mhand BOUCHAFA), son mari. Ce dernier, qui lui est d'un grand soutien et qui voulait en confier sa poésie juste après avoir remarqué lui aussi sa belle voix: "uqbel ad zewǧeɣ ḥemleɣ ad ɣenniɣ, sakkin mi zewǧeɣ argaz-iw ixeddem isefra dɣa yenna-yid tesɛiḍ taɣwect telha acimi ur teṭɣennid aro, qebleɣ imi s izik byiɣ ad ɣenniɣ neṭṭa yeṭṭaru, isen ad isefru, nek ṭṭakeɣ-as kra n tektiwin ṭɛawaneɣ-t iyisent akwd ṭṭaɣwect-iw" (avant de me marier déjà j'aimais chanter. Après mon mariage, mon mari a remarqué ma belle voix et m'a proposé de chanter. Lui il compose des textes il a le don de l'asefru. J'ai fini par accepter puisque j'ai voulu toujours chanter. Moi je l'aide avec des idées et surtout avec ma voix).

Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) est ainsi un cas exceptionnel, puisque malgré, les quelques réticences et préjugés au départ, elle a pu s'imposer grâce surtout à son mari. Elle a su se libérer et libérer tous les siens du tabou qui cernait le chant dans le cercle du déshonneur et de la débauche. Sa réussite, son apparition surtout à partir des années 1988-1989, a pu bousculer bien des étapes, et secouer les âmes et changer des mentalités du moins celle de ses parents qui finissent par être fiers de l'avoir parmi eux. Elle a su donner une image propre de la chanteuse: "au début, ṭwalin leɣnna-inu neɣ win n tmeṭṭut d lhaǧǧa n diri d lɛib ṭura bǧǧeneɣas-n d belli ccna n tmeṭṭut dayen yelhan dayen zedigen...(Au début il me voyait mal en tant que chanteuse, pour eux, chanter surtout pour une femme n'est pas bien c'est tabou. Mais maintenant je leur ai prouvé que le chant spécialement pour la femme est l'une des bonnes choses).. Pourquoi Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) semble un cas exceptionnel car elle n'a pas mis beaucoup de temps pour brûler les étapes en comparaison avec les autres chanteuses puisque toute jeune, elle rencontre son soutien

qui est son mari et avec lui elle ne brule pas seulement les étapes mais triomphe et va de plus en plus en avant. Entourée de son mari parolier, des ses petits enfants Tilelli et Amaziɣ, Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) ne chante pas seulement son bonheur familial, mais aussi s'exprime en tant que femme pour la femme. Comme elle le dit déjà, je suis très proche des femmes surtout kabyles non chanteuses, car je chante l'amour, leur misère (lhif nsent), leur condition de vie et surtout je me mets à leur place..." Elle représente surtout la femme au foyer et elle s'exprime en vers pour faire plaisir, distraire celle-ci. Elle fait à la fois la symbiose entre le chant et la danse. Pour elle, la danse et aussi un art dont elle peut se servir et à travers lequel on peut s'exprimer en gesticulant. De beaux souvenirs, ont aussi marqué la chanteuse Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA). Par exemple la première fois qu'elle est montée sur scène un certain 20 Avril en 89: "Ayen iy isferhen atas t-tameɣra nni neɣ lgala ixedmeɣass n 20 yebrir 1989, i tikelt tamezwarut id uliɣsur scène llan 400 ny itferigen "ce qui m'a marqué le plus est la fois où j'ai fait un gala le 20 Avril 1989. Pour la première fois que je monte sur scène. J'étais très contente et surprise car il y avait devant moi 400 spectateurs).

Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) a non seulement exprimé ce qu'elle vivait, ce qu'elle vit "tyenniɣ ayar iɛiciɣ..." Mais aussi ce que vivent tous les berbères. Elle est même très consciente de son identité. A travers ses poésies rythmées mêlées à la danse, elle clame (son identité) très haut. Elle s'exprime dans sa langue, celle de ces ancêtres, porte des bijoux, symbole de l'art original et originel. Elle entend par ses chants représenter surtout cette culture berbère dont elle et les autres citoyens ont été depuis des millénaires-privés. Elle ne veut pas folkloriser sa culture, ni même la cerner dans la danse seulement ou le chant uniquement, mais pour elle la culture est un tout : seulement parler, chanter, danser c'est tout un mode de vie de l'homme et surtout l'utilisation de la raison à bonne augure ainsi que le savoir vivre. Pour elle la culture, c'est l'homme + sa raison, cette dernière qui l'aide à s'adapter avec tous les lieux, tous les temps. L'homme pour elle, s'il sait penser, bien utiliser sa raison , organise sa vie c'est ça sa culture. "idles macci d ccdeh wehdes neɣ d leɣna wehdes macci d lfolklor. Idles d kulci d amek iɛici wemdan kulci daxel idles, d amdan ma yesexdem lmux-is di yal amkan, di yal lweqt bac akken ad iɛic akken ilha". Massa donc, a cette culture dans son coeur, elle la chante, se donne corps et âme pour la sauvegarder, surtout pour la faire connaitre.
Son répertoire est constitué de quatres cassettes dont la cinquième n'est pas encore sortie en plus d'une cassette vidéo, sortie, vue et écoutée en France. Elle ne participe pas seulement à internationaliser son patrimoine culturel, son art mais elle puise aussi dans le patrimoine très riche à travers le territoire national algérien en partant de la Kabylie, des Aurès jusqu'aux fins fonds du désert, le Hoggar. Avec son clip "itbir" son troisième succès, elle semble tel un pigeon qui symbolise, qui survole toute la bérbérie, qui la propulse au sommet des stars. Parmi ses succès: "bɣu neɣ qqim" (accepte ou pas)", tafsut n 80"(le printemps 80), inebgawen' (les invités) etc...

Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) ne chante pas seulement la vie féminine, mais aussi s'identifie à sa culture, la préserve, la fait connaitre et évoluer, la sollicite, la revendique avec insistance dans sa parole rythmée dans un "je" qui verse dans la diversité et la pluralité. Elle la sert, s'incline devant son excellence l'histoire en racontant plusieurs de ses événements tel le printemps berbère de 80 et rêve surtout de faire du cinéma pour mieux représenter sa culture, la faire bouger, mieux l'illustrer, l'éclaircir et surtout pour mieux suivre son pigeon voyageur. Elle est là omniprésente dans toutes les occasions, dans toutes les fêtes, dans tous les lieux, dans tous les temps. Quand il y a lieu de gaieté, le pigeon de bérbérie, chante, danse surtout lorsqu'il s'agit de thèmes véhiculant la joie. Mais quand il y a lieu de combat, de lutte, elle se montre telle une révoltée, une volontaire de lutte lorsqu'il s'agit de thèmes engagés, exprimants les droits de l'homme, exprimant les sentiments de tout un peuple. Elle va de l'avant en innovant, en contribuant à la reconstitution d'une mémoire brisée plutôt d'une culture et d'une tradition orale guettées et menacées par l'oubli.

Après le niveau social et individuel surtout qu'illustrent les itinéraires des chanteuses, vient le:

4 - NIVEAU IDEOLOGIQUE

Il ne s'agit nullement ici d'un débat sur la culture ou de sa définition mais d'un petit essai ou d'un rappel susceptible de projeter du moins un éclairage sur les problèmes déterminants de cet ensemble des connaissances et des comportements (techniques, économiques, rituels, religieux, sociaux, etc...) qui caractérisent une société humaine et la notre bien sûr. Ouvert ou couvert, le débat sur la culture s'avère aujourd'hui difficile. Spécialiste ou profane, tout le monde parle du mot "culture". De plus en plus, celle-ci devient un lieu commun et même une mode dont tout un chacun déclare avoir la propriété. Ainsi, cette propriété ou cette culture n'étant pas comme dirait MOSTEFA LACHERAF: "une institution, elle ne peut être manipulée, ni idéalisée impunément"(1). Toutefois l'évidence ne serait autre chose que le fait que cette culture constitue une référence au passé et surtout une dynamique conforme au temps et par laquelle une société agit dans le présent. Pour une raison et pour une autre, cet enrichissement de l'esprit, cet ensemble de production littéraire, artistique et civilisationnelle s'exprime à travers des siècles par des hommes et des femmes utilisant moyens techniques, spirituels pour assurer ainsi le fonctionnement de la société mais surtout pour l'illustrer, exprimer efficacement le niveau ou la dimension qui, tout au long de l'histoire culturelle d'un peuple s'impose à tous, à l'observateur quel qu'il soit par des oeuvres artistiques et des artistes; ces hommes de culture qui n'arrêtent pas d'impressionner les consommateurs de cette culture qu'ils ne cessent de servir. Voyons donc dans cette procédure, quelles sont les aspirations du chanteur plutôt de la chanteuse kabyle quand il s'agit de ce contenu idéologique, dimension majeur aussi de la culture berbère. Quelle est cette idéologie que celle-ci exprime? Comment le fait-elle ?.

a) La chanson féminine comme référence et moyen de réappropriation du patrimoine culturel :

Pour sauver une langue et une culture sinistrées, la femme kabyle aussi, oeuvre et contribue à un travail impératif et précieux. Pour elle aussi, la langue et la culture berbère sont une préoccupation majeure contemporaine du Maghreb et dans tout le sous continent Africain. A travers la chanson , elle veut exprimer l'idéologie de réappropriation du patrimoine culturel berbère qui continue à être frappé d'anathème. Pour peu qu'on puisse dire, la relation qu'entretient la femme avec la culture est une relation naturelle, ordinaire, quotidienne et vivante.

S'il est juste et vrai encore que les femmes n'apparaissent pas et majoritairement en public dans les manifestations culturelles, si elles sont du moins pour la majorité exclues de la

---

(1) M. LACHERAF, un cadre pour un essai d'explication de certains phénomènes culturels liés à l'histoire et à la société. In: Histoire, culture et société de M. LACHERAF et A. DJEGHLOUL. Edité par le centre culturel algérien à Paris, 1986, p 12.

culture dite "savante" ou qu'elles se comptent encore du bout des doigts (peu de femmes instruites, journalistes, écrivains, artistes etc...). Elles ont par contre excellé ou sont encore dans le domaine "de ce qu'on appelle la culture "populaire", des détentrices et des transmetteuses de choix".(1)

Pour la femme kabyle cette femme rurale qui demeure encore sous l'emprise des fantasmes, la chanson, est plus qu'un prétexte mais un lieu de mise en oeuvre, de création ou de vivification de tout un fond culturel hérité à travers le temps et à travers les générations également de femmes qui l'ont précédé, lesquelles par vocation ou par don ont marqué, élaboré un univers culturel dans lequel elles ont investi d'une façon incroyable et extraordinaire et ce à travers une danse, un tissage, un tatouage, une poterie et surtout à travers une parole artistique. Ces femmes qui dans leur totalité sont des perfectionnistes du geste, de la parole et du sens. Voilà, qu'aujourd'hui, cet être trop souvent effacé, ne se gène pas et récupère ainsi un facteur aussi puissant d'intégration, sociale et ainsi répond aux circonstances et intervient sur le plan politique. Non pas en tant que politicienne à la merci d'un cadre utilisant la politique comme un moyen et une fin en soi, mais elle se détache de cette stratégie ambitieuse, pour se distinguer en tant que militante d'une cause multimillénaire et légitime, une culture du peuple jusqu'ici ignorée ou rejetée. A travers une parole plus nuancée, allusive, elle contribue plus particulièrement et sans détour à la production et à la reproduction d'une identité culturelle, une identité de soi qui, jusqu'à présent est enfouinée dans un "nous" dont le sens est falsifié, favorisant une partie paternaliste sans pour autant reconnaître une autre partie que forment d'autres couches sociales à savoir la couche berbérophone existante.

La voix de la femme kabyle chanteuse se glisse dans une parole artistique pour ainsi mettre fin à toutes sortes de conspiration capables de confiner ou plutôt de détruire totalement une origine, un peuple refusant de se ranger au côté des conjurés ou d'être dans le moule des comploteurs. Pour ce deuxième sexe, cette femme kabyle, pour la chanteuse donc, il est très urgent de s'intéresser aussi au problème identitaire. Un problème très important et qui une fois réglé, d'autres problèmes tels les droits de l'homme, la condition de la femme, verront le jour lumineux et seront résolus. La chanteuse ne se manifeste pas seulement dans une parole où la fête et les réjouissances l'emportent donc dans une sorte de variété à la recherche de plaisir ou de repos d'esprit et de corps, mais aussi émerge dans une parole à texte où l'identité berbère constitue la base. Une identité que cette femme ressent de droit et l'intègre dans ses textes sous divers aspects à savoir l'évocation de manifestations, de printemps tels celui de 1980 (un texte de Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) intitulé tafsut n 80 confirme ceci ainsi que beaucoup d'autres textes composés et chantés par d'autres chanteuses). Mais

---

(1) M. SOUIBES, intellectuelles de l'oralité.
La culture féminine au quotidien. In: Présence de femmes collectif. O.P.U. Alger, Mars, 1984, p 81.

aussi le droit à la liberté, élément fondamental de toute culture, son orientation vers une chose abstraite mais précieuse qu'est la démocratie et l'objectif le plus éminemment culturel qui est la défense des droits de l'homme. Pour le chanteur et la chanteuse kabyles, s'engager et engager ainsi, une parole et une musique dans un combat identitaire et aussi un développement de la chanson , du dire populaire, une acquisition de ses lettres de noblesse, mais aussi une réalisation de l'apothéose d'une tradition orale qui ne cesse d'exister et d'interpeller ses détenteurs pour la protéger. L'artiste est bien sûr cette chanteuse kabyle sans se détacher de sa société, de son peuple, a aussi des idées politiques, des idées qu'elle assume, qu'elle défend en faveur de ses origines avec lesquelles elle renoue les liens. Une origine qui l'inspire, l'allaite comme un sein maternel qui allaite un enfant. Entre elle, entre la chanson et l'idéologie, la chanteuse ne voit pas de frontière. Elle vit naturellement les deux mondes et déclare avec la voix d'une Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui dit: "je ne suis pas venue à la chanson pour une raison ou pour une autre. Ni pour faire du Tam-Tam mais je chante ce que ressent la femme kabyle et toute autre femme Il y a ça, il y a aussi ma revendication berbère c'est très important pour moi. "Déjà pour la chanteuse, cette revendication c'est aussi et surtout la sienne et d'ailleurs le pronom possessif "ma" le prouve. Selon leurs dires, leurs réactions musicales, les chanteuses croient- elles le disent même- et considèrent que cette identité berbère est un bien dont elles ont droit d'user et de disposer et c'est tout à fait naturel qu'elles jouissent du droit de cette revendication, de cette propriété d'une façon absolue et exclusive. De leur propriété artistique, de leur oeuvre, elle ne tirent pas seulement un revenu leur permettant d'exploiter cette oeuvre mais aussi tirent le droit légitime de la propriété identitaire leur permettant d'avoir un nom, une marque ou de montrer leur différence. La parole de la chanteuse Crifa (Cherifa), confirme tout ceci car elle dit: "Taqbaylit* d ayla nney. Fellas i neena, i neennu, igerjumen nney fukken. "Ce qui signifie: "la langue kabyle est notre propriété et possession. Nous l'avons chanté, nous la chantons encore, on a même usé nos voix à cause d'elle." Les chanteuses notamment celles interviewées savent aussi, évident, le fait de prendre une position engagée même si d'ailleurs comme le croit toujours Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) "que la chanson engagée est dépassée". Mais elle prend tout de même une position engagée car toujours selon elle: "il y a d'autres choses à dire. On ne doit pas seulement exiger du rythme". Pour la même chanteuse, la chanson est la seule expression, la meilleure façon qui puisse faire quelque chose à cette culture revendiquée: "A travers la chanson, on montre notre vécu, notre langue, qui normalement s'écrit mais les gens ne la connaissent pas. C'est donc grâce à la chanson que la culture berbère n'est pas morte. Dans les montagnes par exemple tout se transmet par voix orale". Consciente donc de la fonction de la chanson, la chanteuse voit aussi que la parole chantée est un courroux, que la chanson donc est semblable à une arme. Restons toujours avec Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui donne de la

---

* Taqbaylit ou la dialecte kabyle. Etant kabyle la chanteuse parle du dialecte kabyle pour désigner aussi toute la langue amazigh.

valeur à la chanson féminine et qui dit dans ce sens: "la chanson féminine est une arme, la femme a une seule arme et c'est le chant. Elle peut parler de ses problèmes, utiliser des métaphores pour parler d'amour, de sexualité mais aussi sensibiliser toute une population". "Elle continue toujours en disant: "pour ma part, faire sortir les chants de l'oubli est la seule chose qui m'intéresse. Il y a tout un terroir qui est inépuisable donc il est temps de s'en occuper". Donc pour la femme kabyle (la chanteuse), la culture est aussi une préoccupation importante et la chanson est une réponse, une vivification, un refuge et une roue de secours pour tout le patrimoine culturel.

D'autres chanteuses aussi, partegant l'avis de Crifa (Cherifa) et de Malika DUMRAN (Malika DOHRANE) s'agissant de leur identité. Parmi celle-ci, Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) qui, elle aussi se donne à fond à sa culture et la représente. Son Amaziɣité apparait même dans le nom qu'elle se donne: le mot "Massa" désignant en tamaziɣt, le mot "Madame" signe d'affirmation de son origine berbère et lequel; elle veut le faire connaître: "nekkini byiɣ isem akini ad yetwassen yernu d isem amaziɣ. C'est berbère "(je veux que ce mot soit connu par tout le monde en plus c'est un mot berbère). Cette artiste et plein d'autres femmes kabyles chanteuses se sentent ou se croient seules prédisposées à faire sortir la culture berbère du carcan du folklore puisqu'elles seules ont plus que d'autres femmes la chance de parler plus fort, donc de chanter. Elles se lancent dans un monde du militantisme, monde d'une parole engagée et essaient comme le dit toujours Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA): "d'apporter ma pierre à l'édifice d'une culture, de notre culture qui interpelle ses enfants hommes et femmes". Pour ces femmes la culture berbère est semblable à un édifice un immense immeuble important qu'elles aussi en tant que femmes doivent élever, bâtir et construire. Ainsi, ajouter leur contribution à celle de l'homme pour réaliser le rêve de toute une communauté berbérophone. Et pour représenter le grand ensemble (la communauté berbérophone), il est nécessaire d'être globale de passer comme le dirait Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) "du kabyle à quelque chose de plus vaste, de plus universel: le berbère " Ceci apparait bien sûr dans l'utilisation du berbère standard, c'est-à-dire des mots Amazighs communs à tous les berbères qu'ils soient Chaouis, Kabyles, Mozabites, Touaregs ou autres dans leurs textes afin de mobiliser tout le monde, non pas seulement la Kabylie mais tous, toutes les régions pour qu'elles prennent conscience de leur identité. Avec fougue et engouement les chanteuses se lancent courageusement dans une parole osée, dénonciatrice parfois exclusiviste, mais aussi réalisent des clips, font des tournées à travers tout le territoire national pour ainsi puiser ça et là de façon générale tout le patrimoine culturel. Ceci et surtout une façon de suivre comme le fait Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) "le pigeon voyageur", qu'elle désigne par "itbir". Cet animal auquel, elle demande de passer outre les limites de la Kabylie et dans une merveilleuse expression en Kabyle "ay itbir cerreq igenni" (qui se traduit intégralement en Français: pigeon déchire le ciel. Or le ciel ne peut être déchiré et surtout pas par une petite, belle bête). De celle-ci à Nuwwara (Nouara) qui voit en toutes les régions berbères, une force, une solidarité et surtout une union (ceci apparait dans une grande partie de ses textes qui sont déjà

analysé ci-dessus). Mais aussi à la chanteuse Ouhra (Djura), qui, elle, apparait: que ce soit dans ses textes chantés ou à travers ses dires (dans son livre), dans une dimension ou à un niveau de résistance farouche liant ainsi sa résistance personnelle, son stoïcisme devant toutes les épreuves qu'elle rencontre à celle de son pays, chose qu'elle dit d'ailleurs et dans un ton décisif: "Berbère et rebelle tel est mon pays. Berbère et rebelle comme la petite fille que je fus, l'adolescente que je devins, la femme que je suis."(1) Pour cette chanteuse et pour toutes les autres, s'exprimer dans leur langue (en kabyle) est une chose très importante et nécessaire. Avec insistance, cette même chanteuse le dit: "il n'était pas question que nous nous exprimions autrement qu'en kabyle au moins dans la plupart de mes chansons."(2) plus que cela la contribution de cette chanteuse à l'épanouissement de sa culture, vient aussi du fait qu'elle a pu, qu'elle a pensé, ou a su s'inspirer du trésor culturel que cachait cette Algérie et toute la bérbérie qu'elle, et ses semblables faisaient connaitre par le biais de leurs créations musicales. Sa chance comme elle le dit, d'avoir été élevée dans un pays occidental, d'avoir émergé en tant qu'artiste là-bas, était pour elle plus qu'un prétexte, un encouragement et un rempart à son combat identitaire: "j'étais au carrefour de deux cultures, je pouvais enrichir mes créations de ces deux réalités. Ne pas renier le passé, ni mes origines, mais leur donner l'éclairage d'un avenir plus radieux."(3) Pour cet enrichissement donc, pour cet éclairage de culture et d'avenir, il ne lui suffisait pas comme elle l'annonce "de produire sur scène un groupe "folklorique": il fallait composer de nouvelles chansons, inspirées des anciennes suggestions prospectives en prime. Qu'à cela ne tienne, je reviendrais aux sources et, quant à l'avenir, je viderais mon carquois."(4) La fougue que cette autre chanteuse manifeste ne la laisse reculer devant rien, et donc il n'ya point de trêve à son combat identitaire, mais continue et espère à un avenir meilleur et radieux. Dans ce combat, l'émotion, cette chose essentielle à transmettre pour elle et pour n'importe quel artiste, était sa seule vérité, le seul moyen efficace lui permettant de dépasser les limites des salles de spectacles. Il s'agit donc d'un combat lui tenant trop à coeur, un combat émotionnel dont elle dit d'ailleurs: Mon combat...je me battais pour que la femme Algérienne, entre autres soeurs de même condition, puisse disposer d'elle-même, se trouver libérée de l'interminable tutelle du père, des frères et du mari. A ceux qui rabâchaient comme s'ils donnaient des leçons de morale que la femme devait être la gardienne respectueuse des traditions, je répondais: Erreur, elle est la gardienne de la culture populaire, ce n'est pas la même chose."(5). Refusant ainsi l'image falsifiée,

---

(1) DJURA, op.cit, p 18.

(2) Idem, p 139.

(3) Idem, 139.

(4) Idem, p 139.

(5) Idem, p 155.

donnée à la femme, et entre autre elle montre que celle-ci est une détentrice de la culture populaire et contribue à sa garde et à sa survie. Elle a sa part dans celle-ci, une part qu'elle mérite, qu'elle reconnait à elle-même et que les autres doivent lui reconnaitre, car comme elle dirait toujours: "la culture est le joyau des peuples, leur patrimoine. Elle s'enrichit au gré de leur histoire mais elle doit rester présente depuis ses origines dans la mémoire de chacun."(1) Une culture omniprésente aussi dans la mémoire de la femme qui la chante. Celle-ci consciente, aussi de l'adage: "celui qui ne sait pas d'où il vient ne peut savoir où il va", tend à trier les bonnes traditions et coutumes des mauvaises et essaie par le biais d'une bonne recherche dans la chanson, à les dépoussiérer, à les montrer sous un vrai et nouveau visage ceci, pour pouvoir accueillir le progrès culturel et social. De tout ceci, de tout ce qui a précédé, on déduit que la femme kabyle chanteuse ne s'engage pas seulement dans l'élévation ou l'épanouissement de la société et son équilibre. Elle s'autorise ce discours engagé si l'on veut politicien, qu'elle croit légitime et nécessaire tout en incitant d'autres à en prendre conscience, à être indulgents donc à donner leur appui et surtout à consentir leur combat et à donner leur aval. Pour la chanteuse, c'est une nécessité que de chanter sa culture, son progrès et celui de sa société. Dans ce sens et revenant toujours à la chanteuse Ǧuhra (Djura), qui dit: "en chantant cette nécessité, je mesurais parfaitement la portée politique de mes textes, espérant que d'autres personnes spécialistes de la politique prendraient le relais dans ma chère Algérie. Je me disais que peut-être en nous écoutant, on songerait plus vite à lever les tabous, non pour prêcher une quelconque licence, mais pour créer une harmonie, une force mixte, masculine et féminine, qui ferait d'autant mieux évoluer la société "(2). La chanteuse est consciente des conséquences, de la pression qu'elle devrait supporter, mais toujours est-il, elle a voulu sa position engagée.

Il ne faut pas aussi perdre de vue ou se priver de dire qu'à certaines circonstances, à certaines situations quelqu'une de ces chanteuses subissaient le dédain, le mépris témoignés quant à leurs textes chantés, tout comme on le faisait avec des chanteurs kabyles ou des hommes artistes. Et non seulement on faisait l'impasse quant à leurs textes, à leur propagande féminine (chanter tout haut la condition de la femme, dénoncer ainsi la prétendu égalité sociale dont se trouvait exclue la moitié féminine de la population) et la propagande culturelle (tendre à délier les mauvaises langues quant au sort de la culture berbère et parler ainsi d'elle et librement dans une expression orale), mais aussi on faisait fi de leur oeuvre, et on veillait surtout à ne pas leur autoriser des galas et à interdire leurs cassettes et leurs disques, Chose qu'on a fait d'ailleurs avec ce groupe Djurdjura qui va jusqu'à perdre ses droits d'auteur: "Tantpis pour

---

(1) DJURA, le voile du silence, op.cit, p 155.

(2) Idem, p 155.

mes droits d'auteurs"(1) disait Ğuhŗa (Djura). Mais ne se décourage jamais et continue à dire: "au moins étions-nous entendus"(2). L'essentiel pour elle, c'est qu'elle transmette le message et qu'on l'écoute. Or, il y a une chose positive et c'est la fait que le peuple lui, n'en tirait pas profit de ce piratage, de ces réactions dégénérescentes qui ne reflétaient point sa volonté à lui. Même si interdites chez lui ces cassettes, il les achetait ailleurs. Il ne se fiait pas aux mal pensants, n'étant pas dupe, loin de plaquer à cette chanson féminine toutes sortes de sacrilèges. Il va jusqu'à écouter ces femmes qui chantent, ces femmes, qui, imagées, ne représentaient et depuis toujours à ses yeux que ces être faibles, capables de rien sauf de procréation, ou ces dévergondées puisque chanteuses et ainsi porter son jugement à lui aussi. Il n'y a pas que la femme qui croit, qui pense représenter sa culture ou qui se croit liée à elle comme à un cordon ombilical, mais le peuple ou le public aussi le pense ou l'exige d'elle. On ne parlera pas ici du changement de ce peuple ou de celui de la société. Est-ce-qu'il a changé ou comment il a changé puisqu'une partie est consacrée à cela, mais seulement dire que pour sa part, le public estime la chanson féminine en tant qu'expression qui exprime aussi le problème culturel. Après les problèmes personnels, le public estime que la femme chante sa condition culturelle (s'exprimer sur l'état de sa culture). D'ailleurs des tableaux et des données viennent illustrer ceci :

PROBLEME DE CULTURE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	63	54,3 %	54,3 %
-	53	47,7 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

La réponse affirmative se réalise toujours et se distingue de la réponse négative avec un grand nombre. (voir les statistiques). Mais il faut voir aussi comment ces réponses se partagent entre le sexe féminin et le sexe masculin ?

SEXE	PROBLEME DE CULTURE +	PROBLEME DE CULTURE -	TOTAL
1	31 50,0 % 54,2 %	31 50,0 % 58,5 %	62 53,4 %
2	32 59,3 % 50,8 %	22 40,7 % 41,5 %	40,6 %
TOTAL	63 54,3 %	53 45,7 %	116

(1) DJURA, op.cit, p 156.

(2) Idem, p 156.

Selon le tableau précédent hommes et femmes se rapprochent dans la réponse affirmative. L'écart entre eux est moins de 5. Il n'ya qu'une seule personne en plus qui se range du côté des hommes. Par contre pour les personnes qui pensent que la femme chanteuse n'exprime pas le problème culturel, il ya plus de femmes que d'hommes (qui semblent insatisfaites de la représentation de la culture dans l'oeuvre féminine chantée). (voir les données du tableau pour mieux saisir les choses). Et dans les deux types de réponse les femmes présentent un même nombre mais les hommes deux nombres différents. Mais l'essentiel de tout ceci, c'est que le public exige l'intervention de la femme dans la culture berbère bien sûr. Il pense déjà que la femme aussi a le talent, a des capacités qui l'aident à contribuer à la promotion de sa culture, celle-ci qui a autant besoin de la femme que de l'homme. Ce groupe ou ce public attend donc que la femme le représente, l'exprime, chante ses ambitions, ses aspirations dans le domaine culturel. Ceci représente toujours un encouragement pour la femme qui ne doit pas reculer en arrière, mais continuer sa carrière et ainsi prouver ce dont elle est capable, montrer sa rentabilité au plan social et culturel.

Outre les comptes par pourcentages ou les statistiques, le public exprime aussi et mieux son choix quant à l'estimation de cette chanson féminine comme étant expression de la culture ou non. Notre pré-enquête et enquête nous ont permit de récolter des avis auprès des enquêtés. Les avis rassemblés semblent d'une grande importance de par leur contenu et les dires de tout un chacun. Une grande moitié des personnes enquêtées exige un bon travail venant de la part de la femme, celle-ci qui selon eux devrait travailler et retravailler sa parole chantée, la représenter en tant que femme et surtout n'exposer à travers celle-ci (la chanson) que des problèmes cruciaux, de l'actualité touchant une population globale comme par exemple la question identitaire de toute la bérbérie. Cette question importante même véhiculée par la chanson féminine peut avoir un écho, peut réveiller des consciences qui la résoudront et imposeront par la suite leur origine. Une femme sur milles, après un bon, un long labeur et avec du courage, peut influencer toute une communauté. La chanson féminine peut toujours apporter un plus à la culture et contribuer à sa survie et à la faire connaître. Dans ce sens une femme illettrée de 56 ans dit: "Si zik cena ntmettut ifk-yas lqima i yedles nney. Imi tamettut tetγenni, tetmeslay s teqbaylit dagi di Lzzayer neγ anda nniden. S wanet-agi idles nneγ i-gtwassen ad steγrfen iyes". Ce qui signifie que: "la chanson féminine a toujours valorisé notre culture. Et quand une chanteuse chante, s'exprime en kabyle, que ce soit en Algérie ou ailleurs, c'est toute notre culture qui est connue et reconnue". Pour une autre personne, un enseignant de 44 ans la culture et la revendication berbères "c'est un droit absolu" et la chanson féminine "c'est la voix de la mère". Pour lui, il y a deux choses essentielles dans la vie: l'une c'est le droit qui revient naturellement à toutes et à tous (à tous les individus et à toutes les sociétés) et l'autre c'est la mère qui représente en même temps la parente ou la maman (de tout le monde aussi), mais aussi la langue maternelle, la culture que possède tout individu, tous les peuples et tous les pays sans exception. Pour tant d'autres aussi, plus motivés

dans les temps actuels par le problème identitaire, il est très urgent de retrouver ses racines et ses originalités par le biais aussi de la femme et de son oeuvre qui, comme le pense une enseignante de 33 ans "est un moyen de vulgarisation de la culture". Un autre avis d'un architecte de 29 ans vient s'ajouter à celui ci précédent et dit: " la culture berbère est le fondement de notre société et qui est à la recherche de la définition de son identité. Et toute revendication culturelle n'est en aucun cas propre à un sexe donné, de ce fait le chant féminin est aussi concerné d'autant plus que la langue maternelle, ce chant représente pour cette revendication une pièce parmi tant d'autres pouvant construire cet édifice".

Des avis continuent à se partager dans ce sens, il y a même ceux qui se rangent complétement du côté de la femme, de son oeuvre et la reconnaissent, reconnaissent sa fonction quant à l'épanouissement et la défense de sa culture et c'est à un homme de 41 ans de dire: "Sociologiquement parlant c'est la femme qui chante, l'homme lui, il fait du commerce". En établissant cette distinction et toujours selon lui, puisque la femme a souffert, souffre, elle n'a qu'un seul but, c'est de chanter pour exorciser son passé, le passé des siens, et extérioriser de flamboyants monologues ceux-là qui participent de sa vie de femme, d'un décor vital et intime, mais aussi d'un univers culturel que celle-ci doit préserver et faire connaitre. Ainsi la même personne continue à s'exprimer sur le savoir-faire de la chanteuse en disant: "la chanteuse est très conformiste du côté kabyle. Elle chante ce que nous comprenons". Hommes et femmes partagent l'idée que la femme s'y met, que sa chanson est une partie prenante de la culture. Et que sa participation dans cette culture, comme dirait un mécanicien Algérois de 43 ans "est indispensable, et des femmes ont déjà prouvé ceci et depuis toujours comme Ḥnifa (Hnifa), Nuwwara (Nouara), Faḍila El Ǧazayrya (Fadila El Djazairia) ..."

Quand il s'agit de leur culture aussi, beaucoup essaient de récupérer cette chose précieuse qui tend à disparaitre, ceci, à travers une parole chantée, à travers même une parole féminine et à travers la femme à laquelle, ils tendent à reconnaitre ce mérite. Des avis se partagent encore et prennent de l'ampleur et présentent la chanson féminine également la femme sous divers aspects: il y a ceux qui voient comme ce jeune universitaire: "que la chanson féminine est un développement énorme pour cette culture" et ceux qui ne voient pas en la femme, comme le dit cet autre jeune homme de 26 ans "une étrangère à cette culture, mais fait partie intégrante au même titre que l'homme. La Kabylie a besoin de ses hommes, de ses femmes pour s'entraider et à bien mener leur action de survie". Il y a aussi ceux qui insistent comme cette jeune fonctionnaire de 25 ans sur le fait que "le chant féminin est un porte-parole de toute une culture et de tout un groupe". Et ce jeune homme de 24 ans au niveau secondaire qui dit: "la culture, c'est tout ce qu'un peuple peut avoir de plus précieux. Et quand il s'agit de la sauvegarder et de la tirer de l'oubli, l'apport de tout un chacun est nécessaire pour cela. La femme kabyle est concernée autant que l'homme par ce combat. Tamettut ṭ-ṭigejdit bb-wexxam". De tout ceux-là qui croient en la

chanson féminine, en le rôle de la femme dans la sauvegarde du patrimoine culturel, en elle en tant que poutre maîtresse de la maison, représentatrice du groupe, et une pierre contribuant à la construction de l'édifice culturel, à d'autres personnes qui doutent de ce rôle féminin et qui demandent plus et beaucoup plus d'effort que la femme chanteuse doit fournir pour mériter le nom de chanteuse capable d'améliorer et d'élever haut sa culture. Trois avis se succèdent. D'abord celui d'un homme marié de 35 ans qui dit: "le rôle du chant féminin dans la culture est positif mais doit persévérer dans le domaine de la recherche. Ce chemin est long et la démocratie n'est pas pour demain. "De celui-ci qui relie chant féminin, culture, persévérance, recherche et démocratie à une jeune étudiante de 21 ans qui révèle ceci: "on ne s'intéresse pas ar wac'idqqar tmeṭṭut aṭ lehhud deg- webrid aṭ seqsid albaɛd ɣef tyennayt, am d yini sebḥan lleḥ ac'at-id-yawin tina ɣur Maɛṭub neɣ AT MENGELLAT. Nekkini yidsen. Je trouve que les femmes ne s'intéressent pas, ne défendent pas tamaziɣt. ṭcukkuɣ degsent. J'ai l'impression qu'elles font des chansons juste pour l'argent à part Nuwwaṛa (Nouara)". (on ne s'intéresse pas à ce que dit la femme. Si tu marches dans la rue, tu questionne les gens sur telle ou telle chanteuse, ils te diront bon dieu, celle-là ne pourra jamais être égale à MATOUB ou à AIT MENGUELLET. Et moi je suis de leurs avis. Ces femmes ne s'intéressent pas, ne défendent pas, tamaziɣt. Je doute d'elles, j'ai l'impression qu'elles font des chansons, juste pour de l'argent à part Nouara). Enfin un dernier avis; d'un fonctionnaire de 30 ans qui, non sans être pessimiste espère beaucoup et attend beaucoup de la chanteuse et de sa chanson en disant: "un début de parcours a été réalisé par certaines, mais je pense qu'elle est sans grande importance et qu'elle ne constitue pas réellement un axe principal dans celui-ci et c'est dommage, nous espérons un peu de concret".

On voit donc, comment des avis communs ou différents décident de la carrière d'une chanteuse. Toutefois en allant des gens qui croient que la parole féminine chantée exprime le problème culturel; un problème commun réunissant tout le monde en passant par ceux qui posent des conditions, qui exigent tel ou tel thème de la chanson également et surtout de la culture jusqu'aux artistes eux-mêmes, aux artistes hommes; aux chanteurs compositeurs et à leur point de vue concernant les femmes qui chantent. De Kamel HEMMADI (Kamel HAMADI) qui dit fièrement - qui après un long témoignage sur la vie de la chanteuse Ḥnifa (Hnifa) -que cette dernière était un monument de la chanson kabyle et tout en félicitant les gens du village natal de la chanteuse pour l'avoir évoqué et commémoré en 1992 (une commémoration dont nous avons déjà parlé), à AT MENGELLAT (AIT MENGUELLET) qui s'incline lui aussi devant la mémoire de cette chanteuse, de cette défunte. Il félicite aussi de telles manifestations, une telle évocation de l'artiste, et se montre heureux en evoquant sa jeunesse et en disant sous la plume de Mohamed MAOUCHINE: "C'est une heureuse initiative que d'organiser de telles manifestations à la mémoire de la regrettée Ḥnifa (Hnifa). Nous étions jeunes lorsqu'elle nous berçait de ses célèbres acewwiqs et "isefra". Je dirai même que nous avons grandi avec. Toutefois, il est malheureux de constater, une fois de plus, que tous nos artistes ne reçoivent d'éloges et

de distinctions qu'une fois partis dans l'au-delà. Enfin il n'est jamais trop tard pour bien faire. Félicitations aux jeunes d'Aït Djennad qui ont permis de réparer quelque peu une grave injustice vis-à-vis du patrimoine". De ce grand chanteur qui considère que Ḥnifa (Hnifa) est l'un des piliers du patrimoine berbère et que le fait de l'ignorer est une grave erreur devant la culture et l'histoire, de celui-ci aux autres artistes tel Muḥammed BEN ḤANAFI (Mohammed BEN HANAFI) qui révèle ceci: "Hnifa akken iṭwaliɣ d yiwet igsaɣan tiftilin gedles. Ad fellaɣ yeɛfu Rebbi, d yiwet igkaten ɣef yedles. D yiwet id irefden taywect n teqbaylit di talit-nni i deg ṭwalin akw medden s yir tamuɣli. Tungaji amakken qqaren akken. Zemreɣ ad iniɣ tagi d ajahed itjuhed ɣef yedles". Ce qui veut dire: "Hnifa, comme je vois et je l'entends est une femme qui a illuminé, qui a fait répandre toutes les lumières de la culture. Que Dieu ait son âme et lui accorde sa miséricorde, c'est une personne qui a combattu pour son patrimoine. Elle a élevé la chanson kabyle aux temps où des gens s'obstinaient ou la voyaient de travers et la salissaient. Comme on dit, elle s'est engagée. Je peux même dire que c'est une révolution qu'elle a fait pour le bien de la culture". Ces dires et ces descriptions ne manquent certainement pas d'emphase et sont preuve de fierté. Et nous constatons ainsi, s'agissant de culture, que la femme aussi a sa part et nul ne peut nier cela, mais l'évoque, ne l'escamote pas mais le dit avec engouement, même si c'est en retard, après tant de mépris, après un temps de dédain porté à la chanson kabyle surtout féminine et à la femme. Egalement après la mort de quelques artistes femmes dont on reconnait d'une façon posthume le bien et la valeur (comme c'est le cas de Ḥnifa (Hnifa) par exemple). Après donc tout ceci, après tant d'éclatements sociaux qui ont même accouché de la soi-disante démocratie, viennent donc des problèmes qui prennent partie du présent et ayant ainsi le trait ou le caractère de problèmes d'actualité. D'où l'implication d'une sensibilisation populaire, d'un éveil et d'une prise de conscience vis-à-vis de ses propres racines, de sa culture d'origine qui éclate elle aussi et surtout vis-à-vis de ses détenteurs par exemple les artistes chanteurs qui, au croisement des chemins s'expriment à l'unisson des peines, de la misère et du courage. Ceci, comme dirait toujours BEN ḤANAFI (BEN HANAFI) : "d ifenanen i-gsduklen lḥif ṭ-ṭirugza" (Ce sont les artistes qui ont rapproché misère, courage et virilité).

Toujours dans le rapport femme, culture, des témoignages viennent confirmer, corroborer l'idée que la chanson féminine apporte beaucoup à la culture. Concernant toujours la chanteuse Ḥnifa (Hnifa), des vieilles d'Aït Djennad (donc du village natal de la défunte chanteuse) viennent exprimer leur joie pour la commémoration de l'artiste et surtout leur fierté en dicernant ainsi éloges donc en louant les vertus de la défunte, la flattant et lui rendant hommage et par des paroles vantent ses mérites concernant la culture berbère. Une première vieille dit dans ce sens: "Lukan am nkwenti tamaziɣt ur tetyim'ara ar ass-agi. Bezzaf nɛatel. Hnifa teɣɣa d tarix l-lɛali axaṭer lukan maccči d nettat atta tṛuḥ madi. Di ddewla , fransa i tetyenni, lukan ur ṭ-id-ɣɣa'ara tura ur d tɣim'ara ṭ ɛawen tamaziɣt mliḥ axaṭer ṭ-ṭamezwarut di leyna. Nettat d Ğamila, Crifa...D nettat i s yeggan lsas i tmaziɣt d wid wukud tetyenni. nefraḥ amakken ass-agi'id lul ass-agi'itmut. Ɛtaṭ ṣṣeḥḥa, aṭ yerḥem Rebbi, teɣɣa yaɣd tarix,

teɣɣa yaɣd tamaziɣt, teɣɣa yaɣd kulec" tout ceci signifie: "Si cela dépendait de nous, la revendication de la tamazivt ne restera pas jusqu'à aujourd'hui. Nous avons trop tardé. Hnifa nous a laissé l'histoire authentique, vraie car grâce à elle notre amazivité demeure et n'a pas disparu. Aux temps des Français déjà elle chantait. Tout serait disparu si ce n'est ce qu'elle nous a laissé. Elle a beaucoup aidé tamazivt car elle était parmi les pionnières de la chanson kabyle au côté de Djamila, Cherifa...Elle et les autres chanteurs représentent les fondations de tamaziɣt. Nous sommes heureuses. Pour nous c'est aujourd'hui qu'elle est née et aujourd'hui qu'elle meurt. Nous la remercions, nous lui demandions grâce et miséricorde auprès de Dieu. Elle nous a laissé l'histoire, nous a laissé l'amaziɣité, elle nous a donc tout laissé". Toutes ces vieilles se bousculent, accourent, se pressent et se précipitent pour porter chacune son témoignage. Une deuxième vieille dit: "Hnifa tɛegn d iṭij nneɣ. Ad yeg Rebbi ad ibed leɛlam bbwid iṭ-itebɛen". Une parole qui signifie: "Hnifa a prévu, a envisagé, a pressenti notre lumière, notre soleil donc notre avenir. Espérant que l'emblème, le drapeau de tous ceux qui l'ont ou qui la suivent, soit levé tout haut et demeure et soit reconnu". Toutefois, hormis tous ces témoignages, devant tout ce qui a précédé, qu'est-ce que ce document artistique qu'est la chanson peut donner ou procurer à la femme: épanouissement, liberté donc émancipation ou condamnation, misère, choc donc acculturation ?

b) <u>Ce que peut la parole</u>

Quand on dit pouvoir, on entend par là beaucoup plus de choses. Pouvoir veut dire en même temps possibilité d'action d'une personne, autorité ou influence dont elle dispose. Ou encore autorité exercée, plutôt pouvoir qu'on détient comme c'est le cas d'un gouvernement dans un quelconque pays; d'où pouvoir exécutif (concernant les lois et leur exécution), ou pouvoir législatif (chargé de voter des lois, de les promulguer et de les élaborer), ou pouvoir judiciaire (pouvoir rendant justice) etc... Mais aussi, ce pouvoir qu'on recherche, cette permission qu'on croit avoir, celle-ci qui nous aide à nous exprimer librement. Un pouvoir donc exceptionnel qu'on exige par exemple de la parole qu'on émet, que l'on dit ou que l'on chante. Et concernant la chanson ou la parole féminine kabyle, l'exigence est doublement observée. Il y a d'abord l'exigence de la femme elle-même. Cette femme qui prenant la parole rythmée comme mode de vie, demande beaucoup plus à cette dernière (la parole). Autrement dit, qu'est-ce que la parole procure à la femme ? Et ensuite l'exigence des gens, d'un public. Des demandes donc faites par celui-ci en même temps à la femme et surtout à sa parole. Quelle est donc cette forme de pouvoir que peut avoir la parole lorsqu'elle se trouve au carrefour de deux exigences, venant de deux parties: du détenteur de la parole elle-même donc de la femme, et de l'écho donc de l'auditoire ou du groupe consommateur de cette parole ?
Est-ce-que la parole peut ? Qu'est-ce-qu'elle peut ?

- Emancipation féminine ou acculturation

Depuis toujours, la devise des mots a été de dire, de dénoncer et de délivrer la douleur. Celle-ci qui a existé plutôt qui s'exprimait depuis la nuit des temps. Depuis les premiers gestes de l'humanité, depuis l'iconicité, les peintures rupestres jusqu'à aujourd'hui, la douleur, la souffrance physique ou morale, le cri des êtres humains endoloris par la vie et ses déboires, ou torturés se prononcaient. Depuis ces temps là, des sentiments, des émotions reliés ou en prise avec la mémoire humaine, se fixaient avec le simple geste de la main dans un dessin, une peinture mais aussi avec celui (le geste) de la bouche d'où sortaient des sons ou des paroles. On a depuis les premiers temps, souvent recherché la paix, l'amour et la sublimation. "Des peintures rupestres du Tassili à ce jour, des "instants de dureté" ont été, à jamais, fixés par une gestuelle perpétuelle pour indiquer l'esquif à la solitude "(1). Mais pour longtemps, la douleur reste muette, silencieuse, gravée dans des murailles, des tableaux et de par sa beauté, rentre dans le monde des légendes, des cris expressifs, sensés mais sages, muets utiles ou à usage fait seulement dans un souci de l'esthétique. Mais les choses ne demeurent pas ainsi, les circonstances aussi. Toutefois, il ya avènement du poème, du chant et de la vérité. Des florilèges de poésies, de chansons viennent rendre clair, intelligible ce qui ne l'est pas. Revenant à la poésie kabyle héréditaire se transmettant de mère en fille, de père en fils mais aussi à la chanson ou au poème en prise avec la musique, nous verrons qu'il s'agit là d'une poésie qui grâce au poète, à son détenteur qui a le don de l'asefrou voit comme dirait Jean AMROUCHE "au fond des âmes obscures, élucide ce qui les angoisse, et le leur restitue dans la forme parfaite du poème"(2) Ainsi le poète qui chante ne fait pas seulement de sa parole un métier visant à un gagne pain ou à un prestige économique financier, mais ne se détachant pas du groupe, du peuple, s'inspire de la vie de tous les jours. Il se met à la place de ce peuple, le représente, entre dans son âme, hante son corps, le réincarne même s'il n'est pas mort. Il chante aussi sa vie quotidienne, la dénonce, l'annonce, la critique, la commente surtout pour la rendre claire. Tous les gestes de la vie, toutes sortes de cérémonies sont rendues, sont soutenues par le chant et sont proclamés à haute voix. A l'encontre de la parole rythmée, le geste, le mot et la phrase sont annoncés, dits, chantés surtout perpétués. Hormis le décor et l'esthétique, le chanteur, ce volontaire à un esprit créateur, acharné dans une simplicité déchaînée se retrouve avec lui-même, approche son moi, son émoi, mais aussi par son chant s'élève au dessus de sa personne, subit, souffre, s'enracine dans l'humain et ainsi approche mieux les autres, les gens donc toute la société. Depuis la chanson du travail, depuis la chanson anonyme jusqu'aux temps actuels nos jours, des complaintes se multiplient. Sur la trame d'une vie de femmes, la tradition orale s'enrichie d'expressions vivantes. Un

---

(1) I. IDIR, poète, que peut la parole? In: Midi du 05 - 11 Novembre, 1992, Alger, p 14.

(2) J. AMROUCHE, chants berbères de kabylie. L'Harmattan, Paris, 1988, p 48.

chant engendre un autre. La mémoire des femmes est pleine. Dans leurs chants se mêlent douleur et espérance, difficulté et tendresse, révolte et sacrifice. Leur vie comme dirait Doria CHERIFATI: "est toute de cassures, de difficultés mais aussi de volonté d'être...par leur travail multiple."(1) Les femmes kabyles ont toujours fait preuve de volonté, de courage. Dans des sentiments de révolte, elles se sont exprimé de plusieurs façons: elles ont tissé leur pauvreté, ont peint leur détresse et surtout ont crié, ont chanté plus haut leur solitude. Sur le terrain la femme excèlle, émerge avec à la main une arme qui est la parole pour l'évolution de son statut en tant que femme et pour l'épanouissement de sa culture. Mais toujours est-il des entraves existent, persistent et d'une autre part son combat (le combat de la femme) ne connait point de tréves. Car elle n'arrive jusqu'à présent pas à réaliser son double objectif auquel tend sa parole; un objectif qui est celui d'émancipation féminine et d'épanouissement culturelle. Or ce sont là deux éléments qui ne se séparent jamais. Ils vont de soi et ainsi émancipation féminine, veut dire émancipation de la culture et vis versa. Il y a donc une liberté commune. Si des gens croient en quelque chose, la disent, celle-ci pourrait se réaliser. Mais seulement concernant la femme bien sûr la chanteuse en Kabylie, les choses se présentent autrement. Elles sont souvent fantasmatiques. Car la femme, cette chanteuse qui sort de son village, qui passe outre les décisions de ses parents, contredit ces derniers ou viole leur autorité tout en acceptant différentes conséquences. Celle-ci (la femme) combat contre elle-même (contre sa condition) contre ses parents et proches, part jusqu'au bout des choses même si ceci porte préjudice à sa personne (elle est par exemple mal vue, elle est aux yeux de tous une dévergondée, macci d yellis n tfamilit - ou elle n'est pas une fille de bonne famille - donc elle est la risée de tous). Celle-ci, qui même si lésant sa liberté individuelle, essaie au moins de se relever ou de relever sa culture (d'être un exemple aux autres femmes, de prendre leur défense). Elle a toujours cette volonté d'être dans son coeur et dans son esprit. Pour elle, son existence en tant que deuxième sexe, en tant que femme ne doit pas être fantôme. Mais une existence qui lui permettrait la connaissance de soi, qui à son tour lui permettrait la connaissance des autres donc lui permettant la clair-voyance, la manipulation du social dont elle en tant que chanteuse et autres poètes ont le savoir (ils savent manipuler la société, le social). La femme refusant sa condition d'opprimée, de mineure, donc pénétrant dans la chanson publique, veut modifier son comportement dans un sens positif. Elle veut le faire par l'amour de la vérité et sa recherche. Elle veut ouvrir les yeux des gens concernant des tas de choses. Tout ceci, non pas pour convaincre à tout prix mais pour dire cette vérité, la proclamer et surtout la faire éclater. Mais en tant que chanteuse, atteint-elle vraiment son but émancipateur, retrouve-t-elle son innocence en tant que poétesse ? Justement, le problème réside là. Avec tous les pouvoirs de la parole: pouvoir de dire, de chanter, d'annoncer, d'aération ou d'expiration après une longue inspiration, la femme

---

(1) D. CHERIFATI, la complainte de Dahbia. In: Présence de femmes. Collectif, Alger, Octobre 1985, p 142.

ne retrouve plus ou du moins relativement cette innocence, ni même son émancipation mais sombre dans une acculturation accentuée, à double tranchant, menaçante. Puisque sa poésie chantée s'annonce comme un rêve, une étreinte éphémère dans la mesure où elle est lacible d'un premier choc qui la touche dans sa personne. Toutefois, elle, de sa part essaie de récupérer son individualité, son féminisme et bien sûr la récupération d'une société, d'une Kabylie "idéale" au sens de Mouloud MAMMERI. Mais il s'avère que cette question d'émancipation se trouve elle-même enclavée dans des complexités multipliées. On ne sait plus très bien mais c'est la société qui essaie de récupérer cette femme, cette chanteuse dont l'oeuvre (le chant) se désaliène en même temps qu'une culture opprimée, une culture qui est menacée. Une désaliénation s'observe dans le sens où, il y a d'abord un chant féminin qui est mal vu ou difficilement accepté, sa détentrice aussi. C'est un chant qui est codé, conditionné par un public, une société et tout un système culturel déja présent. Ensuite une acculturation, une dévalorisation d'une culture berbère d'origine qui est marginalisée, minorisée, non reconnue, donc, à priori rejetée par un esprit totalitaire, uniformisant. Il y a donc un embargo culturel que celui-ci impose pour escamoter, étouffer et même faire disparaître un patrimoine qui se veut originel et original. Mais aussi une déculturation à laquelle participent même des unités autres qu'Africaines ou Algériennes, celles-ci représentées par les médias-occidentaux, la parabole, la culture universelle, même la chanson instrumentalisée ou technologique dont le râpe prend la place de la chanson locale et de la culture d'origine. Cette situation ne désaliène pas seulement des pays, des individus jusque dans leur liberté personnelle et culturelle, mais aussi les emprisonne dans un chaos, un désordre duquel, ils n'en sortent pas et ne se retrouvent plus. C'est pour cela d'ailleurs qu'un public qui, comme celui ici, étudie (de BOGHNI) n'ayant pas l'habitude de voir sur la scène artistique que des hommes qui chantent, tend ou attend aussi de la femme chanteuse, exige d'elle parce que lui aussi se cherche, recommande, réclame un "je" peut-être qu'il retrouvera chez la chanteuse qui le représentera à travers sa parole. Il estime d'ailleurs que la chanson féminine doit ou exprime les problèmes de la société. Là aussi ceci s'illustre à travers des tableaux:

PROBLEME DE CULTURE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	58	50,0 %	50,0 %
-	58	50,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

A 100% les réponses sont données. Et sur les 116 personnes enquêtées, une moitié qui reconnait que la chanson féminine la représente et donc exige de le faire encore, et une autre moitié qui manifeste son insatisfaction. (voir les données correspondant à chacune des réponses pour mieux comprendre). Ces estimations et exigences viennent bien sûr des deux sexes: le féminin et le masculin comme dans le tableau suivant :

SEXE	PROBLEME DE SOCIETE +	PROBLEME DE SOCIETE -	TOTAL
1	30	32	62
	48,4 %	51,6 %	53,4 %
	51,7 %	55,2 %	
2	28	26	
	51,9 %	48,1 %	40,6 %
	48,0 %	44,8 %	
TOTAL	58	58	
	50,0 %	50,0 %	116

Les deux réponses sont à parts égales, mais chacune diffère selon les sexes. Dans la réponse affirmative, l'écart est moins de 5 personnes. Les deux sexes (le 1 et le 2) se rapprochent et pensent que le chant féminin exprime les problèmes de la société toute entière. Donc ils se cherchent et se retrouvent dans celui-ci (le chant féminin). Par contre dans la réponse contraire, il ya plus de femmes qui croient que la chanteuse n'exprime pas les problèmes de la société. Par ailleurs pour celles-ci cette chanteuse doit donc le faire et vite. Mais pour un analyste, surtout pour un sociologue, ceci ne doit pas être un lieu de conviction. Le sociologue ne doit pas être dupe devant une réalité sociale, devant le mouvement, devant le changement et surtout devant l'élasticité de la société au sens de Pierre BOURDIEU, car il déduirait que la parole même chantée est un constat, un constat non qui tend à la stagnation , à la conviction immédiate, et à tout prix, finie ou déterminée de la chose. Mais un constat constitué d'hypothèses car par exemple, le public pour exiger d'une chanteuse, de son oeuvre, pour qu'il vibre et se retrouve dans celle-ci, il doit d'abord croire en ces deux choses importantes: l'une que l'autre (la chanson et la femme) et surtout reconnaître leur fonction sociale et bien sûr le mérite de chacune d'elle. Ceci dit l'émancipation féminine et même culturelle ne doit pas seulement intéresser la femme qui chante mais aussi celui qui la pousse à chanter. Car à cause de ce désintéressement témoigné à la chanson féminine et à la femme), il y a l'émancipation rêvée de la femme qui se dit, se réalise dans une parole qui à son tour indique le monde, un monde non pas réel mais abstrait. Et ceci, ne pourrait qu'être une acculturation que vivraient en parallèle la femme et le public qui lui, continue à valoriser sa culture, son passé, qui par les besoins présents demeure dans une impasse mais toujours cherche les choses qui manquent à son présent, à son actualité dans des attributs du passé, s'acharne par l'attachement des valeurs anciennes et développe comme dirait M. MAMMERI: "dans une espèce de projection, des aspirations du présent sur la réalité du passé."(1) Cette liberté mythique, rêvée, vécue à l'intérieur de la chanson, cette

---

(1) M. MAMMERI, in: Azul du 8-15 Octobre 1994 n°3, entretien: M. MAMMERI - P. BOURDIEU: Du bon usage de l'anthologie, Paris, Fevrier, 1985, p 5.

acculturation et aussi cette recherche de soi, de légitimité culturelle, cette recherche d'une Kabylie, d'une berbérie jusqu'ici seule visionnée ou n'est qu'une vue d'un esprit populaire aurait-elle enchanté la femme et rangerait sa parole dans le terroir de la tamusni donc du savoir? et ainsi on parlerait peut-être de redéfinition de la chanson, de sa fonction, donc de définition négative ou positive et ensuite d'acception; d'acceptation de cette oeuvre et surtout d'un changement vrai ou faux? Changement total ou pseudo-changement d'un public donc d'une société et surtout d'un pouvoir satisfaisant de la parole?

CHAPITRE V

- LE CHANGEMENT DE LA SOCIETE ET L'OEUVRE ARTISTIQUE FEMININE

Et pourtant le monde change. Si on débute avec cette expression, on verra que tout change: la société, la famille, les individus, leurs besoins, leurs aspirations et même leurs attitudes. L'évidence est que tout passe d'un type déjà existant à un autre type nouveau. On change du pire au meilleur parfois même l'inverse et juste. Ceci dit, et si on considère le mot "changement", on saura que normalement ou en principe il est une force qui établit un ordre social, celui-ci qui, dans toutes les sociétés est, comme dirait Jean Jacques ROUSSEAU "un droit sacré qui sert de base à tous les autres."(1) Toutefois, naturellement et à chaque période de la vie, le monde change. Et chaque changement représente une période et même une vie. On ne peut freiner ce changement dans la vie ou le mesurer en degrés, mais une chose est sûre c'est qu'il s'agit là d'une évidence que nulle société, nul être humain ne peut éviter. Il ne faut cependant pas oublier de dire que ce changement touche tous les domaines de la vie et tous les plans: économique, social, politique et culturel. Tout semble ressentir des modifications en commençant par les choses, les institutions, les valeurs, les normes jusqu'aux individus qui, eux aussi et surtout ne restent pas indifférents quant au changement de leurs sociétés. Ainsi pour revenir à ce sujet sur la chanson, et pour parler de changement, d'acceptation ou pas de l'oeuvre artistique féminine, cherchons d'abord et avant tout les tenants et les aboutissants, les espaces et les comment de ce changement. Autrement dit, peut-on parler de changement, à quels niveaux et comment se fait-il? S'agissant de niveaux, on peut dire que société et famille restent les seules réalités dont la discussion est incontournable. En effet, de par les éléments qui les distinguent l'une de l'autre, toutes les deux subissent des transformations diverses et de grands changements.
Finalement, on ne peut parler de société d'une façon générale sans pour autant parler de la famille, en tant que noyau essentiel et base de la société. Or, l'ordre social qu'établit ou qu'estime tout changement social, touche même la famille, cette plus grande et "plus ancienne et la plus naturelle"(2) comme dirait J. J. ROUSSEAU, de toutes les sociétés. Ne restant pas ce qu'elle est, c'est-à-dire une entité naturelle, la famille est aussi une réalité historique sujette au changement. Aussi, n'incarnant pas un monde naturel parfait, un monde à part, cette cellule représente aussi un ensemble où s'entremêlent rapports publics et privés et est surtout le reflet des mouvements de la société dans son ensemble. Dès lors, la famille kabyle ne saurait être ignorée lorsqu'on parle de changement puisqu'elle aussi est liée à celui-ci. Comme il a été déjà évoqué, la Kabylie a beaucoup évolué durant ces dernières années. Elle a connu autant de bouleversements, des changements considérables touchant tous les domaines à savoir les ressources institutionnelles et même les ressources humaines à savoir l'homme et la femme, leurs contacts, leurs relations et comportements. Ainsi, maintes et objectives

---

(1) J.J. ROUSSEAU, du contrat social. E.N.A.G, Alger, 1988, p 5.

(2) Idem, p 6.

raisons sont à l'origine de ce changement qui fait qu'aujourd'hui même, la famille est restée au coeur des conflits sociaux réels et sociologiques. Puisque face à de nouveaux modes de vie, de nouvelles idées et des aspirations émancipatrices qui apparaissent, des idées contradictoires subsistent, des compromis se créent et l'ambiguité se retrouve. Il ya en outre individualisme face à la collectivité. Individualisme que l'on empêche de se manifester ou que l'on tolère parfois. Nul ne peut nier les rapports conventionnels qui relient le père à ses enfants, qui relient la femme à l'homme, l'individu au groupe donc qui assurent la cohésion totale familiale. En effet, par convention on signe un contrat social et on maintient la famille. Et ici, on pourrait peut-être être plus clair en expliquant ceci par le fait que dans ce premier modèle de société qui est la famille, l'enfant ou les enfants se lient au père aussi longtemps qu'ils ont besoin de lui pour se conserver et que lui (le père) paye ceci avec des soins qu'il leur rend pour ainsi demeurer, rester le chef et commander. Et étant, maître des moyens et de la situation, il conserve sa famille. Ici donc, le besoin de conservation (le besoin unificateur) est partagé entre père et enfants. Mais sitôt que ce besoin cesse, il y a chamboulement, renversement de l'ordre, et de l'état des choses et comme dirait toujours Jean Jacques ROUSSEAU: "le lien naturel se dissout"(1) et d'autres liens ayant d'autres aspects, d'autres formes s'intègrent. Et d'ailleurs la tendance à la liberté et à l'indépendance est conséquente. Le père et les enfants ne restant liés que par volonté des uns et des autres et la famille ne se maintient que par convention puisque l'indépendance ainsi conçue, les relations ne sont plus les mêmes: il y a plus respect mais désobéissance car les enfants exempts (comme dirait J. J. Rousseau) de l'obéissance qu'ils doivent au père, encore moins d'autorité ou plutôt, il s'agit de l'autorité paternelle violée, cassée puisque le père ne prend plus ou exempt aussi des soins qu'il doit aux enfants. Chaque membre de la famille, étant responsable de lui-même devient aussi responsable de sa propre vie.

Si on revient à la femme dans la famille kabyle, on dira qu'étant elle aussi, de ces enfants, elle a aussi des idées, des aspirations émancipatrices et se détache bien sûr à son tour de sa famille, même de son père et essaie d'aller vers le sillage de l'indépendance et de l'autonomie. Ayant été pour longtemps opprimée, résignée, liée au groupe, à la tradition, au mnif et autres schémas traditionnels, elle se prend enfin - tout comme son frère, son époux ou son cousin - en charge et tend vers son propre épanouissement. Et ici, se dégage un type qui est celui de la femme qui va vers l'avant donc de la femme "en marche". Ouverte au changement, elle brise tabou et tradition. Elle quitte village, famille et montagne pour enfin s'assumer, prouver ses capacités, donc pour chanter et créer une oeuvre artistique dans laquelle elle voit une autre organisation sociale, un autre processus de modération, d'épanouissement de l'individu et du groupe. A l'intérieur de laquelle, elle a enfin la parole, où elle rompt définitivement avec le silence. Dans la chanson, elle voit, estime d'autres rôles de la femme. D'abord le rôle de

---

(1) J.J. ROUSSEAU, op.cit, p 6.

cette femme qui a droit à la parole, qui l'autorise à elle-même. Puis, le rôle de la femme qui ne veut plus être cette chose à regarder et à admirer comme dirait Djura dans l'une de ses chansons "nek maČči ţ-ţayawsa i tmuγli". A l'aide de la chanson, elle veut démystifier ce discours, cette conception de la femme en réaffirmant sa personne, sa sensibilité, ses rêves et en voulant être considérée comme agent social, produit d'une certaine condition historique, sociale et culturelle et économique. Elle voit donc des processus de protection autres que ceux prétendus par la tradition. Dans sa parole rythmée, elle croit retrouver des soupapes de sûreté qui permettront l'équilibre de la société toute entière et donc le maintien de la famille. C'est pour elle, un lieu plus sûr, plus prudent. La parole pour elle est un dispositif qui la met à l'abri de tout danger. Elle peut s'en servir sans danger, et ainsi montrer son vrai visage, aspirer au renouveau sans aucun chantage. Elle cherche l'harmonie de tous ou plutôt, elle essaie de faire de son art une combinaison des forces opposées, de la société, de l'individu, de l'homme et la femme qu'elle place dans des rapports harmonieux. La femme ainsi, se propulse au rang de cet individu né libre, qui sort de tout les fers, de toute prison. Elle a en même temps un désir fou du changement mais aussi et par ailleurs une résistance à ce changement, Une résistance illustrée et manifestée dans la chanson mais qu'on trouve dans un autre type de femme qui est celui (comme l'appellerait Nadia KACHA) de la femme "attente et compromis", c'est-à-dire que même ouvrant les bras pour accueillir ce changement, la femme reste toujours en attente puisque toujours liée au groupe, ne voit pas d'autres rôles ou comme dirait Nadia KACHA "les nouveaux rôles sont en fait, indéfinis, incertains, et provoquent l'insécurité..."(1)

La femme ne veut plus être une subordonnée aux freins imposés par la société quant à ce qu'elle entreprend, quant à ce qu'elle crée. Elle tend vers une redéfinition de soi. Celle-ci qu'elle attend de la société, qu'elle lui demande. Car il n'y a de changement, que celui conçu par tout le groupe. Ce dernier duquel la femme attend beaucoup, attend une réaction positive vis-à-vis de son oeuvre artistique. Car non seulement la femme opte pour la sauvegarde du patrimoine culturel, des valeurs traditionnelles contre un assouplissement de sa propre vie (certains aspects), mais aussi opte pour la sauvegarde du groupe, un groupe qui doit être tolérant avec cette femme qui le chante, le protège dans et avec sa parole. Et ainsi, la reconnaissance du groupe de l'effort, du mérite de la femme et de son oeuvre pourrait peut-être constituer un changement lui-même. Et s'il y a reconnaissance, ce changement pourrait avoir un rôle positif. Toutefois, pour l'équilibre social, pour récupérer cet individu, cette femme qui, ne supportant plus la vie d'ensemble, s'en détache, abandonne les siens pour enfin être affranchie de tout joug, être autonome, avoir pour seul compagnon la chanson. Pour ne pas lui amputer sa liberté à laquelle elle aspire mais se réconcilier avec elle, le groupe, la famille et toute la société doivent changer, être indulgents avec cette femme qui ne se donne pas à la chanson par plaisir mais parce que la vie l'a obligée et parce qu'elle veut

---

(1) N. KACHA, op.cit, p 139.

purger sa douleur, dire son vécu et exorciser son passé comme d'ailleurs le dit Hnifa (Hnifa) "maĉi d leγwna ay tγenniγ dayen i-gaâddan felli" (ce n'est point de la chanson que je fais, je raconte ma vie). Le groupe pourrait faire l'effort d'écouter cette femme qui lui dit comme Ğuhra (Djura) du groupe DJURDJURA "c'est moi la liberté ou en moi est née la liberté" dgi d xleq tlelli". Il ne doit pas la punir car elle a des idées différentes que celles du grand ensemble mais l'accepter et accepter son oeuvre. Des accords, des compromis pourraient peut-être répondre à l'attente de la femme lorsqu'on verra que le groupe accepte beaucoup d'aspects de l'oeuvre féminine d'expression orale. Et donc, on postulera juste la formule groupe = changement à travers d'abord :

a) Le public et la musique

L'angoisse de l'être humain devant le mystère de l'univers, fit éveiller dans son âme le sens musical. Celui-ci savait traduire les états d'âme, les sentiments, imaginations et croyances de l'homme. Seule la pratique musicale, les sons savaient visionner le monde des humains et des sociétés. De tous temps et aussi longtemps qu'on remonte dans le temps, nous rencontrons la musique. Les peuples de l'antiquité connaissaient déjà la musique et la danse. Ici, on soufflait dans des cornes d'animal, des coquillages. Là, on frappait à main nu, ou avec un bâtonnet, une calebasse vidée et séchée. On connaissait aussi les trompettes en bronze. On en jouait dans les cérémonies religieuses ou pour terroriser l'adversaire. L'Egypte aussi, connaissait une grande prospérité, favorable au développement de l'art. La harpe apparaissait déjà (2700 Av.J.C). Et enfin la lyre en Mésopotamie. Jusqu'à des temps trop proches actuels, des sons, des manifestations vocales peuvent livrer des constatations ou montrer, affirmer en toute certitude que l'art musical est sacré, a existé et existe encore. En Kabylie aussi, la musique joue des rôles considérables. Mais seulement, elle (la musique) avait à elle seule, une dimension sociale bien déterminée. Elle n'est pas seulement un espace illustrant tout un mode de vie paysan, rural et même une organisation sociale mais aussi, elle est conditionnée, codée ou plutôt liée à des codes, à des us et coutumes permettant le mouvement de toute la société. Ainsi chaque rite, chaque coutume et chaque code façonnent la musique et l'encadrent. Au langage musical répond le langage des conventions en usage. En Kabylie par exemple celui du code de l'honneur dit du "nnif" rassemblant en même temps politesse, respect des uns et des autres et de la vie communautaire, commune et collective. Hormis les moments d'euphorie, de joie et de réjouissance que pourrait réaliser, assurer la musique sans paroles des idebbalen, celle-ci (la musique), surtout le fait de l'écouter, en présence du père, des frères, des femmes donc de tout le groupe, était presque un pêché, une violation au code du nnif. La radio n'étant pas à la portée de tout le monde, celui qui la possède doit l'utiliser à la limite s'il doit l'écouter, il le fait seul et avec réserve. Et pourtant même l'homme kabyle peut ou aime la vie et les joies de la vie comme tout un chacun dans le monde entier. Mais au fur et à mesure que la vie change, que l'évolution technique, que l'instruction s'imposent, les individus changent et leurs idées aussi. Dans une Kabylie que l'etranger n'a jamais

laissée tranquille, mais qu'il a bouleversée, l'a colonisée, les choses ne sont plus ce qu'elles étaient. Elle (la Kabylie) ne représentait pas seulement la bastion, la citadelle du libéralisme contre l'ennemi ou le colon mais aussi contre elle-même. Les kabyles ne manifestaient pas seulement un sentiment de rébellion contre le joug colonial, mais aussi contre leurs esprits qui se nourrissaient d'idées rétrogrades et de tabous. Ainsi, conscients du rôle que pourrait jouer la musique, la chanson dans la lutte de libération, à savoir aider ou plutôt sensibiliser les populations à travers une parole qu'un seul individu ou plusieurs peuvent crier et faire passer à distance par des ondes, des postes récepteurs, ils finissent par tolérer l'existence de cette boite sonore afin de faire passer les messages, d'interpeller des consciences ignorantes et ainsi se déterminer et se positionner quant à l'avenir de leur pays. Par besoin de défense, des contacts outre-mers s'accentuent et des postes de radio arrivent en gros et s'intègrent dans plusieurs maisonnées et familles. L'intégration de ce moyen médiatique amène aussi une evolution de la musique qui, elle, ne s'est pas arrêtée mais continue, s'améliore et attire plus l'auditoire. Ce dernier qui finit par l'accepter et par découvrir ses secrets et ses mystères et peut-être par lui attribuer un sens autre que celui qu'il lui donnait peu à peu le regard porté sur la musique change. Ce n'est plus l'idée préconçue, les contradictions qui se multiplient à savoir chercher une joie, une détente dans la musique, en même temps marginaliser ses détenteurs (comme c'est le cas des iḍebbalen) mais autre chose.

Voici qu'on passe de telles images à d'autres jugements, à d'autres usages du simple rythme et du son vocalique. En guerre ou en paix et presque dans tous les villages, la musique devint le miroir où se reflète la vie sociale quotidienne. Et ainsi, les gens commencent non seulement à apprécier le charme des sons, la beauté du rythme et des paroles, mais aussi distinguent différentes musiques dans une même musique kabyle. Deux sortes de musique kabyle font entendre parler d'elles à savoir la musique traditionnelle, ou classique dans le sens universel et la musique moderne dans le sens moderne du terme. A chaque type aussi correspond un regard. Toutefois, les circonstances changeantes poussent les gens à se partager les avis concernant les types de musique et donc à préférer un type à un autre. Ainsi prisant fortement le rythme, les gens ont une préférence marquée de la musique et d'ailleurs par ordre de prédilection ou de préférence, ceux-là même classent la musique. Pour ce qui est de la présente recherche, il faut d'abord dire que selon le tri à plat, la totalité de la population d'enquête que constituent les hommes et les femmes; toutes catégories confondues: jeunes, vieux, vieilles illettrés et instruits, valorise la musique. Presque toutes les personnes questionnées l'écoutent. Ainsi, sur 116 personnes, 115 aiment la musique en général. La réponse est donc à 100% positive et ne fait face qu'à une seule réponse négative: une seule personne ne s'intéresse pas à la musique. Tout ceci, se confirme par le tableau suivant :

MUSIQUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	115	99,1 %	99,1 %
-	1	99 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

+ C'est la réponse oui
- C'est la réponse non

Toutefois, il ne suffit pas seulement de quantifier les réponses positives et négatives, mais aussi de quels côtés elles se rangent? Quel est le sexe (féminin ou masculin) qui s'intéresse ou qui ne s'intéresse pas à la musique? Toujours sous forme de tableau et à travers des croisements de variables, on répondra à ces petites questions. On remarquera d'abord que les deux sexes féminin et masculin manifestent un intérêt par rapport à la musique et s'intéressent à elle. Hommes et femmes ne manquent pas de montrer leur accord quant au fait d'écouter et d'aimer la musique. Sur 62 femmes, une seule qui n'aime pas la musique ou ne s'intéresse guère à elle. Il ya à la fois sens bilatéral entre les deux sexes car dans leur majorité (et tous les deux), ils prennent position par rapport à la musique. Puis sens unique chez le sexe masculin qui marque une entente dans la réponse (tous les hommes disent oui) et une fragile divergence de sens chez le sexe féminin puisqu'une seule personne se distingue de l'ensemble des femmes et dit non. Donc, la musique est importante aux yeux de ce public (d'hommes et de femmes)) puisqu'elle l'intéresse, attire son attention, excite sa sympathie et donc ne reste pas sans intérêt. Les choses apparaîtront d'une façon flagrante et à l'aide des chiffres confirmant ce qui a été dit ci-dessus dans le tableau suivant :

SEXE	MUSIQUE +	MUSIQUE -	TOTAL
1	61	1	62
	98,4 %	1,6 %	53,4 %
	53,0 %	100,0 %	
2	54	0	54
	100,0 %	0,0 %	
	47,0 %	0,0 %	46,6 %
	115	1	
	99,1 %	0,9 %	116

(1) représente le sexe féminin
(2) représente le sexe masculin
> signe qui représente le pourcentage normal du nombre de personnes qui répondent oui ou non
- Le deuxième pourcentage (au dessus de ce signe), représente le pourcentage du nombre sur le total de la même colonne.

Selon ce qui précède, on verra que le public ne se désintéresse pas du sort de la musique mais se préoccupe et s'intéresse à celui-ci. L'effet positif de la musique sur la majorité des enquêtés fait que ceux-là par sentiment, par amour du rythme, se divisent en 4 catégories manifestant chacune un amour particulier pour chaque type de musique (classique et moderne). A 100% le public donne son avis. En allant d'une seule personne (dont on a déjà parlé) qui déclare ne pas aimer la musique) en passant par deux autres personnes ne pouvant pas préférer entre les types de musique ou ne les aimant pas tout court jusqu'à ceux qui se distinguent par leurs préférences. Les deux sexes toutes catégories confondues) commencent à varier leurs réponses. D'abord, un grand nombre de personnes qui se distinguent par l'intérêt qu'elles donnent aux deux types de musique ensemble (le classique et le moderne) puis deux autres nombres moyens: l'un distingue les personnes qui aiment uniquement la musique classique et l'autre concernant les personnes qui aiment la musique moderne. Et enfin un nombre très faible distinguant les personnes qui sont devant un embarras du choix. L'essentiel est que la musique avec tous ses types, est écoutée, choisie par le public. Le tableau ci-dessous montrera tout ceci :

TYPE DE MUSIQUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
0	2	1,7 %	1,7 %
1	32	27,8 %	29,6 %
2	26	22,6 %	52,2 %
3	55	47,8 %	100,0 %
TOTAL	115	100,0 %	

Le 0 : désigne l'embarras du choix ou les personnes qui n'arrivent pas à distinguer entre les types de musique représenté par le taux faible du tableau. Le 1 désigne le type classique de la musique (et le taux moyen) le 2 le type moderne (et le taux moyen aussi) et enfin le 3 qui désigne les deux types (et le taux fort).

Dans cette relation qu'entretient le public avec la musique, il serait intéressant de voir comment ces catégories de personnes se répartissent entre les sexes ? Et pourquoi tel sexe porte un intérêt à telle musique et non pas à telle autre? Ya-t-il aussi rapprochement dans les réponses? Toujours à l'aide du croisement de variables on aura ceci :

SEXE	TYPE DE MUSIQUE 0	1	2	-	TOTAL
1	1	14	17	29	61
	1,6 %	23,0 %	27,9 %	47,5 %	53,0 %
	50,0 %	43,8 %	65,4 %	52,7 %	
2	1	18	9	26	54
	1,9 %	33,3 %	16,7 %	48,1 %	
	50,0 %	56,3 %	34,6 %	47,3 %	47,0 %
TOTAL	2	32	22	55	115
	1,7 %	27,8 %	22,6 %	47,8 %	

1 : représente le sexe féminin - 2 : représente le sexe masculin

Les réponses des deux sexes varient d'un type de musique à un autre. Il y a d'abord un rapprochement entre les deux sexes dans le type 0 ou les personnes qui ne distinguent pas entre le type classique et le type moderne donc qui ne choisissent ni l'un ni l'autre. Mais aussi divergences par rapport aux différents types de musique (le classique, le moderne, ou les deux ensemble). A chaque type de musique correspond une réponse et à chaque sexe correspond un nombre (le tableau ci-dessus montre ceci). En allant d'un sexe à un autre la différence existe même si l'écart est moindre, petit ou moyen. Hormis l'équivalence qu'on remarque dans un premier temps entre les deux sexes, on remarquera que dans les trois autres choix le sexe féminin l'emporte 2 fois plus que le sexe masculin qui l'emporte une seule fois (voire les nombres dans le tableau précédent). Le choix diffère aussi chez un même sexe d'un type de musique à un autre. Finalement toutes ces statistiques montrent qu'il y a d'abord un effet de la musique sur le public (sur l'ensemble des deux sexes: des 116 personnes interviewées), mais aussi réponse à cet effet. On remarque que le public aime un peu de tout ou que tous les types de musique sont tolérés. On peut dire dans un langage assez simple qu'à chaque fois qu'il y a stimulus (ceci est l'existence de la musique qui s'est imposée dans la société), il y a une réponse. Donc un public touché par la musique, qui s'intéresse à elle et la rémunère. Un public qui répond, qui donne son avis, donc l'accepte. Dés lors, si la musique en tant que rythme est acceptée automatiquement la parole mêlée à elle c'est à dire la chanson, est aussi acceptée. Et le public donnerait aussi et selon les différents sexes - son avis par rapport à elle. Toutefois, un art doit compléter un autre art ou doit être la suite car dans l'expression humaine, tous les arts se suivent, sont utiles et d'ailleurs comme dirait B. CHAMPIGNEULLE: "un art, parvenu à un point qu'il ne peut humainement dépasser, doit donner la main à un art voisin pour se compléter, se grandir, se dépasser soi-même. Les arts doivent converger, se lier en faisceau indissoluble"(1). Et ceci est le cas de la musique et de la parole qui en s'associant forment la chanson. Ces deux là qui sont deux arts non pas contraires mais complémentaires, on ne peut les distinguer surtout lorsque l'on parle de la chanson. Même si au plan culturel, la parole est, ou sera aussi déterminante que la musique suigéneris, donc a une valeur plus spéciale et particulière. Ces arts ont tous les deux un caractère unificateur formant une expression commune. Il fut un temps même, où la poésie était l'essentiel (comme par exemple dans la tragédie antique), mais n'empêche et pour le bien de toute l'expression humaine, cette poésie demandera l'immense appui de la musique qui deviendra comme dirait toujours CHAMPIGNEULLE "la forme la plus haute de la poésie."(2) Cependant, l'expression humaine, la tradition orale, doivent bénéficier du concours de tous les arts à savoir le geste, la parole ou le chant ceci, pour être pures et préservées. Et concernant la chanson kabyle, la musique intervient pour servir le texte poétique,

---

(1) B. CHAMPIGNEULLE, histoire de la musique. Que-sais-je. P.U.F. paris, 1974, p 104.

(2) Idem, p p 104.

intensifier le sens, pour le commenter mais aussi pour connaître, exposer et commenter les tourments, le drame que porte le texte lui-même. Ainsi, à la relation public/musique vient s'ajouter :

b) La relation du public avec la chanson

Si une expression dit: la musique adoucit les moeurs, une autre pourrait dire que la chanson vient des profondeurs d'une âme humaine et va droit à l'oreille qui l'écoute, au coeur qu'elle touche et à l'esprit qui la lit et la juge. La parole ainsi mêlée à la musique n'adoucit pas seulement mais impressionne aussi. Comme exemple de chanson, la chanson populaire dont la production constitue un art réfléchi. Elle vient des fins-fonds de la société, elle englobe, rassemble, charme musical, suavité et beauté de la parole et surtout dépose dans l'âme de chaque nation, de chaque individu rêves et ardeurs. Venant du fond des âges et relativement ou convient aux temps présents, modernes, elle fait revivre de différentes manières, ou dans des productions, des manifestations folkloriques douces, pleines d'éloges, des rêves, des esprits à la recherche d'harmonie, d'équilibre, de souplesse et de bonheur. Etant elle aussi réalité, les gens finissent par l'approcher, par découvrir ses mystères et ainsi elle devient pour eux un produit de consommation. Un produit qui leur procure non seulement une détente mais aussi qu'ils utilisent comme outil, un moyen pour arriver à des fins souhaitées. Pour réaliser un libéralisme individuel, ou collectif, ou culturel et social.

En tout pays, dans toutes les expressions orales chantées également dans la chanson kabyle (celle-ci populaire aussi), les gens se situent, se positionnent voire s'inspirent de leurs préférences personnelles pour faire leur choix, non seulement choisir les anciennes ou les nouvelles chansons, montrant leur fierté par rapport à leurs mots, leurs verbes et leurs harmonies musicales mais les distinguent, distinguent la parole féminine et la parole masculine. Et les écoutent, préfèrent chacune sans l'autre, ou même écoutent, puisent à leur tour dans le répertoire vaste commun aux deux sexes (c'est-à-dire écouter, préférer et la chanson féminine et la chanson masculine). Dans les temps présents (et notre enquête le prouve) les gens ont fini par accepter, par dire peut-être sans aucune hésitation - leur amour de la chanson kabyle. Ceci, se réalise à 100% dans le dépouillement du questionnaire qui est montré par :

CHANT KABYLE	NOMBRE	POURCENTAGE	
+	116	100,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Ce pourcentage s'illustre selon le sexe dans un autre tableau:

SEXE	CHANT KABYLE +	TOTAL
1	62 100,0 % 53,4 %	62 53,4 %
2	54 100,0 % 46,6 %	54 46,6 %
	116 100,0 %	116

Ce tableau fait savoir que l'ensemble des personnes questionnées (les 62 femmes et les 54 hommes) s'intéresse au chant kabyle. La totalité de ces gens donc exprime un amour et un intérêt à ce chant. Mais c'est un amour qui est lié aussi aux types de chant (féminin, masculin ou aux deux ensemble). Les gens se partagent aussi entre ces types. A chaque type correspond un nombre de personnes et son pourcentage. les pourcentages se partagent aussi entre chaque type de chant: le féminin, le masculin. Entre chaque type seul et entre les deux avis. La chanson kabyle paraît plus considérable qu'elle n'est. Elle prend des airs importants puisqu'elle se donne au sein de la société (au sein de la petite localité étudiée) une importance qu'elle n'avait pas auparavant. Elle semble donc avoir une influence sociale. Ceci car comme on le remarquera dans le tableau qui va suivre, en général les gens (les 116 personnes interviewées) aiment, écoutent et attendent beaucoup des deux types de chant kabyle (le féminin et le masculin) sans exception. Ils donnent la priorité d'abord et avant tout, à ces deux types (85 personnes soit 73,3% qui les préfèrent et les choisissent ensembles) ensuite en seconde position quelques personnes choisissent le chant masculin uniquement et enfin un nombre très faible qui choisit seulement le type féminin. Tout ceci s'illustre en chiffres comme suit :

TYPE DE CHANT	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
1	8	6,9 %	6,9 %
2	23	19,8 %	26,7 %
3	85	73,3 %	100,0 %
TOTAL	115	100,0 %	

1 : désigne le type de chant féminin
2 : désigne le type de chant masculin
3 : désigne les 2 types ensemble

Il ne faut pas rester dans le général mais surtout il faut essayer de voir du côté des particularités. Il faut Voire comment les chiffres précédents se répartissent entre les sexes (féminin et masculin)? Comment se classe la préférence des deux sexes par rapport aux types de chant kabyle? Quel est le sexe qui est pour la chanson féminine seulement et pour la chanson masculine ou pour toutes les deux? Toujours à l'aide d'un tableau on aura :

SEXE	TYPE DE CHANT 1	2	3	TOTAL
1	8	7	47	62
	12,9 %	11,3 %	75,8 %	53,4 %
	100,0 %	30,4 %	75,3 %	
2	0	16	38	54
	0,0 %	29,6 %	70,4 %	
	0,0 %	69,6 %	44,7 %	46,6 %
TOTAL	8	23	85	
	6,9 %	19,8 %	75,3 %	116

Comme les chiffres l'indiquent les deux sexes se rencontrent dans le fait qu'ils s'intéressent aux deux types de chant : masculin et féminin et les plus grands nombres que représentent les deux sexes concernent le choix du troisième type de chant (le chant masculin et féminin ensemble). Il y a donc un rapprochement dans le choix même si le sexe féminin l'emporte dans le nombre par rapport au sexe masculin. Par contre la divergence est flagrante en ce qui concerne les types de chant de façon séparée en allant d'un sexe à un autre. Il ya aussi d'autres personnes des deux sexes qui s'intéressent au chant masculin seulement et ici les hommes l'emportent (16 hommes soit 29,6%) par rapport aux femmes (7 femmes soit 11,3%) l'écart est de 9 personnes. Et d'autres qui s'intéressent seulement au chant féminin et cette fois-ci ce sont des femmes (8 femmes soit 12,9%) et aucun homme. A travers tout ceci on constate que le public essaie de rapprocher les deux types de chant donc donne de l'importance et considère en général: le féminin et le masculin ensemble. Chose qui est sociologiquement parlant intéressante, et qui ne fait pas perdre à la chanson kabyle son prestige auprès des siens, du groupe. Ce dernier qui lui attribuerait ainsi une qualification. Une autre chose qu'on remarque c'est que des types de chant correspondent plutôt coexistent avec des types d'individus. Il est une personne qui peut se retrouver et se reconnaître dans un type de chant car celui-ci est important à ses yeux. Mais aussi parcequ'il a une influence morale, sociale même culturelle sur la personne même. Une femme qui chante peut résumer la vie d'une autre femme ordinaire qui se préoccupe de sa condition, de son sort. Et donc celle-ci valorise un type de chant et non un autre. La chanson féminine peut agir sur la sensibilité d'un homme (donc l'émouvoir) que sur une femme. Le contraire aussi est juste: une femme peut être touchée par la chanson masculine que par la chanson féminine. De toutes les façons le tableau précédent montre que la chanson kabyle fait vibrer le public (hommes et femmes). Or, on ne peut pas parler de chanson, de son acceptation, donc du changement de la société sans parler des espaces de cette expression orale ou des lieux de production, ou des moyens médiatiques qui aident au changement, illustrent la chanson qui devient par la suite une chanson imagée. Ces lieux sont:

1 - <u>La fête</u>:

Il faut d'abord dire que la fête est une réjouissance en elle-même. Elle est destinée à marquer la joie, à marquer des

événements et des situations sacralisées chez la plupart des populations comme les mariages, les circoncisions, des fêtes religieuses et bien d'autres faits importants.

En Kabylie, on pourrait parler, concernant la fête, de cet ensemble de manifestations joyeuses au sein des groupes fermés, s'unissant, se retrouvant à des circonstances, ou à des temps bien déterminés (par exemple en été) pour célébrer, ou commémorer un événement. Et ici, on parlerait peut-être de fête de famille. Il s'agit d'un espace où beaucoup de festivités se déroulent, où beaucoup de contacts humains se réalisent, où des gens festoient donc où des personnes sont habituées ou s'habituent à une vie de plaisir. C'est aussi un lieu de regroupement où des individus se donnent à la distraction, à la féerie et donc se sentent libres, s'expriment, s'exaltent par des poésies dites, exprimant tantôt leur joie, tantôt leurs sentiments d'amour. Ou par la chanson accompagnée de la danse.

La fête peut supposer plusieurs fonctions sociales. Elle peut être un spectacle merveilleux, permettant l'évasion de l'âme dans la beauté d'un monde féerique qu'elle crée, mais peut-être aussi synonyme de beaucoup de choses. Elle peut être synonyme de ce qu'on appelle en kabyle "urar". Ce dernier qui veut dire à la fois regroupement, union mais aussi le fait de jouer, ou partir loin à la recherche d'une détente, d'une harmonie, joie et surtout d'un bonheur. Urar en analogie donc avec la fête peut être pris en charge par un groupe d'individus voire par des femmes (lxalat) comme dans les fêtes kabyles. Ce groupe véhiculant paroles et musiques pour assurer une euphorie momentanée, celle que partagent les individus et le groupe, l'homme et la femme. Ceci dit, ce mot fête, cette manifestation par geste (la danse) ou par parole, a donc sa place dans l'esprit, le coeur de tout un chacun et est surtout l'un des fondements de la tradition orale qui retrouve en elle (la fête) refuge et vie.

Bien qu'elle remplisse toutes ces fonctions, la fête peut aussi etre conforme, convenir ou non aux temps et même aux mentalités. Elle peut donc connaitre des changements (dans la façon dont elle se déroule) mais aussi dans la représentation artistique elle-même. C'est-à-dire comment est-elle représentée dans chaque esprit, chez chaque individu et même chez un groupe. Là aussi des différences s'observent au sein du groupe. Il y a des individus pour qui la fête est d'une grande importance et donc ils se déplacent souvent dans ces fêtes et d'autres qu'elle n'intéresse pas du tout donc ne partent jamais. Et d'autres qui voient plus ou moins en la fête une valeur et s'intègrent ou partent rarement dans ces festivités. Cette différence dans la conception de la fête la valorise ou la dévalorise. Il ya ci-dessous un tableau qui, par des statistiques, montre l'importance de la fête chez l'ensemble ou les 116 personnes interviewées :

FETE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
0	1	0,9 %	0,9 %
1	78	67,2 %	68,1 %
2	9	7,8 %	75,9 %
3	28	24,1 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

le 0 : indique que personne ne répond ou une abstention
le 1 : oui, le 2 : indique le non et le 3 : rarement

A 100% les réponses sont données. Mais elles se partagent aussi différemment entre les individus. Hormis une seule abstention; un individu qui ne répond ni par oui, ni par non (comme le numéro 0 l'indique dans le tableau) à la question: allez vous dans les fêtes ? Plus de la moitié partent et s'intéressent à la fête (voir le numéro 1 dans le tableau). Puis viennent quelques autres personnes qui ne partent que rarement dans les fêtes (voir le numéro 3) et enfin un nombre très faible de personnes qui sont catégoriques c'est-à-dire ne partent pas du tout dans les fêtes et ne s'intéressent pas à elles (voir le numéro 2 dans le tableau). Vu les écarts différents très grands entre les réponses, on peut dire donc que les fêtes sont fréquentées par la majorité des personnes qui forment le public questionné. Au fil des temps, la fête garde toujours sa place et sa valeur puisque tout de même les gens organisent des fêtes ou partent dans d'autres fêtes familiales, même si par obligation. Ces fêtes sont encore et demeurent la seule distraction surtout dans les milieux ruraux telsque les montagnes kabyles.

Avant de rentrer dans les détails c'est-à-dire dans le pourquoi du oui ou celui du non et le pourquoi des cas rares, on verra d'abord et toujours à travers des statistiques comment ces catégories d'individus se partagent selon les sexes? Donc on verra la relation qu'entretient chaque sexe avec la fête :

SEXE	FETE 0	1	2	3	TOTAL
1	0	44	3	15	62
	0,0 %	71,0 %	4,8 %	24,2 %	53,4 %
	0,0 %	56,0 %	33,3 %	53,6 %	
2	1	34	6	13	54
	1,9 %	63,0 %	11,1 %	24,1 %	
	100,0 %	43,6 %	66,7 %	46,4 %	46,6 %
TOTAL	1	78	9	28	
	0,9 %	67,2 %	7,8 %	24,1 %	116

Sexe 1 : c'est le sexe féminin
Sexe 2 : c'est le sexe masculin

Dans ce tableau, chaque sexe se partage en catégories :

Pour le féminin, il ya trois catégories. Toutes les femmes enquêtées, fréquentent d'une façon permanente la fête. Il ya d'abord un taux fort de femmes qui répondent oui à la question "allez-vous dans les fêtes" puis un taux faible de femmes qui répondent par non et enfin un taux plus ou moins moyen de femmes qui fréquentent rarement les fêtes. (voir dans le tableau les nombres qui concernent le sexe 1). Ce sexe féminin se distingue du sexe masculin qui, lui se partage en quatre catégories. On remarque d'abord une abstention ou une non réponse. Ensuite un taux fort d'hommes qui fréquentent la fête, puis un taux faible de ceux qui ne partent pas du tout dans la fête. Et enfin un taux plus ou moins moyen de cas rares c'est-à-dire des hommes qui fréquentent rarement les fêtes. (voir dans le tableau les nombres qui concernent le sexe 2). Mais, toujours est-il et mis à part l'abstention, les femmes se distinguent des hommes. Elles fréquentent plus qu'eux les fêtes peut être parce que c'est leur seul milieu de distraction. Elles dépassent aussi les hommes dans les cas rares même si à un degré moindre. Mais l'essentiel c'est qu'en général hommes et femmes fréquentent les fêtes. Des justifications viennent expliquer cette division des sexes et leurs réponses en catégories. Il s'agira donc ici de la conception elle-même de la fête. Pourquoi on part ou non dans une fête ? Ceci, parce que soit elle représente quelque chose, soit rien du tout. Soit elle s'impose et donc on part rarement.
Il y a des gens pour qui la fête représente un défoulement, pour d'autres une retrouvaille, ou une forme de culture ou même une perte de temps. En effet, pour chacune des variables, correspond un nombre représentatif d'individus. Chaque variable se divise aussi en oui et en non donc en deux catégories de réponses: l'une affirmative, l'autre marquant un refus (ou le non). D'une façon générale il ya quatre tableaux différents mais qui représentent dans les deux cas (le oui et le non) la totalité des personnes interviewées :

DEFOULEMENT	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+ -	66 50	56,9 % 43,1 %	56,9 % 100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Comme le tableau l'indique, il ya plus de personnes qui voient que la fête est un défoulement par rapport au cas contraire (c'est-à-dire que la fête n'est pas un défoulement) (voir les statistiques ci-dessus). La plupart des gens donc, partent dans les fêtes pour se défouler, se distraire, danser et par besoin de détente et de réjouissance.

RETROUVAILLE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+ -	65 51	56,0 % 44,0 %	56,0 % 100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Là aussi, il y a plus de personnes qui voient que la fête est une retrouvaille par rapport à celles qui ne donnent pas cet aspect à la fête (voir les statistiques dans le tableau). Il y a une petite remarque à faire: c'est qu'entre le premier tableau et ce deuxième l'écart est moindre, il ya une différence d'une seule personne et dans le oui et dans le non des deux tableaux. Ces deux premières conceptions de la fête donc se rencontrent presque. Selon ce deuxième tableau, les gens partent dans les fêtes dans le seul but de rencontrer d'autres gens, de retrouver des cousins, des cousines, des parents et des amis(es). C'est ça qui attire plus les gens à fréquenter les fêtes.

CULTURE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	47	40,5 %	40,5 %
-	69	59,5 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Par rapport aux deux premiers tableaux, la réponse commence à montrer d'une façon flagrante ses variations. Comme le montre le tableau ci-dessus, la réponse par le oui ou par affirmation commence à diminuer. Il y a moins de gens qui voient que la fête est une forme de culture en comparaison à ceux qui ne considèrent pas celle-ci (la fête) comme telle (voir les statistiques et les pourcentages du tableau ci-dessus pour mieux comprendre). Mais ces participants à la fête, ce peu de gens qui sont pour la culture, la recherchent dans la fête, recherchent aussi leurs propres manières d'être, d'agir. Pour eux, la fête doit être conforme aux habitudes de leur pays (c'est-à-dire aux coutumes, traditions et usages). Ils veulent renouer dans la fete avec leurs rites, leur tradition et valeurs. Ils veulent retrouver les anciennes cérémonies familiales qui sont marquées et célébrées par les "urar" de femmes par exemple auxquels ils étaient habitués.

PERTE DE TEMPS	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	9	7,8 %	7,8 %
-	107	92,2 %	100,0 %
TOTAL	116	92,2 %	

Dans ce dernier tableau, on voit que l'écart est trop grand entre le choix affirmatif et le choix négatif.
Plus de la moitié des personnes questionnées (parmi les 116) refusent d'admettre que la fête est une perte de temps (voir dans le tableau les pourcentages qui confirment ceci).
Globalement la fête représente pour le public en même temps un défoulement, une retrouvaille et une forme de culture (même si de cette dernière, la majorité de personnes n'est pas satisfaite car pour elle, nos fêtes ont changé, ne reflètent pas totalement notre propre culture).

Il ne faut pas rester dans les généralités mais il faut chercher et voir si et comment toutes ces réponses se répartissent entre les sexes. Quelle est la personne qui voit en la fête un défoulement, une retrouvaille, une forme de culture ou qui voit le contraire : une perte de temps ? Serait-ce la femme ou l'homme ou est-ce qu'ils se partagent les réponses ? Là aussi on répond à l'aide des croisements de variables et dans des tableaux où chaque représentation donnée à la fête s'illustre, s'éclaircit.

D'abord : fête = défoulement croisé avec la variable indépendante sexe :

SEXE	DEFOULEMENT +	DEFOULEMENT -	TOTAL
1	40 64,5 % 60,6 %	22 35,5 % 44,0 %	62 53,4 %
2	26 48,1 % 39,4 %	28 51,9 % 56,0 %	54 46,6 %
TOTAL	66 56,9 %	50 43,1 %	116

Il ya deux cas à signaler selon ce tableau : le premier c'est que les femmes sont plus pour l'idée que la fête est un défoulement. Si elles donnent cette signification à la fête c'est parce qu'elles recherchent en elle, un défoulement, une distraction, une joie qu'elles ne trouvent pas ailleurs. C'est leur seul milieu d'euphorie. Par rapport aux hommes qui ne manquent pas de donner cet aspect à la fête. Mais, qui marquent et se distinguent surtout dans le deuxième cas. Ils sont pour l'idée que la fête n'est pas un défoulement. Les hommes se défoulent aussi ailleurs que dans les fêtes.(voir les pourcentages inscrits dans le tableau ci-dessus pour mieux saisir la chose ou la différence).

Puis, fête = retrouvaille croisée avec la variable indépendante sexe :

SEXE	RETROUVAILLE +	RETROUVAILLE -	TOTAL
1	35 56,5 % 53,8 %	27 43,5 % 52,9 %	62 53,4 %
2	30 55,6 % 46,2 %	24 44,4 % 47,1 %	54 46,6 %
TOTAL	65 56,0 %	51 44,0 %	116

Les deux sexes se partagent la réponse entre les deux cas (entre le oui et le non). Les écarts dans ce tableau ne sont pas aussi grand d'un sexe à un autre et d'une réponse à une autre.

Il ya certaines femmes et certains hommes qui voient en la fête la retrouvaille et d'autres qui ne voient pas ceci. Mais comme le tableau le montre, les femmes sont plus nombreuses par rapport aux hommes dans les deux cas. (voir les pourcentages ci-dessus). De toutes façons, la fête apparait comme un lieu préféré voir de rencontre des uns et des autres surtout pour des femmes qui n'attendent que cette occasion pour se retrouver et établir des contacts. C'est une opportunité pour elles, un bon moment car c'est là qu'elles peuvent s'amuser, et tirer le meilleur parti des circonstances et de la vie.

Ensuite, fête - culture croisée avec la variable indépendante sexe

SEXE	CULTURE +	CULTURE −	TOTAL
1	23 37,1 % 48,9 %	39 62,9 % 56,5 %	62 53,4 %
2	24 44,4 % 51,1 %	30 55,6 % 43,5 %	54 46,6 %
TOTAL	47 40,5 %	69 59,5 %	116

Nos fêtes ne sont plus telles qu'elles étaient avant. Elles ont connu des changements puisque beaucoup de civilisations se sont imposées sur nos terres ou sur la bérbérie toute entière. Des choses nouvelles se sont ajoutees, d'autres ont disparu. Le mode de vie, la culture ont été touchés. Dés lors les manifestations artistiques locales, les fêtes aussi n'ont pas échappé aux changements imposés. C'est pour cela que la plupart des enquétés refusent l'idée que la fête est une forme de culture. Et là les femmes comptent un grand nombre par rapport au sexe 2 ou les hommes qui eux à leur tour se distinguent des femmes avec l'écart d'une seule personne. (voir les pourcentages du tableau). Refuser l'idée que la fête est une forme de culture, c'est aussi refuser l'imitation aveugle des autres civilisations, c'est refuser le changement qu'elles imposent. C'est aussi une exigence du retour aux sources, aux racines et à l'originalité.

Et enfin fête = perte de temps croisée avec la variable indépendante sexe :

SEXE	PERTE DE TEMPS +	PERTE DE TEMPS −	TOTAL
1	4 6,5 % 44,4 %	58 93,5 % 54,2 %	62 53,4 %
2	5 9,3 % 55,6 %	49 90,7 % 45,8 %	54 46,6 %
TOTAL	9 7,8 %	107 92,2 %	116

Même si les nombres et les pourcentages diffèrent, on remarque que les deux sexes (féminin et masculin) sont pour l'existence de la fête et l'encouragent. Ceci est confirmé par l'idée que la majorité des hommes et des femmes enquêtés ne considèrent guère la fête comme une perte de temps. Mais son existence oblige, assure l'équilibre des uns et des autres. Comme il apparait sur le tableau, les femmes confirment plus l'idée avec le nombre qu'elle comptent par rapport aux hommes (voir les pourcentages dans le tableau). Par rapport aux hommes, les femmes semblent se retrouver plus dans les fêtes qu'ailleurs.

Des quatres tableaux donc, on déduit que les deux sexes se distinguent (l'un de l'autre) mais aussi se rapprochent dans le fait qu'ils s'intéressent aux fêtes et les considèrent.
Les gens sont toujours pour l'existence de la fête, ils en sont conscients car elle est leur seule distraction. Elle est pour eux le seul endroit où ils se délivrent enfin de leur angoisse. Dans cet espace, ils découvrent le défoulement dont ils ont besoin. Ils retrouvent leurs rêves, leur joie souhaitée et surtout leurs familles et amis. Ce n'est point une perte de temps pour eux, mais l'ambiance que provoque la musique des idebbalen (qui animent en général les fêtes kabyles) et la chanson des autres artistes; hommes ou femmes, les attirent de plus en plus dans cet espace, dans ces fêtes familiales qu'ils finissent par préférer aux autres fêtes et spectacles dans les salles publiques. Pour certaines personnes et chez les deux sexes, la fête est valorisée, ses façons, ses manifestations artistiques, joignant musique et chanson (féminine ou masculine) sont aussi une forme de culture, une découverte de celle-ci donc sont symboles de civilisation. Par ailleurs pour d'autres on ne trouve plus cet aspect culturel dans nos fêtes. Celles-ci ne sont plus ce qu'elles étaient. Un changement est intervenu, et donc intégration d'autres rites, d'autres valeurs, d'autres civilisations (occidentale ou orientale). On a par exemple l'habillement qui est emprunté : la robe de mariée, la bague de fiançailles. Avant on avait son propre habillement : la robe kabyle; les bijoux en argent et le burnous etc.... Il y a beaucoup d'autres exemples). Ceci a fait que nos fêtes perdent de leur culturalité, chose qui n'enchante pas le public: femmes et hommes inclus. Ceux-là qui dénigrent et veulent retrouver leurs valeurs, leurs rites, donc leurs fêtes d'antan et leur culture. Pour eux les joies, les plaisirs excessifs pourraient aussi dévaloriser la fête, lui faire perdre son aspect culturel par le biais duquel on connait une société, une population et donc une civilisation.

Il est vrai que les gens cherchent la détente, la paix morale et le repos psychologique que leur procure la musique, la chanson de variété et de danse. Mais aussi eux, ils doivent se reconnaître dans cette fête. Ils doivent se retrouver dans celle-ci qui, était signe de regroupement, les attirerait davantage. Elle les illustrerait, illustrerait leur vie quotidienne, leur vrai visage ceci en étant le rempart de leur civilisation et surtout l'emblème même de leur expression orale. Celle-ci qui se développe et s'améliore en son sein. De cette façon, la fête sera l'emblème de la chanson expressive, à sens dont la culture amaziv a besoin.

Les non dits des gens et que cachent les statistiques veulent aussi dire constatation de changement dans les fêtes. Et donc dédain et refus témoignés par le public qui pourrait se désintéresser, qui chercherait peut-être ses aspirations, sa chanson et sa culture dans d'autres moyens telsque :

2 - La télévision:

Celle-ci aussi est un moyen de transmission, un moyen médiateur dont des civilisations, des populations tirent profit. Joignant image et son (donc moyen audio-visuel), pour transmettre messages, images fixes ou mobiles, scènes animées, la télévision est donc une illustration de la vie sur terre. Elle guide, imprime, envoie directement la vie de l'être vivant et dirige son évolution à distance. Elle existe chez toutes les populations du monde. On la voit à la façon dont on lit un livre. Elle sert elle aussi à distraire les gens, à les éduquer mais aussi à illustrer des cultures et des civilisations, à les enregistrer, les faire évoluer, les faire connaître et même à les sauvegarder. La venue de cet appareil chez nous est récente. Son intégration dans des sociétés également; dans la notre, a engendré un changement radical dans la vie sociale. En rentrant dans les maisons elle a provoqué des chamboulements. Hypnotisés par l'image, attirés par le son, les gens se collent à elle, se mettent devant elle et consomment ses transmissions, s'identifient à elle et parfois pensent à travers elle.

Hormis l'espace culturel scientifique qu'elle constitue, la télévision provoque aussi l'aliénation des individus, des familles puisque ces derniers ne communiquent plus entre eux mais avec la télévision. Ils s'éloignent des regroupements autour du feu (Ikanun) qui caractérisaient leurs aïeux, leur tradition orale et civilisation berbère. Ces regroupements qui leur permettaient de communiquer, d'écouter une parole improvisée, sage, une parole de vieux ou de vieilles, moralisatrice et éducative. Une expression orale, ou une histoire (tamacahut) qui les unissait, regroupait tous les membres de la famille. De plus en plus les gens s'intéressent à la télévision, la regarde et bien sûr exigent d'elle. ils s'écartent donc de la morale humaine, leur morale à eux et se destinent vers cette morale artificielle. Ils abritent dans celle-ci, actions, mouvements donc la vie tout court.

En Algérie, dans les zones rurales et dans les villages, la télévision s'intègre facilement et constitue presque un meilleur compagnon. Elle est un moyen de diffusion plus toléré par rapport à la radio. Dans les temps présents, tout le monde, impressionné par cet engin (qu'on rencontre dans des lieux publics telsque les cafés...ou chez des familles aisées ou immigrées, ou citadines...) s'apprête à l'acheter. Elle représente même un luxe pour celui ou celle qui la possède. Le public de BOGHNI la possède aussi. Ceci apparait d'ailleurs dans le tableau suivant :

TELEVISION	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	108	93,1 %	93,1 %
-	8	6,9 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Presque tous les enquêtés répondent par l'affirmation (oui nous avons une télévision) et seulement quelques cas rares qui disent le contraire. (voir donc les nombres dans le tableau ci-dessus) par ailleurs, cette possession ou la non possession de la télévision se partage aussi entre les sexes. C'est ce que d'aillcurs montre le tableau ci-dessous :

SEXE	TELEVISION +	TELEVISION -	TOTAL
1	59	3	62
	95,2 %	4,8 %	53,4 %
	54,6 %	37,5 %	
2	49	5	54
	90,7 %	9,3 %	
	45,4 %	62,5 %	46,6 %
TOTAL	108	8	
	93,1 %	6,9 %	116

Le croisement de la variable télévision avec la variable indépendante sexe, montre que parmi les 62 femmes enquêtées seulement 3 femmes n'ont pas de télévision. Et parmi les 54 hommes seulement 5 hommes qui n'en ont pas. (voir les pourcentages dans ce tableau). Mais de toutes les façons, la télévision est presque à la portée de tous: hommes et femmes. Or, il ne suffit pas seulement d'avoir un téléviseur mais aussi il faut s'intéresser à lui, le regarder toujours ou pas du tout et ainsi savoir porter une morale, avoir un avis, donc consommer, classer, choisir et commenter les programmes qu'on fait passer. Ainsi, à la question "avez vous une télévision?", vient s'ajouter une autre "la regardez-vous?". Une question nécessaire, pour mieux approfondir les choses et donc arriver au but qui est celui du rôle que joue la télévision auprès du téléspectateur. est-ce un rôle satisfaisant ou non? Là aussi, il ya, une variété de réponses et les gens se distinguent aussi selon leurs réponses :

REGARDE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
0	6	5,2 %	5,2 %
1	50	43,1 %	48,3 %
2	21	18,1 %	66,4 %
3	12	10,3 %	76,7 %
4	27	23,3 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Regarde : C'est l'abréviation de la question regardez-vous la télévision?

0 = désigne le fait que les gens ne répondent pas (sans réponse)
1 = que les gens regardent souvent la télévision
2 = que les gens regardent rarement la télevision
3 = que les gens ne regardent pas du tout la télévision.
4 = que les gens regardent la télévision pendant quelques heures seulement par jour bien sûr.

Selon le tableau, les 116 personnes qui forment le public d'enquête, se répartissent en cinq catégories. Chaque catégorie représente un niveau de réponse. A 100% donc, les réponses sont données : trois catégories importantes, montrent que la télévision a sa valeur chez les gens. Donc les gens la regardent. Ces catégories d'hommes et de femmes se distinguent par des nombres importants eux aussi qui s'inscrivent dans le tableau ci-dessus (voir les nombres et les pourcentages de 1, de 2 et de 4). Ceci même si ces catégories regardent la télévision à des degrés différents. Il y a parmi eux des téléspectateurs permanents d'autres non. Il y a aussi des gens qui ne sont pas du tout branché sur la télévision donc qui se désintéressent complètement d'elle et ne la regardent pas (voir le numéro 3 dans le tableau). Et enfin les abstentions donc les gens qui ne répondent pas qui comptent un taux très faible (voir le numéro 0 dans le tableau): on peut résumer tout ceci en une phrase en disant que la télévision est regardée ou non selon l'importance ou même le sens que chaque individu ou catégorie lui attribue.
Quelles sont donc les personnes qui donnent plus d'importance à la télévision et la regardent beaucoup plus que les autres ? Serait-ce les femmes ou les hommes ? Est-ce-que ceux là se rapprochent ou diffèrent dans leurs réponses? C'est ce qu'on va voir toujours dans un tableau de croisement de variables: le sexe et le fait même de regarder la télévision :

SEXE	REGARDE 0	1	2	3	4	TOTAL
1	2	31	13	1	15	62
	3,2 %	50,0 %	21,0 %	1,6 %	24,2 %	54,9 %
	33,3 %	62,0 %	61,9 %	8,3 %	55,6 %	
2	4	19	8	11	12	54
	7,4 %	35,2 %	14,8 %	20,4 %	22,2 %	
	66,7 %	38,2 %	38,1 %	91,7 %	44,4 %	46,6 %
TOTAL	6	50	21	12	27	116
	5,2 %	43,1 %	18,1 %	10,3 %	23,3 %	

On retrouve les deux sexes dans toutes les réponses. En allant d'un sexe à un autre on observe des divergences ceci quand la différence est surtout plus de 5 personnes. Là il ya trois cas (voir le tableau dont les numéros 1, 2 et 3 chez les deux sexes). On observe aussi des rapprochements quand la différence est moins de 5. Et ceci dans deux cas (le numéro 0 et 4 qui figurent dans le tableau et chez les deux sexes). Les femmes dépassent les hommes en nombres dans trois cas aussi (voir les numéros 1, 2 et 4 sur le tableau). Et les hommes les dépassent seulement dans deux cas dans les abstentions et la réponse pas du tout. Donc les femmes semblent être des téléspectatrices permanentes puisqu'elles voient cette télévision 3 fois: soit souvent, soit rarement ou pour quelques heures par jour. La télévision leur tient elle aussi et plus, compagnie. Elle est aussi leur seul loisir. S'agissant d'une recherche, d'une enquête sur la chanson donc sur un art voire une expression orale, il fallait intégrer un programme très important ayant une part de lion surtout dans la télévision nationale. Ce programme c'est celui de la variété et ainsi voir la relation

qu'entretient le public avec celle-ci. Là aussi, deux réponses ont été données à la question: "regardez-vous les émissions de variétés?". A chaque réponse correspond un nombre qui s'illustre dans le tableau suivant :

VARIETES	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	86	76,1 %	76,1 %
-	27	23,9 %	100,0 %
TOTAL	113	100,0 %	

Variétés : veut dire les émissions de chant qu'on passe à la télévision.

La première remarque à faire selon ce tableau, est que parmi les 116 personnes questionnées, 113 répondent à la question concernant les variétés et 3 autres ne répondent pas. Ces dernières peuvent se trouver parmi celles qui n'ont pas de télévision ou parmi celles qui ne la regardent pas du tout. Sur toutes ces personnes qui répondent, plus de la moitié s'intéresse aux émissions des variétés et un nombre moyen de personnes restantes qui se désintéressent complètement de ces émissions. (voir les pourcentages du tableau).

Du général on passe au particulier pour voir quelles sont ces personnes qui répondent différemment? Quel est le sexe qui se distingue de l'autre? Dans quelle réponse ?
Nous avons donc là aussi croisé des variables: le sexe et les variétés et nous avons eu un tableau :

SEXE	VARIETES +	VARIETES -	TOTAL
1	55	7	62
	88,7 %	11,3 %	54,9 %
	64,0 %	25,9 %	
2	31	20	51
	60,8 %	39,2 %	
	36,0 %	74,1 %	45,1 %
TOTAL	86	27	
	76,1 %	23,9 %	113

Dans la première réponse affirmative, les femmes sont plus nombreuses par rapport aux hommes. Elles regardent plus les émissions de variétés que les hommes (voir la réponse qui est désignée par le signe + et les pourcentages qui l'illustrent chez les deux sexes). Dans la deuxième réponse qui n'est pas affirmative, c'est les hommes qui sont plus ou moins nombreux par rapport aux femmes. (voir la réponse désignée par le signe - dans le tableau). Mais l'essentiel c'est que hommes et femmes,

en regardant ces émissions de variétés que la télévision nationale programme, découvrent les talents, les chanteurs et les chanteuses et donc arrivent à avoir des préférences pour les uns et les autres.
Pour mieux comprendre la réalité des choses, pour l'approfondir, on a essayé de chercher auprès du public, l'effet de cette variété ? Ces émissions de variétés sont-elles intéressantes ou non ? En réponse donc on a :

INTERESSANTES	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
0	13	11,5 %	11,5 %
1	33	29,2 %	40,7 %
2	14	12,4 %	53,1 %
3	46	40,7 %	93,8 %
4	7	6,2 %	100,0 %
TOTAL	113	100,0 %	

Intéressantes : abréviation faite par l'ordinateur concernant la question : Est-ce-que les émissions de variétés sont intéressantes ?
0 = désigne que les enquêtés ne donnent aucune réponse.
1 = signifie que pour le public les émissions de variétés ne sont pas tellement intéressantes.
2 = que le public n'a pas un avis précis sur ces émissions
3 = que pour le public les variétés sont plutôt oui en général intéressantes.
4 = que pour le même public, les émissions de variétés sont réduites.

Dans ce tableau, s'inscrivent trois avis qu'émet le public. D'abord la non réponse ou l'abstention qu'il faut considérer qui désigne les gens qui n'ont rien à dire ou ne veulent rien dire au sujet des émissions de variétés (voir le numéro 0 et son pourcentage dans le tableau). Puis un avis qui compte un grand nombre de personnes qui semblent satisfaites de ces émissions puisqu'elles disent qu'elles sont en général intéressantes. Peut-être parce qu'elles répondent à leurs aspirations. Ou elles trouvent dans celles-ci ce qu'elles recherchent. (voir le pourcentage du numéro 3). Ensuite, trois autres réponses qu'on considère comme un seul avis puisqu'elles donnent toutes les deux un seul aspect, c'est l'insatisfaction du public par rapport aux émissions du chant. (voir les pourcentages que désignent les numéros 1, 2, 4). Parmi ceux là, des gens qui voient que les émissions de variétés ne sont pas tellement intéressantes. Et d'autres qui croient que ces émissions sont réduites ou qui ne précisent pas leur avis. Ceux-là au contraire ne trouvent pas ce qu'ils recherchent dans ces émissions ni dans la télévision nationale. Ils veulent l'amélioration, le changement dans la programmation. Ils encouragent et veulent plus de production. Ceci d'une part, d'autre part essayons de voir qui est satisfait et qui n'est pas satisfait de ces émissions de variétés. Est-ce le sexe masculin, ou le sexe féminin? Ou se partagent-ils les avis et comment ? Toujours sous formes de tableau et de variables croisées on aura la réponse :

SEXE	INTERESSANTES 0	1	2	3	4	TOTAL
1	1	19	5	32	5	62
	1,6 %	30,6 %	8,1 %	51,6 %	8,1 %	54,9 %
2	12	14	9	14	2	51
	23,5 %	27,5 %	17,6 %	27,5 %	3,9 %	
	92,3 %	42,4 %	64,3 %	30,4 %	28,6 %	45,1 %
TOTAL	13	33	14	46	7	113
	11,5 %	29,2 %	12,4 %	40,7 %	6,2 %	

Les avis donc se partagent entre les sexes. D'abord l'avis des non réponses dans lequel se distinguent les hommes ou le sexe 2 (voir le numéro 0 et son pourcentage chez les deux sexes dans le tableau). Puis l'avis qui juge les émissions de variétés intéressantes dans lequel les femmes sont plus nombreuses, l'écart entre les deux sexes et plus de 5 donc il y a divergence. (voir le numéro 3 et son pourcentage chez les deux sexes). Enfin l'avis qui désigne l'insatisfaction du public dans lequel il ya rapprochement des deux sexes car l'écart est égal ou inférieur à 5. Les femmes se distinguent deux fois dans cet avis et les hommes une fois. (voir les pourcentages des numéros 1, 2 et 4 chez les deux sexes).

Grosso modo, on déduit la médiocrité de la télévision, et des variétés. Ces mêmes individus ne se contentent pas seulement de cocher les réponses suggérées, mais essaient de les justifier en disant comme ce jeune fonctionnaire de 26 ans: "je ne regarde pas les émissions de chant à l'E.N.T.V non, sur cette dernière, il n'ya pas de place pour la culture Algérienne". Un autre fonctionnaire de 30 ans qui dit aussi: "je ne regarde pas les émissions de variétés à cause du subjectivisme des animateurs et des animatrices. Il ya la politique de l'exclusion, de la jalousie".

De ceux qui sont convaincus de la médiocrité de la télévision nationale et de ses variétés, à ceux qui se cherchent dans celle-ci, comme ce fonctionnaire de 24 ans qui dit: "je regarde la télévision, car c'est mon seul informateur". Et cet autre assistant urbaniste de 34 ans qui ajoute: "oui je regarde la télévision. Les variétés surtout si ce sont nos valeurs qui sont à l'écran". De tous ceux là, à ces personnes qui se cherchent - toujours dans les programmes télévisés notamment dans les émissions de variétés - sans se retrouver. Ainsi, se désintéressent et manifestent une certaine répugnance car comme dit ce P.E.S de 50 ans: "non, les émissions de variétés ne sont pas intéressantes. On ne présente jamais quelque chose d'objectif et d'actualité". Aussi cet autre P.E.S de 28 ans: "non ce n'est pas intéressant car la chanson orientale domine". Egalement ce fonctionnaire de 43 ans qui voit en la télévision un facteur de désaliénation et dit: "les émissions de chant ne m'intéressent pas, ne me plaisent pas tout en sachant qu'en matière de chant berbère, la télévision cible des chants folkloriques qui dévalorisent la culture berbère de par les thèmes véhiculés".

Le public est donc conscient de l'existence de la télévision, de sa valeur et de celle de ses programmes. De son

impact qu'elle peut avoir sur la chanson kabyle en général et féminine en particulier en montrant celles-ci, en faisant passer régulièrement des chanteuses et des chansons valables. En les encourageant pour attirer plus les téléspectateurs qui découvriraient le rôle et les capacités des artistes même féminins. D'abord et avant tout le public s'intéresse à la télévision, veut la récupérer puisqu'il réagit vis-à-vis d'elle. Il estime son enrichissement voire exige la représentativité de sa propre culture, de sa propre civilisation. Mais il arrive tout de meme qu'il ne soit guère satisfait et à défaut de ce qu'il cherche dans cette boite audiovisuelle, il se tourne soit vers d'autres chaînes étrangères, vers la parabole comme on dit ce géant de luxe qu'il préfère à la sienne pour sa richesse en programmes, en variétés, en informations même en films. Mais toujours est-il et concrètement ce même public, ces mêmes individus ne compensent jamais rien avec ces chaînes étrangères. Car non seulement il ya dégénérescence, coupure vis-à-vis de ses propres racines et de son authencité, mais aussi la parabole n'aide pas le public à récupérer quoique ce soit. Elle pose de plus en plus le problème de communication. Cette chaine étrangère fait fuir de plus en plus les membres de la famille, les sépare les uns des autres. Et ce n'est pas par hasard qu'elle est parvenue jusqu'à nous, le temps l'a voulue, la modernité, les contacts culturels aussi. Et ce n'est pas du tout subitement et facilement (parce que cette parabole est à la portée de tous, même des villageois), qu'on arrive à conformer sa conduite déjà existante aux gestes, aux quelques paroles qui viennent d'ailleurs. Ce n'est pas plus facile aussi d'agir en adaptant son comportement au modèle proposé ou se conformer aux programmes de ces chaînes étrangères, d'autant plus que dans toute l'Algérie il ya un respect absolu de certaines traditions, de la morale sociale en usage. Tout ceci, fait que si l'un se retrouve devant cette chaine étrangère, l'autre doit s'en détacher. Et puisque la situation se présente ainsi, le public se destine aussi et parfois vers d'autres moyens tels la radio et la cassette.

3 - <u>La cassette</u> :

Et pourtant tous les moyens sont bons. Qu'ils soient seulement des moyens audio, des moyens audio-visuels. Tous, représentent une vie, reflètent ses modes, la mobilité sociale, les actions, les cultures et les civilisations. Ce sont des moyens techniques, modernes qui s'imbriquent, s'interpénétrent pour indiquer l'être humain, ses mouvements et ses pensées. Il fut un temps où des anecdotes, des rumeurs circulaient sur cet appareil magique qui faisait sortir des sons, des paroles qui était la radio. Le fait de l'écouter, constituait un péché, une violation au code social, au code du nnif réglant la vie des hommes et des femmes plus particulièrement dans les milieux ruraux comme la Kabylie. Dans les villages, vers les années 50 jusqu'en 1962 donc à l'indépendance, la radio existait mais n'avait pas encore

pénétré tous les foyers. Les quelques cas rares qui la possédaient l'écoutaient avec réserve. Les hommes l'écoutaient dans des lieux publics (à l'extérieur) tels les cafés et bars...par contre les femmes l'écoutaient dans leurs milieux intérieurs, les maisonnées quand les premiers c'est-à-dire les hommes n'étaient pas là (n'etaient pas présents). Neanmoins ceci n'excluait pas ce sentiment d'allégement, cette aération des coeurs pleins, des uns et des autres. En ces temps de dureté, pleins de tabous et de prohibitions, écouter une voix à travers cet appareil, écouter donc un homme ou une femme, ou une Hnifa (Hnifa) chanter, c'était aussi retrouver les intimités réprimées, c'était se recouvrir de beaucoup d'illusions, de les retrouver et c'était surtout un établissement d'un dialogue entre les êtres chers si loin des yeux. Toutefois et petit à petit, cet engin devient lui aussi réalité. Il s'intègre dans la vie sociale de tout le monde. Les aléas de la vie, de l'histoire, donc la modernité, les contacts et les ressources humaines, l'émigration, tout ceci, a pu faire inposer la radio qui à son tour se fraye un chemin et pénètre les foyers sans taper à la porte. Ne demandant pas la permission auprès des uns et des autres, mais le fait auprès de la vie sociale qui, elle, change, se modifie et finit par encourager l'apparition de cette radio et par l'imposer. Et donc au fil des temps la radio se généralise et devient elle aussi un luxe et une mode. Elle devient aussi une passerelle qu'on franchit pour arriver à réaliser beaucoup d'objectifs, de rêves. A travers elle, des messages s'échangent à distance. Les gens se fusionnent avec le programme, l'animateur et surtout avec le chanteur ou la chanteuse et leurs voix qu'on fait passer à travers cet appareil et donc qu'on entend.

La radio a aussi un rôle considérable dans l'évolution de la chanson. Elle la rend non seulement publique mais l'encourage et l'aide à persister et à se perpétuer. Concernant la chanson féminine, c'est cette radio là, qui a été à l'origine de son émergence. C'est grâce aux émissions consacrées aux artistes chanteurs, (par exemple à la chaine deux l'émission "iyennayen u-zekka" ou chanteurs de demain) que des voix féminines se sont prononcées, se sont fait connaitre et se font encore connaitre, ou dans des émissions où on leur rend hommage. Plus que la mémoire humaine, la radio d'une façon immédiate, et définitive enregistre, préserve et sauvegarde éternellement la parole humaine. Elle protège tout ce qui risque de tomber dans la tradition orale et qui pourrait être irrécupérable donc perdu à jamais. Seulement, il faut dire que la pensée humaine, la science et la technologie aussi n'ont pas de trêve, elles ne s'arrêtent pas mais évoluent et se développent encore et encore. En effet, le cerveau humain est capable de beaucoup plus de choses. La radio, la télévision ne constituent pas les seules inventions humaines. Elles ne sont guère les seuls types de communication, mais à eux s'ajoutent d'autres types telsque le magnétophone et la cassette. Ces deux là s'associent, se rassemblent aussi pour refléter, animer la vie et la réalité sociale des hommes.

Le magnétophone, cet appareil d'enregistrement et de restitution des sons et la cassette, cet étui à bande magnétique, préenregistrée ou pas, que l'on introduit dans celui-ci (dans le magnétophone), ces deux là sont aussi un langage médiateur entre

l'homme et sa vie. Grâce à la cassette, on parle de, ou on rime sa propre vie, la vie des autres, sa culture, sa civilisation et celles des autres. Mais aussi, à travers elle, on écoute, on entend d'autres personnes parler, chanter aussi leur vie. Semblable aussi aux autres moyens audio et audio-visuels, la cassette a aussi des rôles sociaux. Elle est rentable dans la mesure où elle aussi procure de la détente à son auditoire. Elle adoucit à travers un rythme et une parole les moeurs de cet individu qui, dans une solitude se confie à elle. La cassette se rapproche peut-être plus de la personne dans la mesure où elle forme la symbiose des autres moyens, des autres messagers à distance telsque la radio, la télévision...Elle peut être en même temps la fête et son illustration. Elle est la télévision sans images concrètes mais que remplace la parole, la métaphore et le rythme enfoui dans l'étui, mais aussi la radio qui fonctionne grâce à elle. La cassette, cette petite chose est aussi l'hybride entre la parole et l'homme. Elle est semblable à un isoloir où les secrets se confessent. Dans la cassette se résument les articles qui contiennent la déclaration, de foi, de misère, de désarroi mais aussi de personnalité. On pourrait avoir peur de parler, de s'exalter et de faire des aveux en antenne, ou en famille, mais pas dans une cassette dans laquelle on se retrouve. Où une voie libre est tracée et donc où on émerge et on se délivre. Elle est le refuge de l'homme exilé qui retrouve sa faculté de parler, ses aptitudes à changer et à enregistrer, à faire passer outre les frontières, son amour de la patrie, de la femme et de justifier sa situation.

Dans la cassette, le chanteur et la chanteuse conservent la parole qu'ils émettent, qu'ils composent et interprètent. La cassette ne joue pas seulement le rôle de conservatrice de la parole ou de la tradition orale, mais aussi fait connaître l'homme et la femme qui chantent de par le monde et aussi fait leur célébrité. Elle est un outil de marché qui ne ramène pas seulement un succès matériel mais aussi la renommée de la personne qui chante. Elle la fait découvrir aux autres partout. Elle est l'une des prérogatives dans laquelle la femme kabyle s'exprime enfin, après qu'elle ait longtemps été muette. Dans cet espace étroit la femme et l'homme se dédisent, reprennent parole et s'expriment sur tout. Sur leur vie, sur leur société et leur tradition.

Surtout, il est une chose qu'on devrait signaler en Algérie, notamment en Kabylie, c'est que la cassette fait son plein, caractérise de plus en plus la vie sociale. Elle va jusqu'à monopoliser les manifestations artistiques dans une fête. Et d'ailleurs dans cette occasion de joie, la cassette s'entend de plus fort et tend à devenir une mode. On ne peut pas imaginer une fête familiale sans la cassette (bien sûr de variété) qui vient représenter le chanteur ou la personne qui y chante et l'utilise. Elle donne non seulement à l'individu l'occasion de s'exprimer librement, de conserver sa parole à perpétuité mais aussi permet la découverte de la parole, du rythme et surtout de la parole de l'autre dont elle illustre la capacité et les talents. La cassette est aussi à la portée de tous. Tout le monde l'achète. Le public de BOGHNI ne fait pas exception. Il s'en sert aussi, l'écoute et même danse sur les rythmes et les airs qu'elle renvoie. Ceci, s'observe dans les réponses du public à la question

"avez vous ou achetez-vous des cassettes ?" qui se résument dans le tableau suivant :

CASSETTES	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	102	87,9 %	87,9 %
-	14	12,1 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Comme le tableau l'indique et sur les 116 personnes questionnées, plus de la moitié (d'hommes et femmes) achètent ou possèdent la cassette. Seulement un petit nombre restant n'achète pas. L'essentiel c'est que tout un chacun donne de l'importance à la cassette et est au courant de son existence. (voir les données du tableau qui prouvent que la cassette est aussi une réalité chez le public d'enquête). Cette fois-ci, nous n'allons pas croiser la variable cassette avec la variable indépendante le sexe pour voir combien de femmes et d'hommes achètent les cassettes mais nous passerons directement aux types de chants que distingue le public à travers ces cassettes. Ces types sont ceux connus de par le monde. Se sont: la chanson engagée, la chanson sentimentale, l'ancienne et la nouvelle. Chaque type de chanson bénéficie d'un certain intérêt et même d'une prédilection que lui manifeste le public. Parfois même le contraire est juste. Toujours sous forme de tableaux, on aura les réponses du public par rapport à la question: "Quels sont les genres de chansons que vous aimez et que vous écoutez le plus?". Voici d'abord deux tableaux qui se ressemblent totalement. Ces deux là qui concernent deux genres: la chanson engagée et la chanson ancienne.

CHANSON ENGAGEE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	71	61,2 %	61,2 %
-	45	38,8 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

CHANSONS ANCIENNES	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	71	61,2 %	61,2 %
-	45	38,1 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Ce qui est frappant dans ces deux tableaux c'est que les deux genres de chanson (engagée et ancienne) sont au même pied d'égalité. Il ya un même nombre de personnes qui préfèrent les chansons engagées et les anciennes en même temps. Mais aussi

un même nombre qui indique le contraire, c'est-à-dire les personnes qui ne préfèrent pas ces deux genres. Mais l'affirmation ou le choix de ces genres est toujours représenté par un nombre plus fort par rapport à son contraire (ne pas choisir les genres). (voir tout ceci dans les pourcentages inscrits dans les tableaux ci-dessus).

IL faut aussi faire remarquer que la chanson engagée pour le public c'est surtout la chanson culturelle et celle où le chanteur ou la chanteuse prend position et s'oppose. La chanson engagée est donc la chanson d'opposition. Par contre la chanson ancienne c'est celle des pionniers et des pionnières de la parole rythmée kabyle. Elle peut être engagée, culturelle comme elle peut être sentimentale.

Après ces deux premiers genres, vient la chanson sentimentale en deuxième position. Les gens la preféré aussi et selon eux, ils en ont besoin. Ce genre apparait comme suit:

CHANSON SENTIMENTALE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	63	54,3 %	54,3 %
-	53	45,7 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Les gens tendent aussi à encourager le genre sentimental de la chanson. Il y a plus de personnes qui préfèrent et sont pour l'existence de ce genre que d'autres qui voient le contraire ou ne choisissent pas ce genre. (voir les données du tableau qui confirme cette idée). Les gens ont besoin de tendresse, de sentiments qui relèvent aussi de la générosité, de la pitié, du respect, de la politesse et de la compréhension.

Et enfin le dernier genre ou celui qui prend la troisième position. C'est celui de la chanson nouvelle: chanson actuelle, moderne par ses instruments et ses thèmes. Elle est même et surtout une chanson de variété. Il ya une très grande différence entre le choix de ce genre de chanson et les trois autres genres précédents. Car le public ne préfère pas cette chanson nouvelle autant que les autres. C'est ce que d'ailleurs montre ce tableau suivant :

CHANSONS NOUVELLES	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	49	42,2 %	42,2 %
-	67	57,8 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Dans ce tableau il ya plus de gens qui montrent leur désintéressement vis-à-vis de la chanson nouvelle, ou ne la préfèrent pas. (voir les statistiques indiquées dans ce tableau précédent). Ce n'est pas que ces gens ne veulent pas le changement dans la chanson, mais ils estiment un changement

vers le meilleur et la perfection dans la parole et la musique et le bon choix de la voix. Choisir ou pas tel ou tel genre de chanson montre que le public suit de près l'existence et le déroulement de la chanson et en tant qu'acte social ayant des fonctions fondamentales. Une chose positive aussi est à signaler, c'est que la chanson plus particulièrement la chanson kabyle, après qu'elle ait été brimée dans un carcan culturel, après qu'elle ait été prisonnière d'un certain état d'esprit restreint, elle se voit plus ou moins affranchie grâce à un public qui ne distingue pas seulement une chanson féminine d'une chanson masculine. Ou des genres de chansons, mais aussi tend l'oreille à cette chanson et en tant qu'auditeur se distingue lui aussi, à son tour selon le sexe et l'âge. C'est ce qui s'observe d'ailleurs dans d'autres tableaux dans lesquels chaque genre de chanson est croisée avec la variable indépendante: le sexe et même avec l'âge. Quel est le sexe qui s'intéresse à un genre et non pas à un autre et selon quelle catégorie d'âge ?

Avant de donner ces tableaux, nous tenons à faire savoir qu'entre les 116 personnes questionnées, 110 ont donné leurs âge et 6 autres ne l'ont pas donné. Nous les avons tout de même prises en consideration dans notre recherche et nous les avons saisies comme telles dans l'ordinateur (sans donner leur âge). Nous rectifions et nous les ajoutons à l'analyse donnée par l'ordinateur. De ceux-la qui n'ont pas donner leur âge, nous avons trois femmes et trois hommes. Nous donnerons donc les tableaux stratifiés par l'ordinateur avec notre réctification. Ceci pour équilibrer l'analyse, et pour mieux éclaircir et expliquer le premier tri donné concernant les genres de chansons donc les quatre tableaux précédents.

Nous commencerons par les deux genres de chanson: l'engagée et l'ancienne qui prenne la premiere position dans la predilection du public .

	CHANSON ENGAGEE = + AGE								
SEXE	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	1	2	0	1	1	1	4	1
	0,0%	3,3%	6,7%	0,0%	3,3%	3,3%	3,3%	13,3%	3,3%
	0,0%	100,0%	100,0%	0,0%	100,0%	33,3%	50,0%	80,0%	100,0%
2	1	0	0	0	0	2	1	1	0
	2,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	5,1%	2,6%	2,6%	0,0%
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	66,7%	50,0%	20,0%	0,0%
TOTAL	1	1	2	0	1	3	2	5	1
	1,4 %	1,4%	2,9%	0,0%	1,4%	4,3%	2,9%	7,2%	1,4%

	AGE								
SEXE	26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	2	0	1	0	1	2	0	1	0
	6,7%	0,0%	3,3%	0,0%	3,3%	6,7%	0,0%	3,3%	0,0%
	100,0%	0,0%	33,3%	0,0%	20,0%	40,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	2	2	2	4	3	1	0	3
	0,0%	5,1%	5,1%	5,1%	10,3%	7,7%	2,6%	0,0%	7,7%
	0,0%	100,0%	66,7%	100,0%	80,0%	60,0%	100,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	2	2	3	2	5	5	1	1	3
	2,9 %	2,9%	4,3%	2,9%	7,2%	7,2%	1,4%	1,4%	4,3%

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	0	0	2	0	0	1	0	0	0
	0,0%	0,0%	6,7%	0,0%	0,0%	3,3%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	33,3%	0,0%	0,0%	0,0%
2	1	2	0	0	2	2	1	1	1
	2,6%	5,1%	0,0%	0,0%	5,1%	5,1%	2,6%	2,6%	2,6%
	100,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	66,7%	100,0%	100,0%	100,0%
TOTAL	1	2	2	0	2	3	1	1	1
	1,4 %	2,9%	2,9%	0,0%	2,9%	4,3%	1,4%	1,4%	1,4%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	1	1	1	0	1	0	4	0
	0,0%	3,3%	3,3%	3,3%	0,0%	3,3%	0,0%	6,7%	0,0%
	0,0%	100,0%	50,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	3	0	1	0	1	0	1	0	0
	7,7%	0,0%	2,6%	0,0%	2,6%	0,0%	2,6%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	3	1	2	1	1	1	1	2	0
	4,3 %	1,4%	2,9%	1,4%	1,4%	1,4%	1,4%	2,9%	0,0%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	1	0	1	1	0	30
	3,3%	0,0%	3,3%	3,3%	0,0%	43,5%
	50,0%	0,0%	100,0%	100,0%	0,0%	
2	1	0	0	0	0	39+2=41
	2,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	
	50,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	56 %
TOTAL	2	0	1	1	0	
	2,9%	0,0%	1,4%	1,4%	0,0%	69 = 71

Chanson engagée = + veut dire que les gens choisissent la chanson engagée.

Pour ce genre engagé, la préférence selon le sexe se réalise presque avec toutes les catégories d'âge en allant du jeune âge en passant par le moyen jusqu'au plus grand âge. Comme le tableau l'indique (voir les pourcentages ci-dessus), il ya plus d'hommes qu e de femm es qui préfèrent le genre engagé de la chanson. Les hommes se retrouvent plus dans ce genre car il véhicule un discours clair, direct de l'artiste (chanteur ou chanteuse) qui prend nettement position sur les problèmes politiques et sociaux de son époque. Puisque ce premier cas de la réponse se présente ainsi, voyons avec le second cas. C'est à dire que les gens qui ne préfèrent pas la chanson engagée :

SEXE	CHANSON ENGAGEE = - AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	1	2	4	0	3	2	0	1
	3,4%	6,9%	3,4%	13,8%	0,0%	10,3%	6,9%	0,0%	3,4%
	100,0%	100,0%	25,0%	80,0%	0,0%	100,3%	100,0%	0,0%	100,0%
2	0	0	3	1	1	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	25,0%	8,3%	8,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	75,0%	20,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	2	2	5	1	3	2	0	1
	2,4 %	4,9%	2,9%	12,5%	2,4%	7,3%	4,9%	0,0%	2,4%

SEXE	AGE 26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	1	2	0	2	2	1	0	0	0
	3,4%	6,9%	0,0%	6,9%	6,9%	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	100,0%	0,0%	100,0%	50,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	0	0	0	0	2	0	2	0	0
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	16,7%	0,0%	16,7%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	2	0	2	4	1	2	0	0
	2,4 %	4,9%	0,0%	4,9%	9,8%	2,4%	4,9%	0,0%	0,0%

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	1	0	0	1	0	0	0	1	0
	3,4%	0,0%	0,0%	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%	0,0%
	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	1	0	0	0	1	0	0	0
	0,0%	8,3%	0,0%	0,0%	0,0%	8,3%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	2	0	1	0	1	0	1	0
	2,4%	2,9%	0,0%	2,4%	0,0%	2,4%	0,0%	2,4%	0,0%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	0	0	1	0	1	0	0	1
	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%	0,0%	3,4%	0,0%	0,0%	3,4%
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%
2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	0	0	0	1	0	1	0	0	1
	0,0%	0,0%	0,0%	2,4%	0,0%	2,4%	0,0%	0,0%	2,4%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	0	0	0	0	1	29+3=32
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%	70,7 %
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	
2	0	1	0	0	0	12+1=13
	0,0%	8,3%	0,0%	0,0%	0,0%	
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	29,3 %
TOTAL	0	1	0	0	1	
	0,0%	2,4%	0,0%	0,0%	2,4%	41 = 45

Chanson engagée = - veut dire que les gens ne choisissent pas le genre engagé de la chanson.

Dans ce tableau, il ya plus de femmes qui ne choisissent pas le genre engagé par rapport aux hommes (voir les pourcentages dans le tableau). Cette réponse on l'observe surtout chez les catégories jeunes (les jeunes femmes). Celles-ci qui se refusent les problèmes politiques, qui veulent vivre leur jeunesse dans l'harmonie. Elles ne veulent pas s'interdire les rêves et l'espoir. Par contre chez les hommes on trouve dans la non préférence un homme jeune, un homme moyen ou un homme âgé.

SEXE	CHANSONS ANCIENNES = + AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	1	0	1	0	0	2	0	1
	0,0%	3,3%	0,0%	3,3%	0,0%	0,0%	6,7%	0,0%	0,0%
	0,0%	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	0,0%	66,7%	0,0%	0,0%
2	0	0	2	1	1	1	1	1	0
	0,0%	0,0%	5,7%	2,9%	2,9%	2,9%	2,9%	2,9%	0,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	50,0%	100,0%	100,0%	33,3%	100,0%	0,0%
TOTAL	0	1	2	2	1	1	3	1	0
	0,0 %	1,5%	3,1%	1,5%	1,5%	7,6%	4,6%	1,5%	0,0%

SEXE	AGE 26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	1	1	0	2	1	3	0	1	0
	3,3%	3,3%	0,0%	6,7%	3,3%	10,0%	0,0%	3,3%	0,0%
	100,0%	33,3%	0,0%	66,7%	20,0%	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	2	2	1	4	3	1	0	2
	0,0%	5,7%	5,7%	2,9%	11,1%	8,6%	2,9%	0,0%	5,7%
	0,0%	66,7%	100,0%	33,3%	80,0%	50,0%	100,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	1	3	2	3	5	6	1	1	2
	1,5 %	4,6%	3,1%	4,6%	7,7%	9,2%	1,5%	1,5%	3,1%

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	0	0	2	1	0	1	0	1	0
	0,0%	0,0%	6,7%	3,3%	0,0%	3,3%	0,0%	3,3%	0,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%
2	0	2	0	0	2	0	0	1	1
	0,0%	5,7%	0,0%	0,0%	5,7%	0,0%	0,0%	2,9%	2,5%
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	50,0%	100,0%
TOTAL	0	2	2	1	2	1	0	2	1
	0,0%	3,1%	3,1%	1,5%	3,1%	1,5%	0,0%	3,1%	1,5%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	1	1	2	0	2	0	2	1
	0,0%	3,3%	3,3%	6,7%	0,0%	6,7%	0,0%	6,7%	3,3%
	0,0%	100,0%	100,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	100,0%
2	3	0	0	0	1	0	1	0	0
	8,6%	0,0%	0,0%	0,0%	2,9%	0,0%	2,9%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	3	1	1	2	1	2	1	2	1
	4,6%	1,5%	1,5%	3,1%	1,5%	3,1%	1,5%	3,1%	1,5%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	1	0	1	1	0	30+3=33
	3,3%	0,0%	3,3%	3,3%	0,0%	46,2 %
2	1	1	0	0	0	35+3=38
	2,9%	2,9%	0,0%	0,0%	0,0%	
	50,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	53,8 %
TOTAL	2	1	1	1	0	
	3,1%	1,5%	1,5%	1,5%	0,0%	65 = 71

Le même nombre que le premier est observé dans ce genre ancien de la chanson. Cette fois-ci aussi les hommes sont plus nombreux que les femmes à préférer ce genre. Mais l'écart est de 5 personnes. (voir les nombres dans le tableau). Tout de même en allant d'un sexe à un autre, presque dans toutes les catégories d'âge, il ya d es person nes qui manifestent un intérêt pour les anciennes chans ons kab yles. Celles-ci qui semblent constituer pour le public jeune ou âgé, une image origina le authentique et même semblent faire la symbiose de tous les thèmes: le désarroi, l'amour, la vie, la cul ture, l'exil, la patriotisme... Il est une chose qu'il faut si gnaler aussi dans ce genre ancien de la chanson c'est que po ur le sexe 1 (féminin) la réponse affirmative s'observe surtout chez la catégorie de femmes ayant un âge moyen à partir de 26 à 43 ans et chez la catégorie de femmes ayant un âge avancé: de 45 à 70 ans (voir le tableau). Pour le sexe 2 (masculin), cette chanson touche aussi et surtout la catégorie des hommes plus jeunes de 19 à 24 ans et l'âge moyen de 27 à 43 ans (voir le tableau ci-dessus). Par contre les personnes

qui ne choisissent pas les chansons anciennes, elles sont surtout représentées par le sexe féminin qui dépasse en nombre le masculin. (ceci est confirmé par les données du tableau ci-dessous). Chez ce sexe féminin, la catégorie d'âge qui marque la réponse, c'est la catégorie moyenne de 29 à 41 ans. Si les personnes surtout les femmes ne sont pas pour ce genre ancien de chanson, c'est qu'elles veulent et cherchent le renouveau et voient d'autres problèmes qui doivent être pris en considération dans la chanson et qui doivent s'ajouter aux anciens ou à ceux véhiculés par les anciennes chansons. Même si parfois c'est les mêmes problèmes qui reviennent mais il faut mesurer l'ampleur qu'ils prennent dans les temps présents. Ceci d'une part, mais d'une autre part, il faut améliorer l'instrumentation et la musique de ces anciennes chansons. Ainsi donc ci-dessous un tableau qui illustre tout ceci :

SEXE	CHANSONS ANCIENNES = - AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	1	2	3	3	1	4	1	4	2
	3,4%	6,9%	10,3%	10,3%	3,4%	13,8%	3,4%	13,8%	6,9%
	50,0%	100,0%	75,0%	100,0%	100,0%	80,0%	100,0%	100,0%	100,0%
2	1	0	1	0	0	1	0	0	0
	6,3%	0,0%	6,3%	0,0%	0,0%	6,3%	0,0%	0,0%	0,0%
	50,0%	0,0%	25,0%	0,0%	0,0%	20,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	2	2	4	2	1	5	1	1	2
	4,4%	4,4%	8,9%	1,5%	2,2%	11,1%	2,2%	1,5%	4,4%

SEXE	AGE 26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	2	1	1	0	2	0	0	0	0
	6,9%	3,4%	3,4%	0,0%	6,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	100,0%	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	0	0	0	1	2	0	2	0	1
	0,0%	0,0%	0,0%	6,3%	12,5%	0,0%	12,5%	0,0%	6,3%
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	2	1	2	1	4	0	2	0	1
	4,4 %	2,2%	3,1%	2,2%	8,9%	0,0%	4,4%	0,0%	2,2%

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	50,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	1	1	0	0	0	3	1	0	0
	6,3%	6,3%	0,0%	0,0%	0,0%	18,8%	6,3%	0,0%	0,0%
	50,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	2	1	0	0	0	3	1	0	0
	4,4%	2,2%	0,0%	0,0%	0,0%	6,7%	2,2%	0,0%	0,0%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	0	0	1	0	0	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	6,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	0	0	1	0	0	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	2,2%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

SEXE	AGE 62	65	67	70	85	TOTAL
1	0	0	0	0	1	29
	0,0 %	0,0%	0,0%	0,0%	3, 4%	64,4 %
2	0	0	0	0	0	
	0,0 %	0,0%	0,0%	0,0%	0, 0%	16
	0,0 %	0,0%	0,0%	0,0%	0, 0%	35,6 %
TOTAL	0	0	0	0	1	
	0,0 %	0,0%	0,0%	0,0%	2, 2%	45

Après donc les deux premiers genres, il faut voir le deuxième genre qui est celui de la chanson sentimentale. Voir aussi quel sexe croit ou ne croit pas en ce genre et selon quelle catégorie d'âge ? Commençant d'abord par le oui de ce genre:

SEXE	CHANSON SENTIMENTALE = + AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	1	3	1	3	0	3	2	3	1
	2,9%	8,8%	2,9%	8,8%	0,0%	8,8%	5,9%	8,8%	2,9%
	100,0%	100,0%	25,0%	75,0%	0,0%	100,0%	66,7%	100,0%	100,0%
2	0	0	3	1	0	0	1	0	0
	0,0%	0,0%	11,1%	3,7%	0,0%	0,0%	3,7%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	75,0%	25,0%	0,0%	0,0%	33,3%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	3	4	3	0	3	3	3	1
	1,6%	4,9%	6,6%	6,7%	0,0%	4,9%	4,9%	4,9%	1,6%

SEXE	AGE 26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	0	2	0	2	2	2	0	1	0
	0,0%	5,9%	0,0%	5,9%	5,9%	5,9%	0,0%	2,9%	0,0%
	0,0%	50,0%	0,0%	66,7%	50,0%	66,7%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	2	1	1	2	1	2	0	3
	0,0%	7,4%	3,7%	3,7%	7,4%	3,7%	7,4%	0,0%	11,1%
	0,0%	50,0%	100,0%	33,3%	50,0%	33,3%	100,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	0	4	1	3	4	3	0	1	3
	0,0%	6,6%	1,6%	4,9%	6,6%	4,9%	0,0%	1,6%	4,9%

AGE

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	1	0	2	0	0	0	0	0	0
	2,9%	0,0%	5,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	1	1	0	0	1	2	0	0	1
	3,7%	3,7%	0,0%	0,0%	3,7%	7,4%	0,0%	0,0%	3,7%
	50,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	2	1	2	0	1	2	0	0	0
	3,3%	1,6%	3,3%	0,0%	1,6%	3,3%	0,0%	0,0%	1,6%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	1	1	0	0	0	0	2	0
	0,0%	2,9%	2,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	5,9%	0,0%
	0,0%	100,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	2	0	0	0	0	0	1	0	0
	7,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,7%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%-	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	2	1	1	0	0	0	1	2	0
	3,3%	1,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,6%	3,3%	0,0%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	0	0	1	0	0	34+1=35
	0,0%	0,0%	2,9%	0,0%	0,0%	55,7 %
	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	
2	0	1	0	0	0	27+1=28
	0,0%	3,7%	0,0%	0,0%	0,0%	44,3 %
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	
TOTAL	0	1	0	0	0	61=63
	0,0%	1,6%	1,6%	0,0%	0,0%	

Selon ce tableau c'est les femmes qui sont plus pour la chanson sentimentale. Elles recherchent l'amour, la tendresse, la compréhension, l'indulgence (qu'elles ne trouvent pas dans la réalité), dans la chanson, chez l'homme ou chez la femme qui chantent. On trouve ceci chez la catégorie de femmes plus jeunes : de 17 à 25 ans et chez la catégorie d'âge moyen: de 27 à 37 ans. Par contre chez les hommes qui ne manquent pas eux aussi de donner leur aval quant à cette chanson sentimentale, c'est surtout la catégorie d'âge moyen: de 27 à 43 ans. (voir toutes les statistiques dans le tableau précédent). Concernant les personnes qui ne choisissent pas ce genre sentimental, un autre tableau qui suit :

CHANSON SENTIMENTALE - AGE

SEXE	17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	0	2	1	1	1	1	1	1
	0,0%	0,0%	8,0%	4,0%	4,0%	4,0%	4,0%	4,0%	4,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	100,0%	50,0%	33,3%	100,0%	50,0%	100,0%
2	1	0	0	0	1	2	0	1	0
	4,2%	0,0%	0,0%	0,0%	4,2%	8,3%	0,0%	4,2%	0,0%
	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	66,7%	0,0%	50,0%	0,0%
TOTAL	1	0	2	1	2	3	1	2	1
	2,0%	0,0%	4,1%	2,0%	4,1%	6,1%	2,0%	4,1%	2,0%

AGE

SEXE	26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	3	0	1	0	1	1	0	0	0
	12,0%	0,0%	4,0%	0,0%	4,0%	4,2%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	20,0%	33,3%	0,0%	0,0%	0,0%
2	0	0	1	1	4	2	1	0	0
	0,0%	0,0%	4,2%	4,2%	16,7%	83,0%	4,2%	0,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	50,0%	50,0%	80,0%	66,7%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	3	0	2	1	5	3	1	0	0
	6,1%	0,0%	4,1%	2,0%	10,2%	6,1%	2,0%	0,0%	0,0%

AGE

SEXE	35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	0	0	0	1	0	1	0	1	0
	0,0%	0,0%	0,0%	4,0%	0,0%	4,0%	0,0%	4,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	50,0%	0,0%
2	0	2	0	0	1	1	1	0	0
	0,0%	8,3%	0,0%	0,0%	4,2%	4,2%	4,2%	4,2%	0,0%
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	50,0%	100,0%	50,0%	0,0%
TOTAL	0	2	0	1	1	2	1	2	0
	0,0%	4,1%	0,0%	2,0%	2,0%	4,1%	2,0%	4,1%	0,0%

AGE

SEXE	44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0	0	0	2	0	2	0	0	1
	0,0%	0,0%	0,0%	8,0%	0,0%	8,0%	0,0%	0,0%	4,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%
2	1	0	1	0	1	0	0	0	0
	4,2%	0,0%	4,2%	0,0%	4,2%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	0	1	2	1	2	0	0	1
	2,0%	0,0%	2,0%	4,1%	2,0%	4,1%	0,0%	0,0%	2,0%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	1	0	0	1	1	25+2=27
	4,0%	0,0%	0,0%	4,0%	4,0%	51,0 %
	50,0%	0,0%	0,0%	100,0%	100,0%	
2	1	0	0	0	0	24+2=26
	4,2%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	49,0 %
	50,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	
TOTAL	2	0	0	1	1	
	4,1%	0,0%	0,0%	2,0%	2,0%	49=53

Dans ce tableau les hommes et les femmes se rapprochent dans la réponse . L'écart entre les deux sexe s'est seulement d'une seule personne (moins de 5) qui se range du côté des femmes. (voir les pourcentages inscrits sur le tableau ci-dessus). Pour ceux-là qui refusent ce genre sentimental, il ya des priorités, des sujets qu'il faut d'abord prendre en charge dans la chanson: le pro blème cul turel par exemple qui existe encore et dont la résolution urgente et nécessaire, pour qu'ensuite s'intéresser à l'amour et à la sensibilité individuelle tout en rec on naissant que celle-ci aussi est nécessaire et oblige dans la vie. Après avoir vu l'importance donnée par le public aux gens engagé: ancien et sentimental de la chanson kabyle (féminine ou masculine), on arrive à un dernier genre "la chanson nouvelle" qui participe lui aussi de la parole rythmée. Ainsi on essayera de voir la nature de la considération qu'on lui donne. Comme il apparait dans des tableaux le concernant, ce genre n'est pas comme les autres qui l'ont précédé. Les gens l'acceptent mal ou le refusent plus qu'ils ne l'acceptent. C'est ce qui va apparaitre d'ailleurs dans un tableau marquant le désintéressement des uns et des autres de ce genre :

SEXE	CHANSON NOUVELLE = - AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	1	2	2	1	3	2	3	1
	0,0%	3,2%	6,5%	6,5%	3,2%	9,7%	6,5%	9,7%	3,2%
	0,0%	100,0%	40,0%	66,7%	50,0%	75,0%	100,0%	100,0%	100,0%
2	1	0	3	1	1	1	0	0	0
	3,2%	0,0%	9,7%	3,2%	3,2%	3,2%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	60,0%	33,3%	50,0%	25,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	1	5	3	2	4	2	3	1
	1,6%	1,6%	8,1%	4,8%	3,2%	6,5%	3,2%	4,8%	1,6%

SEXE	AGE 26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	2	1	0	1	2	0	0	0	0
	6,5%	3,2%	0,0%	3,2%	6,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	50,0%	0,0%	33,3%	50,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
2	0	1	1	2	2	2	3	0	1
	0,0%	3,2%	3,2%	6,5%	6,5%	6,5%	9,7%	0,0%	3,2%
	0,0%	50,0%	100,0%	66,7%	50,0%	100,0%	100,0%	0,0%	100,0%

TOTAL	2 3,2%	2 3,2%	1 1,6%	3 4,8%	4 6,5%	2 3,2%	3 4,8%	0 0,0%	1 1,6%

SEXE	AGE 35	36	37	38	39	40	41	42	43
1	1 3,2% 50,0%	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 100,0%	1 3,2% 100,0%	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 25,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%
2	1 3,2% 50,0%	1 3,2% 100,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 100,0%	3 9,7% 75,0%	1 3,2% 100,0%	1 3,2% 100,0%	1 3,2% 100,0%
TOTAL	2 3,2%	1 1,6%	1 1,6%	1 1,6%	1 1,6%	4 6,5%	1 1,6%	1 1,6%	1 1,6%

SEXE	AGE 44	45	50	52	53	54	55	56	59
1	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	2 6,5% 100,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 100,0%
2	2 6,5% 100,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%
TOTAL	2 3,2 %	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	2 3,2%	0 0,0%	0 0,0%	1 1,6%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	1 3,2% 100,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 100,0%	1 3,2% 100,0%	31+2=33 51,0 %
2	0 0,0% 0,0%	1 3,2% 100,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	0 0,0% 0,0%	31+3=34 50,0 %
TOTAL	1 1,6%	1 1,6%	0 0,0%	1 1,6%	1 1,6%	62 = 67

Comme il est indiqué dans le tableau, les deux sexes se rapprochent dans la réponse. La différence est d'une seule personne qui s'ajoute aux hommes. La réponse négative des femmes, on la trouve presque dans toutes les catégories d'âge. Par contre celle des hommes, on la trouve surtout dans deux catégories: dans le plus jeune âge (de 17 à 22 ans) et dans l'âge moyen (de 27 à 43 ans). (voir les pourcentages de chaque catégorie chez les deux sexes dans le tableau précédent). Beaucoup de personnes n'acceptent pas ce genre et s'attachent plus à l'ancien par exemple qui vise davantage à l'effet que les chanteurs ou les chanteuses (les pionniers et les pionnières) introduisent grâce à leur pouvoir et savoir dire dans la vie de tout un chacun. Ou à l'engagé qui, sous forme d'opposition est lié surtout à la vie culturelle et sociale propre au peuple et dans lequel (le genre angagé) et selon le public toujours, on sent l'intention édifiante

qui est toujours subordonnée au poéme. Par contre cette nouvelle chanson, pour la plupart des personnes, tend vers la variété, parfois à l'élaboration musicale sans celle du verbe et plus à l'amélioration instrumantale. D'autre part, certaines personnes sont attirées par la nouvelle chanson et donc affirment leur réponse. Ceci selon les différents sexes (le feminin et le masculin) et les différentes catégories d'âge (jeune, moyen, ou plus âgé). Dans un autre tableau on aura la confirmation de tout ceci :

SEXE	CHANSON NOUVELLE = + AGE 17	18	19	20	21	22	23	24	25
1	0	2	1	2	0	1	1	1	1
	3,6%	7,1%	3,6%	7,1%	0,0%	3,6%	3,6%	3,6%	3,6%
	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	0,0%	50,0%	50,0%	50,0%	100,0%
2	1	0	0	0	0	1	1	1	0
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	5,0%	5,0%	5,0%	0,0%
	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	50,0%	50,0%	0,0%
TOTAL	1	2	1	2	0	2	2	2	1
	2,1%	4,2%	2,1%	4,2%	0,0%	4,2%	4,2%	4,2%	4,2%
SEXE	26	27	28	29	AGE 30	31	32	33	34
1	1	1	1	1	1	3	0	1	0
	3,6%	3,6%	3,6%	3,6%	3,6%	10,7%	0,0%	3,6%	0,0%
	100,0%	50,0%	50,0%	100,0%	20,0%	75,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	1	1	0	4	1	0	0	2
	0,0%	5,0%	5,0%	0,0%	20,0%	5,0%	0,0%	0,0%	10,0%
	0,0%	50,0%	50,0%	0,0%	80,0%	25,0%	0,0%	0,0%	100,0%
TOTAL	1	2	2	1	5	4	0	1	2
	2,1%	4,2%	4,2%	2,1%	1,4%	8,3%	0,0%	2,1%	4,2%
SEXE	35	36	37	38	AGE 39	40	41	42	43
1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
	0,0%	0,0%	3,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	3,6%	0,0%
	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	0	2	0	0	1	0	0	0	0
	0,0%	10,0%	0,0%	0,0%	5,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	0	2	1	0	1	0	0	1	0
	0,0%	4,2%	2,1%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	2,1%	0,0%
SEXE	44	45	50	52	AGE 53	54	55	56	59
1	0	1	1	2	0	0	0	2	0
	0,0%	3,6%	3,6%	7,1%	0,0%	0,0%	0,0%	7,1%	0,0%
	0,0%	100,0%	50,0%	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%
2	1	0	1	0	1	0	1	0	0
	5,0%	0,0%	5,0%	0,0%	5,0%	0,0%	5,0%	0,0%	0,0%
	100,0%	0,0%	50,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	1	1	2	2	1	0	1	2	0
	2,1%	2,1%	4,2%	4,2%	2,1%	0,0%	2,1%	4,2%	0,0%

SEXE	AGE 62	65	67	70	86	TOTAL
1	0	0	1	0	0	28+1=29
	0,0%	0,0%	3,6%	0.0%	0,0%	58,3 %
	0,0%	0,0%	100,0%	0.0%	0,0%	
2	1	0	0	0	0	20
	5,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	41,7 %
	100,0%	0,0%	0.0%	0.0%	0,0%	
TOTAL	1	0	1	0	0	
	2,1%	0,0%	2,1%	0,0%	0,0%	48 = 49

La chanson nouvelle attire beaucoup plus que les femmes qui comptent un grand nombre par rapport aux hommes (voir les pourcentages des deux sexes dans le tableau précédent). Les femmes qui sont pour ce genre de chanson sont surtout des femmes plus jeunes (de 17 à 25 ans) et la catégorie moyenne (de 26 à 33 ans). Celles-ci aspirent au renouveau et vivent leur jeunesse et leur temps que la nouvelle chanson représente et illustre. Ces jeunes femmes ont besoin de s'amuser, de rêver, de vivre leur jeunesse et ce tte nouvelle chanson vient au bon moment . Elle arrive à les am user à leur procurer épanouissement grâce à la variété qui la caractérise par exemple. Ou grâce à la musique (celle-ci qu'on découvre en général dans la période de jeunesse) ou grâce à la parole. De toutes les façons ces jeunes filles croient vivre leur époque avec cette nouvelle chanson. Celle-ci attire aussi des femmes avancées dans l'âge qui lui donnent de l'importance (de 45 à 67 ans). Pour les hommes on trouve presque toutes les catégories d'âge. On aime aussi la nouvelle chanson parcequ'elle fait découvrir de nouveaux et de jeunes talents (hommes et femmes) qui sont valables dans la chanson kabyle.

Globalement, dans la chanson kabyle, il ya de la place pour tous les genres. Les deux sexes et selon toutes les catégories d'âge, se retrouvent dans tous les types et exigent plus. Donc la chanson kabyle répond à tous les goûts. Seulement; pour des raisons objectives, il ya la priorité d'un genre par rapport à un autre. Ainsi, la priorité donnée à la chanson engagée c'est une position que prend le public dans toutes ses composantes (jeune, moyen ou âgé, illétré ou instruit), qui va de pair avec celle du chanteur ou de la chanteuse qui le représente. Vis-à-vis de la conjoncture, de la société en faveur de la culture populaire bèrbère rejetée par l'Etat. Par ailleurs, cette chanson engagée est une force d'appoint pour la culture Amazigh, elle n'est pas dépassée, mais elle est encore une mode. Cette chanson engagée partage aussi la priorité avec la chanson ancienne. Celle-ci qui est un tout qui met en oeuvre à la fois une société en déliquescence, l'individu, son amour brimé,son exil, ses tourments, ses états d'esprit nostalgiques, patriotiques et même sa culture. Celle-ci aussi dans laquelle le public se retrouve, aime à l'écouter et répond positivement vis-à-vis de son existence. Puis vient la chanson sentimentale qui reflète l'affection dont chaque sexe a besoin et qui est la base de l'aide et de la solidarité des uns et des autres. Et enfin la

chanson nouvelle et le changement qu'elle amène avec elle qu'on critique et qu'on prend en considération. Il arrive qu'un sexe choisisse ou opte pour ungenre de chanson et non pas pour un autre selon le fait qu'il retrouve ce qu'il cherche dans ce genre et non pas dans l'autre. En effet et hormis la commune condition culturelle que vivent l'homme et la femme Kabyles, la condition individuelle de chacun diffère. Donc il est tout à fait normal qu'un homme préfère plus la chanson engagée et se retrouve dans la densité poétique des textes d'un Lunis AT MENGELLAT (Lounis AIT MENGUELLET) ou dans un chauvinisme quant à la revendication identitaire d'un Lunes MAƐTUB (Lounes MAATOUB) ou même dans un texte patriotique d'un SlimanƐAZEM (Slimane AZEM) et qu'une femme tout envibrant dans ces genres, préfère plus un chant sentimental ou un nouveau qu'elle retrouve chez l'homme ou chez la femme chanteuse et ainsi aspire au changement tout court, au changement de sa condition, de celle du groupe et ne veut pas seulement être une femme, mais surtout une femme aimée et donc, elle s'identifie au sentiment qu'elle cherche, qu'elle ne trouve peut-être pas réellement, mais qui existe pour elle dans la cassette chez un tel chanteur et une telle chanteuse. Et si cette femme est plus jeune c'est normal qu'elle soit attirée par ce genre: c'est son temps.

Il est vrai que le public dénigre, critique d'abord la fête (qui pour lui ne représente pas sa culture et sa vrai tradition), puis la télévision nationale (qu'il traite de pauvre, de médiocre donc qui participe à son aliénation, chose qui le pousse d'une façon flagrante permanente et obligatoire à se chercher ailleurs dans d'autres chaines étrangères) et aussi exige de la cassette un bon genre de chansons. Mais tout de même, la fête, la télévision et la cassette excellent dans la vie des kabyles et la caractérisent. N'étant pas seulement leur seul loisir, mais aussi, elles sollicitent, animent et illustrent leur vie sociale. On dénigre, on commente certes chacune d'elles mais toujours on les consomme ou plutôt, elles deviennent des produits de consommation. Elles sont à la fois l'image de marque de cette population changeante semblable à beaucoup d'autres populations, mais aussi et surtout des compagnons de route, des compagnons permanents du public auquel, elles renvoient son image. Elles sont donc le miroir, cette surface polie dont l'objectif est de renvoyer, de refléter l'imagerie populaire, c'est-à-dire l'ensemble d'images représentant des faits, des personnages, de même origine, de même inspiration.

Satisfaits ou pas, les gens continuent à se chercher, à exiger de ces médias émis et de la fête. Ils ont essayé et essaient encore de découvrir leur mystère et celui de leur programmation et donc découvrent (tendent à le faire) les secrets de la manifestation artistique qui est la chanson. Celle-ci qui y revient de façon continue (par rapport à d'autres genres, à d'autres éléments de la tradition orale) et qui finit par émerger et s'imposer. Mais si la découverte de la chanson, le changement se font en fonction de cette technologie, son intégration dans la société particulièrement dans les villages est positive? Si elle a pu soutirer plus ou moins la chanson de sa marginalisation, a pu la faire intégrer dans le milieu même de la société, pourrait-elle aussi aider à faire changer une mentalité ? Donc l'avis des gens vis-à-vis de la chanson, vis-à- vis de la femme dès lors qu'elle aura la permission de tous pour chanter ?

4 - Le public est-il tolérant ou non ?

Il faut d'abord définir le mot tolérance avant de conclure, ou d'aller ou plus profond de la chose. Avant d'affirmer un quelconque accord sur la chose même. Par exemple dire qu'un public est tolérant, ou tolère que la femme chante ou soit chanteuse. La tolérance veut dire respcet de la liberté d'autrui, de ses manières de penser et de vivre. Tolérer quelqu'un c'est admettre sa présence - même si c'est a contre coeur - donc le supporter. Et tolérer une chose c'est aussi la supporter, la laisser subsister quels que soient les abus. Toutefois, et la chose la plus importante qu'il faut savoir, c'est que la devise de la tolérance, c'est la compréhension totale et la largeur d'esprit. Le contact donc entre une personne et une autre c'est la compréhension, l'indulgence donc la tolérance. Sous l'effet de celle-ci et en principe nulle personne ne limite la liberté de l'autre.

A défaut de communication directe entre l'homme et la société, entre l'individu et le groupe en kabylie, la poésie également la chanson se distinguent, se donnent la liberté de parler, de dialoguer à travers des voix humaines, donc de faire rupture avec le silence. Des hommes et des femmes apparaissent avec pour seule expression la chanson. Ne voulant pas impressionner ou faire de leur mot une fin en soi, mais sachant manipuler le social, ceux-là se différencient du groupe qui lui, est trop restreint dans ses pensées,se plonge dans les tabous et marginalise ces détenteurs de la parole qui s'expriment sur la vie.

Dans la kabylie ancienne, il n'y avait pas de place à la compréhension individuelle ou de l'individu. Tout ce qui sortait en dehors du groupe, qui exaltait les secrets de celui-ci, était considéré comme une anomalie, une trahison et une violation de l'ordre établi, du qanoun et c'était un péché. Et toute violation, toute atteinte à l'ordre collectif méritait châtiment ou vendetta. Interdissant toute connaissance de soi, toute critique du groupe, celui-ci souverain éternel était vigilant et avait sous ses yeux ou se méfiait de tout individu voulant enfreindre les lois locales, ou faisant la moindre action en dehors de la collectivité.

A la poésie, on ne reconnaissait pas un prestige mais pire encore, c'est que ses détenteurs étaient mal vus, mal placés combien même finissent vagabonds, errant de place en place avec pour seul soutien, unique confident les réconfortant, leur parole vagabonde, errante elle aussi. Le cas de Si Muhand (Si Mohand) est une preuve permanente de cette situation. Mais, il suffisait que l'impossible soit, que sa recherche existe et que la douleur humaine, individuelle aussi lourde qu'elle soit se purge. Dès lors que la peur ne dure plus et que le groupe est secoué par l'amour de la parole, la découverte de ses secrets, la connaissance de son vrai sens et ainsi l'inspiration au regain de la personnalité. Et l'innocence qui prépare son triomphe. Voiçi, que les temps changent, sont nouveaux, autres que ceux du passé. Ils changent et traînent avec eux dans la nouveauté même, individu, mentalité et mode de vie. Le kabyle n'est plus celui qu'il était. Mais celui qui se rend enfin compte de sa vie, celle-ci qui se présente ou s'est toujours présentée comme un noeud de contradictions. Un noeud oui à son tour constitue un symptôme que lui (l'individu) ou autre (le groupe) devrait diagnostiquer et donc supprimer l'enlacement, défaire et détacher le noeud et ainsi résoudre,

éclaircir l'intrigue de sa vie. Ici, il ne faut pas nier qu'à certains moments, à certaines situations, il ya eu un fait de dépassement. C'est-à-dire que des individus ont dépassé ou ont essayé de dépasser, d'aller au delà des choses. Il faut dire que la femme par exemple se destinant au chant, ne fuit pas seulement le village. Ne l'abandonne pas uniquement mais aussi à travers l'izli ou la chanson en général, elle a interppellé sa profondeur ou a fait des appels profonds de cette nature qui se cache en elle, mais aussi celle de l'histoire. Elle a voulu à travers sa sensibilité, son âme qui se manifestent sous forme de son, de parole et de rythme, suivre une autre période historique, un autre discours de vie autre que celui qui régnait déjà, qui faisait d'elle une pierre, une statut belle, mais inerte. Elle s'est donc inventée une autre histoire, celle de dire à sa manière, dans la chanson ou dans une expression féminine "que je suis là, je suis telle femme et non une autre". Elle ne veut plus prendre de distance par rapport à sa vie et même à sa société. Etant pour toujours exclue du domaine public qui est monopolisé par les hommes, vouée à les respecter, à accomplir leurs exigences et surtout et seulement à jouer son rôle biologique, elle se livre enfin à elle-même et se dit tiens "je vais m'occuper seule de moi-même". Elle voulait bouger, elle etait fatiguée de la pause éternelle de laquelle même une vraie statut voudrait se détacher. Elle voulait bouger, et faire bouger les autres. Les éduquer à travers sa parole, leur dire les quatres vérités et les mettre en face du fait accompli. Que la voiçi décidée: oui qu'elle avait besoin de se détacher de leur cocon, de leur regroupement, de leur collectivité qui la grignote pour enfin s'assumer, se retrouver avec elle-même et être libre, cette liberté qui lui revient à elle aussi naturellement. Non seulement ceci, mais elle voulait aussi libérer ces gens (ces autres) de leur prison, de leur tabous on les incitant à la compréhension. Il faut rappeler aussi que comme eux, la femme également la chanteuse se déplace dans les fêtes, voit, contacte des gens et bien sûr des femmes qu'elle compare à elle. Elle se met aussi en face d'une télévision et voit dans les chaines nationales ou étrangères un autre mode de vie, un autre temps présent, d'autres pays et surtout d'autres femmes. Elle a elle aussi d'autres aspirations, d'autres idées nouvelles et émancipatrices, d'autres réves et un désir de les réaliser et de s'épanouir. Ecoutant aussi la cassette, elle a elle aussi un goût, elle déguste la saveur de la musique, de la parole magique et découvre elle aussi le bien fondé de la musicophonie berbère ou étrangère. Elle sait aussi les avantages et inconvénients de ces techniques. Elle est consciente, reconnait aussi le changement que celles-ci provoquent en elle, dans ses idées, dans ses rêves. Mais elle demanderait aussi d'aller à la chose qui est aussi essentielle et importante pour elle, et c'est celle de voir si ces techniques ont pu lui faire quelque chose du côté de son groupe donc de sa société. Donc de voir s'il ya dans le public d'enquête, compréhension, et jusqu'où celle-ci va ? Est-ce qu'il tolère et par ailleurs voir si sa tolérance se développe jusqu'à devenir permission ? Donc permet-il à sa femme, à sa cousine, à sa soeur ou autre de chanter ? Si oui pourquoi ? Si non pourquoi ?

Le questionnaire a permis d'abord de faire le compte des gens qui sont d'accord pour qu'une femme chante ou le compte de ceux qui ne sont pas d'accord. Donc parmi les 116 personnes questionnées combien de gens disent oui et combien disent non ? La

réponse donc à cette question sera sous forme d'un tableau qui va suivre :

PERMET SOEUR	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	85	73,3 %	73,3 %
-	31	26,7 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Permet soeur = c'est l'abréviation faite par l'ordinateur concernant la question "permetteriez vous à une soeur, une cousine, une nièce ou une épouse de chanter ?

Comme le tableau l'indique plus de la moitié du public est pour qu'une femme chante et seulement 1/3 de s personnes est contre. (voir les pourcentages dans le tableau pr écédent). Il ya donc un changement au sein du public voire dans sa mentalité puisque l'affirmation est majoritaire. Ceci donc est une chose positive pour le chant féminin que ce public accepte et encourage en permettant aux femmes de chanter, d'aller de l'avant dans ce domaine et peut-être même d'en faire un métier. Le public peut et arrive donc à changer d'avis, et ne demeure pas dans la constance de sa mentalité ou de ses premiers raisonnements. Mais, ce public est aussi un ensemble de personnes différentes non pas seulement dans la pensée ou la réponse et selon le sexe mais aussi différentes par le niveau d'instruction. Cependant avant de voir comment les répons es précédentes se répartissent entre les sexes et le niveaux, voyons d'abord quels sont les différents niveaux d'instruction des personnes enquêtées à travers le tableau suivant :

SEXE	NIVEAU D'INSTRUCTION *1	*2	*3	*4	*5	TOTAL
1	12	4	13	28	5	62
	19,4%	6,5%	21,0%	45,2%	8,1%	
	100,0%	44,4%	65,0%	52,8%	22,7%	53,4 %
2	0	5	7	27	17	54
	0,0%	9,3%	13,0%	46,3%	31,5%	46,6 %
	0,0%	55,6%	35,0%	47,2%	77,3%	
TOTAL	12	9	20	53	22	116
	10,3%	7,8%	17,2%	45,7%	19,0%	

*1 = représente le niveau des illetrés
*2 = représente le niveau primaire
*3 = représente le niveau moyen
*4 = représente le niveau secondaire
*5 = représente le niveau universitaire

Selon le tableau précédent, chez le sexe 1 (le féminin) tous les niveaux d'instruction existent (en allant de l'illétré jusqu'a l'universitaire). Par contre chez le sexe masculin un seul niveau n'existe pas (c'est le niveau des illétrés). C'est à dire que tous les hommes enquêtés ont un niveau en allant du niveau primaire(ie 2) jusquà l'universitaire (le 5). Par rapport aux femmes, les h ommes ont depuis toujours bénéficié d'un niveau d'instruction. Nous avons jugé intéressant de parler de

niveaux d'instruction pour montrer que nous avons touché toutes les couches sociales. Hommes et femmes; instruits ou non. Ceci même si d'un sexe à un autre et d'un niveau à un autre le nombre diffère (voir les pourcentages et les statistiques de chaque niveau d'instruction chez les deux sexes). Comme le tableau le montre, le sexe féminin dépasse le sexe masculin dans les niveaux: secondaire, moyen et illetré, par contre le sexe masculin dépasse le féminin dans les niveaux: universitaire et primaire. Nous avons essayé d'établir une relation entre les sexes, leurs niveaux d'instruction et la conception de la chanson féminine, pour voir la conception d'une femme ou d'un homme illetré par rapport à l'instruit par exemple. Le niveau d'instruction des sexes est aussi utile pour voir le degré de tolérance ou de non tolérance des uns et des autres vis-à-vis de la femme et de son oeuvre la chanson. On juge donc le public dans ses différentes réponses à travers ce niveau d'instruction. Par exemple à la question de permettre à la femme de chanter voyons ce qu'on peut en ce qui concerne les attitudes du public.Comment apparait ce public dans ler tableau:

SEXE	PERMET SOEUR = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	6	0	7	23	4	40
	15,0%	0,0%	17,5%	57,5%	10,0%	
	100,0%	0,0%	58,3%	48,9%	25,0%	47,1 %
2	0	4	5	24	12	45
	0,0%	8,9%	11,1%	53,3%	26,7%	
	0,0%	100,0%	41,7%	51,1%	75,0%	52,9 %
TOTAL	6	4	12	47	16	85
	7,1%	4,7%	14,7%	55,3%	18,8%	

Permet soeur =+ c'est la réponse affirmative du public.

En général la réponse est favorable du côté des femmes et des hommes. Celle des hommes est encore plus favorable puisqu'ils comptent un grand pourcentage par rapport aux femmes (voir le tableau). Ce qui est encourageant et relève d'un optimisme quant à la chanson féminine et à la femme. Ce qu'on peut dire aussi c'est que chez le sexe 1 (ou le féminin) le niveau 2 ou primaire ne répond pas positivement. Chez les hommes tous les niveaux répondent. Et le niveau secondaire (4) se distingue chez les deux sexes par rapport aux autres niveaux (voir les pourcentages dans le tableau). Les gens ont pris conscience du rôle que peut jouer la femme dans la chanson. Surtout de la part des hommes qui découvrent les capacités des femmes, leur talent et qui suivent les changements du temps. Mais dans ces mêmes niveaux d'instruction et chez les deux sexes,on trouve des réticences, donc un refus manifesté à la vie de la femme. Ceci s'illustre dans un deuxième tableau :

SEXE	PERMET SOEUR = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	6	4	6	5	1	22
	27,3%	18,2%	27,3%	22,7%	4,5%	
	100,0%	80,0%	75,0%	83,3%	16,7%	71,0 %
2	0	1	2	1	5	9
	0,0%	11,7%	22,2%	11,1%	55,6%	
	0,0%	20.0%	25,0%	16,7%	83,3%	29,0 %
TOTAL	6	5	8	6	6	31
	10,4%	16,1%	25,8%	19,4%	19,4%	

Permet soeur = - c'est le refus du public.

Même si à des degrés moindres , tous les niveaux d'instruction et chez les deux sexes, répondent négativement. Mais les femmes marquent plus cette réponse par rapport aux hommes. Il ya un écart de 13 personnes (voir les pourcentages des deux sexes dans le tableau). Les femmes, ont toujours peur du qu'en dira-t-on. Et de toutes les façons sans le consentement des mâles, elles ne permettront jamais à leurs filles de chanter. Elle ne décident jamais seules concernant leur avenir et même celui de leurs filles. De la part de ces femmes qui répondent ainsi, il ya une peur qui se développe. De la part des hommes c'est toujours le problème de l'image falsifiée qu'on a sur la chanson. Car comme le montre le tableau même, les hommes qui ont un haut niveau, universitaire refusent de permettre à la fille de chanter. Mais cette deuxième réaction du public n'est qu'un niveau à considérer d'une façon secondaire puisqu'il est tout de même devancé par un premier niveau qui montre la réaction affirmative et l'encouragement de la femme à chanter.

Bien sûr si le public prend une position et non une autre c'est qu'il a ses raisons. Celles-ci que la recherche a permis de détecter et d'analyser. On peut permettre à une femme de chanter parce qu'elle a un don. Ou parce que c'est sa vocation ou parce qu'elle est libre et donc on l'encouragerait.

Pour ce qui est du public les réponses sont stratifiées selon le sexe et le niveau d'instruction aussi. Des personnes permettent d'abord à la femme de chanter parce qu'elle est à leurs yeux une personne libre. Mais quel est le sexe et quel niveau d'instruction confirment cette idée? A l'aide d'un tableau on répondra :

SEXE	LIBRE = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	4	0	6	11	2	23
	17,4%	0,0%	26,6%	47,8%	8,7%	
	100,0%	0,0%	66,7%	42,3%	28,6%	46,0 %
2	0	4	3	15	5	27
	0,0%	14,8%	11,1%	55,0%	18,5%	
	0,0%	100,0%	33,3%	57,7%	71,4%	54,0 %
TOTAL	4	4	9	26	7	
	8,0%	8,0%	18,0%	52,0%	14,0%	50

Libre = + veut dire qu'on reconnait la liberté de la femme

Comme le tableau ci-dessus l'indique, les hommes reconnaissent plus la liberté de la femme. La femme qui chante ou qui chantera ne le gêne guère et en rien puisqu'elle est libre de ses actes, elle ne fait que suivre un chemin qui lui revient à elle aussi de droit. Ces hommes qui pensent ainsi contribuent donc à cette liberté de la femme (en la reconnaissant) et aident aussi celle-ci à se libérer. Dans cette conception masculine, on trouve surtout le niveau secondaire et le niveau primaire qui se distinguent par leur nombre. Chez les femmes qui reconnaissent aussi une liberté à la femme, on trouve surtout le niveau secondaire et le niveau moyen. (voir le tableau pour saisir toutes les données qui représentent chaque sexe et chaque niveau d'instruction). On peut aussi dire que les deux sexes se rapprochent presque dans la réponse puisque l'écart est seulement de 5 personnes.

En revanche sur les 116 personnes questionnées, 66 autres ne voient qu'on puisse permettre à une femme de chanter rien que parce qu'elle est libre. Un autre tableau donc éclaircit ceci :

SEXE	LIBRE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	8	4	7	17	3	39
	20,5%	10,3%	17,9%	43,6%	7,7%	
	100,0%	80,0%	63,3%	63,0%	20,0%	59,1 %
2	0	1	4	10	12	27
	0,0%	3,7%	14,8%	37,0%	44,4%	
	0,0%	20,0%	36,4%	37,0%	80,0%	40,9 %
TOTAL	8	5	11	27	15	
	12,1%	7,6%	16,7%	40,9%	22,7%	66

Libre = - veut dire qu'on ne reconnait pas la liberté de la femme.

Dans ce tableau par contre c'est les femmes qui ne reconnaissent pas sa liberté à la femme. Elles voient que ce n'est pas vrai car el le ne décide jamais elle- même de sa vie. On trouve presque tous les niveaux d'instructi on dans cet-te réponse chez les deux sexes. Pour le sexe 1 (ou le féminin) surtout dans le niveau 4, 3 et 1 (secondaire, moyen et illetré). Pour le sexe 2 (masculin) dans le niveau 5 et 4 (universitaire et secondaire) (voir les pourcentages sur le tableau précédent). Les niveaux diffèrent d'un sexe à un autre.

Après ce facteur liberté vient le facteur don. C'es-à-dire que des gens permettent ou permettront à une femme de chanter car elle a un don (don de la parole, musicale ou une belle voix). Ceci apparait comme suit :

	DON = + NIVEAU D'INSTRUCTION					
SEXE	1	2	3	4	5	TOTAL
1	2	0	1	14	1	18
	11,1%	0,0%	5,6%	77,8%	5,6%	
	100,0%	0,0%	25,0%	53,8%	16,7%	46,2 %
2	0	1	3	12	5	21
	0,0%	4,8%	14,3%	57,1%	23,8%	
	0,0%	100,0%	75,0%	46,2%	83,3%	53,8 %
TOTAL	2	1	4	26	6	
	5,1%	2,6%	10,3%	66,7%	15,4%	39

L'écart entre le nombre des deux sexes est moins de 5 donc il ya entre eux un rapprochement. Hommes et femmes, permettront à la femme de chanter car elle a un don. Celui-ci qu'elle pourrait développer même grâce à la chanson. Chez les deux sexes les niveaux d'instruction sont réduits dans le nombre (voir le tableau ci-dessus). Par contre on remarque le contraire chez les personnes restantes qui ne permettront pas à la femme de chanter rien que parce qu'elle a un don. On a un plus grand nombre qui désigne cette réponse et se distingue sur tout chez les femmes. Tous les niveaux d'instruction apparaissent chez les deux sexes et avec des nombres considérables. Voir le tableau ci-dessous pour comprendre mieux tout ceci :

	DON = - NIVEAU D'INSTRUCTION					
SEXE	1	2	3	4	5	TOTAL
1	10	4	12	14	4	44
	22,7%	9,1%	27,3%	31,8%	9,1%	
	100,0%	50,0%	75,0%	51,8%	25,0%	57,1 %
2	0	4	4	13	12	33
	0,0%	12,1%	12,1%	39,4%	36,4%	
	0,0%	50,0%	25,0%	48,1%	75,0%	42,9 %
TOTAL	10	8	4	25	16	
	13,0%	10,4%	10,3%	35,8%	20,8%	77

Ainsi, le public ne se base pas seulement sur le facteur don car pour certaines personnes on peut devenir chanteuse aussi par vocation. Ou suivre sa destinée et choisir la chanson comme métier. C'est ce qui se reflète aussi dans un autre tableau :

SEXE	VOCATION = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	2	0	1	4	1	8
	25,0%	0,0%	12,5%	50,0%	12,5%	
	100,0%	0,0%	100,0%	57,1%	33,3%	61,5 %
2	0	0	0	3	2	5
	0,0%	0,0%	0,0%	60,0%	40,0%	
	0,0%	0,0%	0,0%	42,9%	66,7%	38,5 %
TOTAL	2	0	1	7	3	
	15,4%	0,0%	7,7%	53,8%	23,1%	13

D'un tableau à un autre la réponse affirmative diminue en nombre. Pour cet élément seulement 13 personnes sont d'accord donc permettront à une femme de chanter par vocation. Il ya un rapprochement en tre les deux sexes car l'écart entre les deux est moins de 5 personnes. Il ya trois personnes de plus qui sont du côté des fe mmes. Pour les niveaux d'instructio n, les nombres sont beaucoup p lus réduits en allant d'un sexe à un autre. Il ya même des niveaux qui manquent dans cette réponse comme pour le sexe 1 où on ne trouve pas le niveau 2 ou le primaire et pour le sexe 2 hormis le niveau 1 ou l'illetré qui n'existait pas dès le départ, on ne trouve pas aussi le niveau 2 et 3 (le primaire et le moyen). (voir les statistiques du tableau).

Pour le contraire aussi, c'est-à-dire les gens qui ne se basent pas sur l'élément vocation, un autre tableau :

SEXE	VOCATION = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	10	4	12	24	4	54
	18,5%	7,4%	22,2%	52,2%	7,4%	
	100,0%	44,4%	63,2%	52,2%	21,1%	52,4 %
2	0	5	7	22	15	49
	0,0%	10,2%	14,3%	44,9%	30,6%	
	0,0%	55,6%	36,8%	47,8%	78,9%	47,6 %
TOTAL	10	9	19	46	19	
	9,7%	8,7%	18,4%	44,7%	18,4%	103

Un grand nombre de personnes ne choisissent pas cet élément mais il ya un rapprochement entre les deux sexes car l'écart est moins de 5. Le s femmes dépassent les hommes avec 4 personnes. Là aussi tous les niveaux d'instruction chez les deux

sexes se désignent avec des nombres considérables. (voir les données sur le tableau).

Après ces différentes illustrations des trois facteurs qui ne conditionnent pas vraiment la carrière d'une chanteuse puisqu'à chacun son sens et signification que lui donne le public (illetré ou non, femme ou homme). En plus de ces éléments donc que l'on reconnait tout de même à la chanteuse, vient un dernier facteur qui est celui de l'encouragement. A la suite du choix de la liberté. puis du don, ensuite de la vocation, voyons si le public encourage ou encouragerait la femme à chanter ? Toujours sous forme de tableau :

SEXE	ENCOURAGER - + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	2	0	4	8	1	15
	13,3%	0,0%	21,7%	53,3%	6,7%	
	100,0%	0,0%	100,0%	57,1%	33,3%	60,0 %
2	0	2	0	3	2	10
	0,0%	20,0%	0,0%	60,0%	20,0%	
	0,0%	100,0%	0,0%	42,9%	66,7%	40,0 %
TOTAL	2	2	4	14	3	
	8,0%	8,0%	16,0%	55,0%	12,0%	25

Seulement 25 personnes sur les 116 enquêtées, encourageraient la femme à chanter. Celles-ci qui se répartissent entre les hommes et les femmes qui se rapprochent dans la réponse puisque l'écart est seulement de 5 personnes qui s'ajoutent au sexe 1 (ou le féminin). Les niveaux d'instruction sont réduits. (voir les pourcentages et les données du t ableau). Même s'il ya une faiblesse numérique, la femme n'hésiterait pas à chanter puisqu'elle aur-a toujours un soutien. Il y aura toujours des personnes qui la pousseront en avant. Celles-ci qui voient qu'il est nécessaire qu'une femme chante. s'exp rime sur sa vie et celle des autres. Les femmes l'encourageraient plus car elle chanterait ce que penseraient elles, tout bas. Ces femmes ne prendraient peut-être pas la décision définitive pour lui permettre de chanter. Par peur ou parce que tout simplement ce ne sont pas elles qui prennent les décisions mais ce sont les hommes, neanmoins elles l'aideraient à développer son don de chanter ou de l'orienter vers cette vocation. Dès lors, la chose qui est importante aussi à signaler et à considérer c'est qu'il ya peut-être à travers cette réponse une contradiction ou une vérité qui se dégagent par rapport à la mentalité des hommes et même des femmes. Par exemple les hommes qui étaient plus pour la liberté ou qui voyaient en la femme une personne libre, l'encouragent moins au contraire de la femme qui ne se distingue pas toujours dans la réponse affirmative.

Ainsi donc, la femme fera toujours face aux réticences ou aux réactions négatives des uns et des autres comme le montre le tableau suivant:

SEXE	ENCOURAGER = NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	10	4	9	20	4	47
	21,3%	8,5%	19,1%	42,6%	8,5%	
	100,0%	57,1%	56,3%	51,3%	21,1%	51,6 %
2	0	3	7	19	15	44
	0,0%	6,8%	15,9%	43,2%	34,1%	
	0,0%	42,9%	43,8%	48,7%	78,9%	48,4 %
TOTAL	10	7	16	39	19	
	11,0%	7,7%	17,6%	42,9%	20,9%	91

Cette réponse se partage entre le sexe féminin et masculin et selon tous leurs niveaux d'instruction. On peut parler de rapprochement entre eux car l'écart est seulement de 3 personnes qui s'ajoutent aux femmes. (voir les donnés du tableau).

Grosso modo et concernant la réponse affirmative: oui le public permet à une femme de chanter, il n'ya pas un sens unique, puisque dans cette même réponse, il ya des divergences, parfois des rapprochements entre les sexes et selon les niveaux d'instruction. Le oui se partage en quatre réponses (liberté, don, vocation et encouragement) et chacun de ces facteurs se partage aussi entre le public. Il est vrai que ce public arrive à comprendre son temps qui le pousse à changer, à comprendre peut être même la femme, à lui permettre de chanter, de s'occuper elle-même de sa vie à laquelle elle a aussi droit. Ou qu'elle peut suivre, choisir sa vocation et ainsi mérite encouragement mais toujours est-il il ya d'autres circonstances auxquelles le public lui-même devrait faire face. Le changement donc n'est pas clair, n'est pas total ou absolu puisqu'il ya toujours, des hésitations de la part d'autres personnes qui ne peuvent ou ne pourront jamais comprendre et tolérer la femme et lui permettre de chanter. C'est ce qu'a d'ailleurs montré le non de la question "permetteriez-vous qu'une femme chante?". Ainsi les 31 personnes qui illustrent ce non, viennent justifier leur position, leur refus catégorique. Il ya un sens unique dans cette réponse. Toutes les personnes s'entendent sur le fait qu'on ne peut pas permettre à une femme de chanter car c'est un péché et que c'est contraire aux traditions et aux coutumes et surtout une atteinte au "nnif" (l'honneur) que la société essaie de protéger surtout par l'intermédiaire des femmes sur lesquelles repose le nnif. La perte de ce code ne pourrait venir que d'elles. Cependant, il ya beaucoup de réponses comme celle de cet homme marié de 44 ans (au niveau primaire) qui dit dans ce sens: "non je ne lui permettrai pas de chanter à cause du nnif. (ceci est contraire à nos belles coutumes et traditions)".
Un autre homme de 32 ans marié et au niveau secondaire qui dit: "non nos coutumes ne les permettent pas." Et enfin un jeune garçon de 17 ans au niveau moyen qui dit: "non axaṭar aṭ-teffeɣ yef

nnif". (non parce qu'elle lésera le code de l'honneur). La même chose pour la gente féminine qui est représentée par :
Cette femme de 52 ans illétrée qui dit:"ur ṣṭṣemmideɣ ara aṭyenni ulamma i yellis n lɣiran axaṭar d lɛib. ur nezmir ara anbeddel ifat nesɛat deg danmen nneɣ" (je ne peux pas lui permettre de chanter même s'il sagit de la fille des voisins car c'est un péché, c'est une honte. On ne peut pas changer. Nous avons ceci dans le sang).
Une autre femme de 27 ans au niveau primaire qui dit: "maccɛi d nek. d lɛib di tmurt nneɣ. bɣiɣ aḍ ɣenniɣ lamaɛna ur sɛiɣ ara la liberté" (ça ne dépend pas de moi. c'est un péché chez nous. Je voudrais bien chanter mais je ne suis pas libre).
D'autres femmes partent dans le même sens et insistent toujours sur leur refus comme: cette femme illétrée de 67 ans qui avoue ceci: ala, ur ṣṭṣemmideɣ ara d nekkini wala d imawlan-is. D lɛib teṭbeddil ddunit ad yefk ṛeppwi lxir, ṭ-ṭusra. Ur neɣr'ara, ur nefhim ara netsethi nettaggwad". (non on n'acceptera pas, ni moi, ni ses autres parents. C'est infâme. La vie change et que dieu nous bénisse, nous protège des choses villes. Nous ne sommes pas instruits, nous ne comprenons rien et nous avons toujours peur).
Une jeune fille de 22 ans au niveau secondaire qui dit : "non parce que c'est contraire à nos traditions". Une autre femme au foyer de 52 ans qui dit simplement:" ala a lɛib". (non c'est une infamie). Une autre femme de 31 ans (femme au foyer) qui donne son aval et dit la même chose que les femmes précedentes: " ala d lɛib . Même argaz-iw ur s iṭṣemmid ara. Ur nezmir ara" (non c'est de l'infamie. Même mon marié ne lui permettra jamais. On ne peut pas). Une jeune fille de 22 ans qui pense aussi ce qu'elle dit en une phrase toute simple:" non c'est hors la loi". Enfin une autre femme au foyer de 62 ans qui semble mieux comprendre la situation et analyse mieux ce refus en expliquant ceci non seulement par le nnif ou l'honneur, mais aussi par des faits historiques tels que la colonisation. Celle-ci qui a développé une certaine peur dans les coeurs et dans les esprits des gens et qui a été la cause du blocage, de l'analphabétisme et de l'inertie des mentalités. Cette femme donc dit ceci: " Ala, surtout di lweqt nneɣ axaṭar d lɛib. Nnif nneɣ akka. Dayem nesɛa w'iɣ isteɛmren nitni ur sɛin ara nnif dɣa nettgwad. Nekwni mazal anneɣ akken am zik axaṭar mi tyenna tmettut iṭṭili umeslay fellas. Ḥalama yessibilizi yuɣal am likul imir ad ɣennint tilawin aṭbeddel ddunit". (non surtout à notre époque c'est un péché. C'est notre code de l'honneur qui est ainsi. On a toujours été colonisé et les colons sont de moeurs légères donc on a toujours peur. Toujours quand une femme chante on parle d'elle, il ya les mal pensants qui suivent. Lorsque cet art sera civilisé, sera semblable à une école, ce jour là une femme peut chanter et la vie changera). D'autres sont catégoriques dans leur refus car ils voient le milieu artistique comme un milieu déchéant et sans hésitations, condamnent surtout la femme qui se déstine vers ce milieu et vers la chanson. Leur jugement de valeur est claire comme celui de cet universitaire de 36 ans qui dit: "non ce n'est pas sérieux, milieu de proxénètes sans envergures".

Ces hommes et ces femmes qui refusent aussi qu'une femme chante sont conscients des répercussions, des conséquences qu'elle doit subir car ils disent d'abord qu'elle sera montrée du doigt, qu'elle sera marginalisée, condamnée par la société, les siens et elle sera surtout la risée des villages de toute la société. Leur

peur donc est une peur liée surtout au qu'en dira-t-on. Un qu'en dira-t-on d'abord qu'engendre l'inertie des mentalités. Ou la conjoncture actuelle du pays dans tous ses symptômes, toutes ses manifestations maladives (à savoir l'intolérance, le rérrorisme et l'intégrisme). Devant ces fléaux, une enseignante de 33 ans dit: "mais ce n'est pas encore le cas car il y a la mentalité des gens et le milieu qui ne change pas et surtout la situation actuel dans laquelle on se trouve". Cette femme qui est donc consciente de la délicatesse de la situation et que ces choses là ne favorisent surtout pas la femme.
D'autres personnes se voient obligées à refuser qu'une fille chante. D'ailleurs une coiffeuse de 30 ans dit dans ce sens: "non parce que notre société ne nous permet pas" et une autre jeune fille de 19 ans au niveau primaire qui dit: "non parce que c'est la société qui nous oblige à faire ça".
Pour certains aussi, le qu'en dira-t-on est lié aux jugements de valeurs, aux idées que l'on se fait sur l'art du chant et auxquels la femme n'échappe pas. Et c'est à une jeune fille de 22 ans au niveau secondaire de dire: " non a cause de la société qui nous juge mal".
Un homme de 41 ans au niveau supérieur qui vient confirmer cette idée en disant: "non je ne lui permettrai pas à cause des préjugés, du qu'en dira-t-on. "un autre homme de 42 ans au niveau primaire qui dit aussi: "non parce que la femme ne peut pas être tranquille chez nous les kabyles si elle chante".

Le non est aussi lié à la sévérité, à la rigueur de la société, à l'entourage et dans ce sens deux hommes répondent. L'un à 31 ans et un niveau supérieur: "non nous vivons dans une société qui ne pardonne pas et si je l'encourage, ça risque d'avoir des répercussions sur tout le reste de la famille". L'autre, toujours au niveau supérieur de 28 ans qui dit:" l'entourage et la société ne le permettent pas". Là, donc le fait de ne permettre à la femme de chanter se présente comme un problème social et de réputation non pas celle de la femme mais surtout celle du groupe notamment de la famille. Mais si on pousse encore plus loin et si on se met à analyser cas par cas, on trouvera que d'autres gens voient en la chanson un art difficile pour l'homme, que dira-t-on alors pour la femme ? Deux femmes viennent confirmer l'idée. L'une illetrée de 56 ans qui dit: "ur s ttɛamidɣ ara at-tyenni axaṭar abrid n lfen, n ccna iwaâr i wergaz laḍya i tmeṭṭut". (je ne lui permettrai pas de chanter parce que le chemin de l'art et de la chanson est difficile déjà pour l'homme alors là pour une femme). L'autre c'est une jeune coiffeuse de 18 ans qui dit aussi: "non parce que c'est un art très difficile". Enfin deux derniers avis qui remettent leur refus à d'autres facteurs. L'un ne voyant aucun intérêt et profit dans la chanson et c'est le cas de cette femme de 56 ans illetrée qui dit: "ur s ttɛamidɣ ara i yelli aṭ yenni. Ur teṭṭaf ara lfayda ar cdeḥ". (je ne permettrai pas à ma fille de chanter car il n'ya aucun intérêt dans la danse). Cette femme ne voit en la chanson que la danse. Et un autre avis qui fait intervenir la religion dans sa réponse et c'est le cas d'un homme, un architecte de 32 ans qui dit: "la yaǧuz ḥaram fi ddin el islam". (non l'Islam l'interdit).

Jeunes ou âgés, femmes ou hommes, illetrés ou instruits, tous répondent aussi négativement. N'ayant pas seulement peur de la société, de la contrainte et du châtiment social, mais aussi de

la mauvaise réputation que pourrait selon eux leur provoquer une femme s'ils lui permettaient de chanter. Leur logique et seul objectif de la vie c'est de protéger leur "nnif" le code de l'honneur" et il leur est normal et naturel de freiner cette femme, de lui être une entrave et de ne pas la laisser progresser car sur elle seule repose ce code et d'elle, il dépend. Mais au côté de la réponse affirmative qui s'observe beaucoup et compte un grand nombre de personnes, le non des uns et des autres valorise-t-il ou dévalorise-t-il la femme qui elle, décidée s'impose en tant que chanteuse et à travers la chanson?

- LA CHANSON FEMININE VALORISATION OU DEVALORISATION :

Valoriser une chose c'est s'intéresser à elle, l'éstimer à sajuste valeur. Lui donner plus d'intérêt et donc lui accorder une importance.Tout peut faire preuve de valorisation comme de dévalorisation. Toute réation qu'elle soit intellectuelle (une pensé ou une réflexion), matérielle ou artistique, peut être jugée bonne ou mauvaise. La chanson est aussi une création artistique qui mérite d'être citée, jugée et qu'on peut traiter avec un minimum de rigueur et de précision. Il sagit d'une création qui résume un comportement personnel et des expériences personnelles déjà vécues. Elle vient des profondeurs d'une âme, d'un individu mais aussi nait et s'implante dans la société. Dans cette dernière, la chanson estconditionnée, consommée, n'est plus authentique ou pesonnelle mais devientcelle des autres. Cette manifestation artistique orale résonnait sur laterre de nos ancêtres, celle de nos pères depuis déjà plus longtemps.Des hommes et des femmes se sont distingués à travers elle. Non seulementceci, mais ce produit de notre oralité mitigée est pour quelque chose dans notre société. Elle a des fonctions sociales et des fonctionsfondamentales. Et l'éfficacité de celles-ci peut aussi révéler sa créativité. Mais apparemment et concrètement, l'éfficacité de ces fonctionsn'est pas toujours une valeur pour la parole rythmée. Car devenant sociale,des normes, des codes, des lois sociales et conventionnelles interviennent dans son déroulement en tant qu'acte créatif. Le comportement de l'homme et de la femme qui s'écartent pour créer, donc pour chanter est aussiobservé, manipulé et récupéré par les autres, par la société qui par lasuite le juge, juge sa rentabilité pour qu'enfin l'accepter, le socialiser et bien sûr reconnaître ou pas son mérite donc le valoriser ou le dévaloriser. Toutefois, il ne pourrait y avoir création sans conditionsmême sans expériences vécues et il ne pourrait y avoir valeur sans risqueou prix à payer. Cependant dans quelles mesures est-il possible de qualifier qu'une expression orale féminine est valorisée ou dévalorisée chez nous ?

a) L'enjeu du nnif (la chanson féminine comme trahison au nnif ou non ?)

Dans notre société comme dans tant d'autres, on développe une peur, une frayeur voire une inquiétude quant à l'intégrité physique de la femme. De celle de l'homme, on ne se préoccupe presque pas. La vie de la femme dépent de celle-ci et tout le système agnatique aussi. Ce dérnier qui étouffe le monde des femmes et fait du mariage un produit économique, produit de marché dont le seul but est la procréation et la progéniture et est le seul espace ou toute relation sexuelle est tolérée. Justement cette logique de la vie fait que seule la femme doit être lucide

et consciente de la situation. Ce système agnatique détermine aussi d'une façon spontanée et directe la vie de la jeune fille et lui trace son chemin. Elle doit faire preuve de docilité, de bonne éducation. Pour ainsi être un exemple un modèle type de toute sa famille. C'est elle qui porte l'honneur de la famille. Elle est comme dirait SAYAD et BASAGANA: "le vase fragile qui risque de se briser".(1) Tous les esprits de l'adrum (de la confédération) doivent être frappés par la rigueur de sa conduite exemplaire voire irréprochable. Une telle vie, une pareille condition sociale a fait qu'il existe en Algérie également en Kabylie deux mondes distincts : le monde des hommes qui est un monde garant, décideur et monopolisant tous les domaines : social, économique même biologique. Et le monde des femmes qui est un monde restreint et clos. D'où implication de l'existence de deux visions différentes des deux mondes. Il ya la vision de l'homme qui est une vision sexuelle, c'est-à-dire qui voit seulement en la femme une chose, donc un sexe qui pourrait constituer une contrainte sociale ou dans des cas, conduire à des résultats pouvant léser la famille et la société. Et la vision de la femme qui est une vision de méfiance et qui va jusqu'à la haine des uns et des autres, la haine de l'homme, du père, du frère, du mari et de l'oncle qui la surveilleent et qui la méprisent.

Dans la pensée populaire, dans toute la société Kabyle, il ya un fait qui domine et c'est celui qui voit que l'homme est seul garant, doit l'être même biologiquement, doit veiller sur la vie sexuelle de la femme car si celle-ci est libre sexuellement, elle conduirait à la débauche et tout le système et l'ordre établi en subirait cette conséquence. Ayant peur de cet être qui est en principe faible mais dangereux, l'homme instaure des lois, des règles voire des codes pour maintenir l'équilibre de la famille, de la société toute entière et surtout pour limiter la liberté sexuelle de la femme. Parmi ces codes, le code du "nnif" ou de l'honneur". Comment peut-on le représenter? Sous quel aspect apparaît-il, et qu'est ce qu'il cache? Quelle est sa signification sociale?

1 - Le nnif code ou entrave?

Plus que dans d'autres région, l'honneur jouit d'une place considérable dans la micro société Kabyle et dans l'esprit et le coeur de tous les Kabyles. Ceux-là le considèrent comme précieux et s'attachent à le défendre quelles que soient les circonstances.

Au nnif ou à l'honneur s'identifient traditions, coutumes, hommes,femmes et culture populaire. Cependant, est heureux celui qui protège son honneur, l'honneur de sa tribu et de sa famille. Mais est banni, renié oumarginalisé, parfois tué celui qui le perd. Cette situation, cette vérité sociale est propagée, exprimée souvent même sous forme de mots, de maximes surtout de proverbes. Ceux-là qui guident la pensée populaire, oriententl'imaginaire collectif et sont pour tous une chose remarquable, résument le nnif et lui donnent une image sacrée et importante.

Lɛerḍ n baba meqqaṛ	L'honneur de mon père et chose
Ur s ilaq ara umenṭaṛ	précieuse pour qu'il soit avili.

Ayant une aussi grande importance, le nnif est souvent vengé, donc, gare à celui qui le perd :

---

(1) BASAGANA (R.) et SAYAD (A.), Habitat traditionnel et structures familiales en kabylie. Mémoires du C.R.A.P.E. Alger, 1974. p 72

win ara ywesxen tajaddit-is A celui qui se prépare à déshonorer ses ascendants.

nbudd-as lmut di tenzi-s On lui souhaite de mourir jeune.

Tout un chacun est donc mis en garde de perdre le nnif. Car la concéquence néfaste que peut provoquer toute perte de celui-ci ne rejaillit pas seulement sur la personne ou l'individu mais sur toute la famille et ainsi : "mi qxdem yiwen asekker ad ijgger yakw axxam-is". Si l'un fait de la fausse monnaie, il salit tous les siens.

Donc toute la vie sociale Kabyle se base sur le"nnif" ou l'honneur, ce vif sentiment de sa propre dignité, de celles des autres qui pousse à agir de manière à conserver l'estime de tous, et donc à assurer la continuité et la cohésion sociale. Il est plus qu'un sentiment, un principe morale qui fait date dans la société Kabyle duquel tout un chacun se réclame, il est mêlé ou en prise avec beaucoup de choses. Il veut dire en même temps descendance, généalogie mais aussi réputation ou gloire que donnent vertu, courage, talent. En Kabylie toujours, il est d'abord et avant tout un code. Un ensemble de lois ou de règlement sur lequel s'édifie la vie sociale. Par lui et pour lui on vit. C'est toute une philosophie, une logique sociale voire un codage de la vie qui en dérive. Quand on vient à parler du nnif, c'est de toute une législation kabyle qu'il s'agit. Il est ancré dans tous les esprits qui l'abritent mais aussi engendre une peur dans tous les coeurs. Dans les coeurs des hommes et surtout des femmes. Il est derrière chaque homme et chaque femme qu'il surveille, qu'il averti. Il est semblable à un agent ou une police secrète puisque tout en les espionnant, la vie des uns et des autres et même la sûreté tribale voire sociale en dépent. L'homme lui, pour assurer le maintien de son propre groupe agnatique, se sent seul respensable de la défense de cet honneur (nnif) et d'ailleurs le fait jalousement et exclusivement. En relation directe avec l'homme et la femme, le nnif nécessite aussi protection. Et dans ce sens et but, il est lié à ce qu'on appelle en kabyle a ɛnaya (emprunt arabe) qu'on reconnait aux deux sexes (à l'homme et à la femme) mais différement. Par exemple on qualifie d'honorable, cet homme dont l'aɛnaya s'illustre dans le mot, la parole donnée. "d awal bb-wergaz" (c'est une parole d'homme) ou "argaz ma yennad awal d wal). Et si au contraire celle-ci: l'aɛnaya par la parole est violée, l'honneur aussi. Si on ne tient pas à sa parole c'est tout son honneur et celui de la famille qui est en jeu. Et si par imprudence ou si l'honneur est malmené, le même homme s'attire des ennuis et même les hostilités des siens, du groupe agnatique. Or concernant la femme son aɛnaya également son honneur ne tiennent pas de sa parole mais de son silence. Si elle est silencieuse, ne ne réagit pas à l'oppression, aux tourments, elle est qualifiée, de femme honorable "d yellis n tfamilt, tetturebba" (c'est une fille de bonne famille et de bonne éducation). Pour ne pas dire le contraire (et être négatif), on dirait qu'à cette femme kabyle aussi, est reconnu l'aɛnaya (en cas de meurtre), le meurtrier qui se sauve derrière une femme ou derrière son métier à tisser on ne se venge pas de lui. Toujours dans le cas du meurtre, il arrive que la famille du meurtrier pour se réconcilier avec la famille du mort, se déplace chez cette dernière en ayant comme compagne d'arbitrage une vielle qu'on dit en kabyle "tameqṣaṭ". S'il arrive que l'aɛnaya de cette femme est brisée, tajmaɛt réagira sévèrement

(contre la famille qui la brisée), les hostilités s'ouvriront encore et les inimités des deux familles seront continues. Mais, on se demanderait si c'est par mépris ou par respect qu'on accorde à la femme l'aɛnaya. Car si vraiment par respect qu'on la lui accorde, cette femme n'a pas besoin qu'on la protège puisque l'aɛnaya est déjà pour elle une protection et ainsi, elle devrait et pourrait se protéger et même elle pourrait protéger les siens, l'homme par exemple. Or concrètement c'est tout le contraire qui se passe puisque la femme est toujours étouffée et est éternellement sous la protection de l'homme qui va jusqu'à intervenir dans la vie sexuelle de celle-ci et la régler grâce à des codes "celui du nnif par exemple". Comme si la femme ne pouvait pas régler elle-même sa sexualité et être consciente de celle-ci. Ainsi, et dans ce cas, le "nnif" constitue pour la femme plus qu'un code une entrave, une contrainte sociale. Car non seulement, ces décideurs, ces contrôleurs la voilent à l'aide de ce code pour mieux la marier (le mariage étant le seul espace où ils sollicitent et tolèrent toute relation sexuelle et légalement), mais aussi freinent toute évolution et émancipation de la femme.

"Le nnif" ou "l'honneur" par rapport à la femme, à sa vie est calqué à beaucoup de choses. On a toujours peur de toute femme qui réagit en dehors du groupe. A toute femme décidée à mener sa vie seule, à s'en occuper avec conscience et bon esprit, on rappelle son corps. Combien de femmes parce qu'instruites sont traitées de dévergondées, de non sérieuses ou de femme de moeurs légères. Combien de femme parce que chanteuses, ont été traitées de prostituées. Par ailleurs, et jusqu'à présent, la femme n'est sujet d'aucune politique émancipatrice réelle, mais fait face à beaucoup de problèmes et les contradictions se multiplient entre autre le problème du :

2 - Corps en jeu

Dans toute initiative féminine, le corps, cette partie matérielle est mise en oeuvre et est remise en cause. A chaque instant de sa vie, la femme doit se rappeler son corps. Elle doit se rappeler non pas de ce corps qui fait sa féminité, qui est son principe même, qui la distingue de l'autre sexe masculin mais et surtout se rappeler les conséquences qui résultent de l'usage libre de celui-ci (le corps). Le corps de la femme est encore un tabou et un frein à la liberté de celle-ci. Au bon ou au mauvais usage, on juge la femme, on la valorise ou on la dévalorise. Malgré les bouleversements sociaux, le pseudo changement social et culturel causés par l'émigration, les mass-médias (les chaines de télévision étrangères), malgré de nouvelles idées qui apparaissent chez l'ancienne et la nouvelle génération, la femme reste encore victime de la contrainte sociale, celle-ci qu'on ne peut dissocier de la contrainte sexuelle. Elle est réduite à une membrane, à un hymen duquel dépend sa virginité qui, étant symbole de l'honneur assure la bonne intégrité physique de cette femme et la maintient.

A défaut d'éducation sexuelle toute la société, vit un malaise. Ce malaise social touche l'homme, la femme, la vielle, les vieux et les adolescents. Sur le plan purement psychanalytique, toutes ces unités constituant la société, manifestent certains sentiments voire des attitudes

intransigeantes parfois incompréhensibles. En allant de la vieille qui représent souvent une agence matrimoniale, marie ses enfant, éduque la fille, se sent responsable de son honneur et surtout ayant recours à la magie, à ce qu'on appelle en Kabylie "avlaq" ou "rbat" en arabe; une sorte de fermeture qu'elle fait à l'aide d'un cadenas entre les jambes de la fille en prononçant des phrases magiques, afin de freiner toute envie sexuelle de celle-ci donc, à l'homme (vieux ou non) qui surveille la femme depuis son jeune âge et est son tuteur éternel. Et jette le lourd fardeau du nnif sur la sexualité de la femme, à cette dernière à laquelle, frigidité, virginité et même nnif sont un traumatisme. Ces attitudes n'alourdissent pas seulement le domaine sexuel ou la relation sexuelle entre la femme et l'homme d'où condition psychologique néfaste emprisonnant, même culpabilisant la femme et l'homme et implication de frigidité chez la première (la femme) et d'impuissance chez le deuxième (l'homme). Mais aussi, ce sont des attitudes qui se lient à d'autres domaines de la vie sociale. À travers ces attitudes, on arrive à détecter aussi l'attitude des uns et des autres par rapport à la chanson féminine par exemple. Là aussi, le corps intervient. Par son biais on juge la chanson, on la craint même. On a toujours cru dans la société surtout dans la kabylie traditionnelle, que la femme qui sort pour chanter, perd sa virginité, perd son nnif ou se prostitue. La chanson était donc égale à la prostitution. Il s'agit là d'une pensée qui demeure jusqu'à présent chez certaines personnes, notamment chez quelques unes qui figurent dans le groupe d'enquête dont le refus est catégorique quant à la question (permetteriez-vous à la femme de chanter?). Par exemple des cas de quelques femmes qui, par peur refusent à la fille de chanter et avouent en dehors du questionnaire (qu'elle risque de perdre son nnif donc sa virginité qui est pour elle très importante et c'est la valeur même de la femme), chose qui dévalorise la chanson. Un raisonnement profane circule, des idées rétrogrades décident de la carrière des chateuses qui sont par la suite mal vues, écartées, bannie, ou marginalisées. Ce qui leur engendrait malgré leurs complaintes dans cette expression orale qui est la chanson, des sorts lamentables telsque celui de la chanteuse Ḥnifa (Hnifa) qui s'est consacrée, qui a marqué le chant Kabyle, mais qui n'avait aucune perspective dans son pays, que les siens ne reconnaissait pas puisque chanteuse, mais qui s'éteint seule à Paris. Ǧuḥra (Djura) qui vivant en Occident est battue pour avoir épousé un producteur français. Elle est victime d'une expédition punitive voire d'un incroyable archaïsme de la condition féminine dans la France contemporaine. Elle est aussi traitée de renégate parce que dévoilant sa souffrance et une brûlante actualité dans un document écrit. Nuwwara (Nouara) qui finit vielle fille (que nul homme n'ose épouser même si attiré par sa personnalité en tant que chanteuse et impréssionnée par la voix et les textes de son maître crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM). Celle-ci qui est comdamnée à accepter son célibat,à l'imposer dans une société qui ne le tolère pas. Sa situation est doublement délicate et fait face aux réticences et aux sornettes. Elle est non seulement une femme chanteuse mais encore une femme célibataire. De celles-ci à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui, à ses débuts de carrière était reniée ou mise en quarantaine pendant 2 ans par son père mais qui finit par s'imposer et assume sa vie de chanteuse, de laquelle elle ne rougit pas mais croit en sa réussite, à Crifa (Cherifa) que l'honneur parental d'un oncle maternel poursuit jusqu'en ville et

l'attaque en justice pour avoir embrassé la chanson. Celle-ci qu'elle continue toujours, qu'elle honore avec ses acewwiqs envoûtants. Tout cela, ne dénigre pas seulement la femme en tant que chanteuse, ne lui reconnait aucun statut, mais aussi montre la déchéance (la mauvaise image) du milieu artistique, et rabaisse la chanson kabyle. De ce raisonnement non fondé sur une logique naturelle solide, à celle des artistes eux-mêmes. Ces autres hommes qui n'ont pas trouvé de difficulté, ou gêne ni même honte pour aider la femme à chanter. Qui ne voyaient ni en elle (le femme) ni en la chanson un tabou ou un désonneur. De tous ceux-là, à cette femme chanteuse qui décide de se prendre en charge dans la chanson, tout en étant consciente de son corps, de sa valeur, de la valeur de la virginité et l'honneur de tout le groupe. Ces mêmes chanteuses ont une conscience qui ne les trahit pas lorsqu'il s'agit du nnif, de leur honneur donc, de celui de leurs familles. Elles sont conscientes de leur corps, de son importance, de l'importance de la virginité qu'elle savent comme un bijou dont la femme Kabyle doit être fière et qu'elle doit protéger non user d'elle à tord et à travers. Elles savent surtout dans quelle région elles se trouvent, à quels gens elles ont affaire et à quel système social aussi. Elles savent aussi ce nnif comme code. Mais pour ces femmes, tout en chantant, elles préservent ce nnif, le protègent et surtout l'écartent de toute taxation, de toute étiquette et de toute débauche. Pour elles, chanter c'est la meilleure des choses qu'elles puissent faire pour exprimer leurs problèmes, leurs sentiments, leur culture et c'est là qu'elle s'assument en tant que femmes. Donc, chanter ne veut guère dire se prostituer. La chanteuse ainsi, valorise sa chanson. Pour elle, chanter était et c'est encore un nnif. S'exprimer ainssi, librement, puiser sa voix dans sa tradition orale, représenter son groupe, tout ceci déjà est un honneur pour elle et selon elle, elle le chante proprement, elle chante proprement sa condition, de la même façon, elle chante aussi sa relation à l'homme et son affection pour lui.

Dans leurs textes les chanteuses et à tour de rôle, avouent cette situation. Elles savent que les parents comptent (comme le dit Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) : "ça compte lhiba imawlan-ik", mais elles ne voulaient pas briser leurs rêves. Ellesse savent très pudiques comme tout autre femme kabyle.
Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) avoue: "Ifen d abrid zeddigen. Jamais de la vie, chanter ne veut pas dire se prostituer la chanteuse ilaq ad efk l'image de la femme kabyle yelhan". Pour celle-ci, il est impossible que la femme chanteuse se prostitue puisque d'elle dépend la vie de l'autre femme kabyle, laquelle, elle doit représenter dignement et montrer que c'est une femme saine. Donner donc une bonne image de celle-ci par la voie du chant. De celle-ci à Nuwwara (Nouara) qui au début trouvait un plaisir dans la chanson et finit par l'honorer et être à son tour honorée par cette voie qui lui renvoie sa personnalité forte, purge sa tristesse et marque son âge. Ensuite, à Mallika DUMRAN (Malika DOMRANE), qui en dit long concernant le nnif kabyle, la chanson et la prostitution, s'exprimant en Français surtout, puis, en kabyle. Elle défiait parents (père, mère), voisin, voisine, tajmaɛt, village et la conception ou l'univers conceptuel global du nnif. Elle est à la fois attirée par cette conception, mais aussi, étonnée, choquée voire désespérée. Elle est d'abord fascinée par une pensée d'une maman qui tourmentée par les mauvaises langues, qui demande grâce et bénédiction auprès de

Dieu: "tettak-iyi lefwateh et me disait: "ggiɣ-am am aggur g iṭij. Une expression kabyle qui dit beaucoup, qui éloigne tout malheur de la fille (de la chanteuse), mais aussi qui résume toute une pensée paysanne en ce qui concerne le "nnif" ou l'honneur. Tout en conseillant sa fille sous forme d'expression, la maman rapelle à celle-ci, l'honneur de la tribu, celui de la famille, son honneur à elle qu'elle risque d'oublier ou de perdre. Donc la comparant à un rayon de soleil, elle ne pourait jamais faire de bêtises, car elle illuminerait comme le rayon de soleil (ou le soleil qui rayonne) et elle ne passerait pas inaperçue, mais elle sera la risée de toute la société et la cible de tous les doigts qui ne cesseraient de la montrer au loin. Dans ce sens Malika dit d'abord que:" chanter ce n'est pas se prostituer. On est vite repéré, on est connu. Moi ça ne m'intéresse pas la prostitution, mon idéal était de chanter pas autre chose.

Malika est aussi une chanteuse que les cornettes des gens ont beaucoups lésée. Elles ont fait son malheur car elle a été isolée par un père que tourmentaient ces mal pensants et lui causaient l'éffroi interminable. D'ailleurs Malika dit: "mon père on lui disait, ta fille est une droguée. marche pieds nus et se prostitue". La contrainte donc l'oblige à quitter ce père, à quitter sa mère et son pays pour une autre pays, pour d'autres gens qui l'ont hébergée, l'ont abritée et ont réalisé son rêve: celui de s'assumer en tant qu'artiste, en tant que femme non pas ordinaire mais celle associant féminité et tradition orale (femme et chanson). A son père qui l'avait reniée et qui faisait plaisir à une mentalité inerte, aux idées rétrogrades des gens, qui voyaient en elle une prostituée, elle dit un jour, qu'on l'a obligée (son producteur) à lui faire face et à le défier: "tu sais papa en Français, on dit "le linge sale se lave en famille et en kabyle: "taqeṭṭit ifuḥen iṭ iteṭṭen d imawlan". Or que moi quand je suis arrivée en France nul kabyle, berbère honorable ne m'a ouvert la porte pour m'abriter. Et si je suis une femme de moeurs légères, cela n'empêche pas que je reste Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), que je m'appelle ainsi et que tu ne peux pas me renier. Je suis ta fille et je resterai ta fille. Si vous êtes vraiment des berbères comme vous le prétendez, la femme c'est un déchet, dès qu'elle commence à faire des bêtises, on la tue, on l'égorge et puis c'est fini, ni vue ni connue. Et si j'ai porté atteinte à l'honneur, à la famille comme vous le croyez, pouquoi vous ne m'avez pas tuée".Avec une conscience incroyable, elle continuait et faisait rappeler à son père le nnif, sa définition et le châtiment qui en résulterait. Elle sait pertinemment qu'à la moindre faute, elle aurait affaire à une punition familiale qui est la mort et toujours à son père, elle dit: "si vous êtes des gens honorables comme vous le prétendez pourquoi vous ne m'avez pas hébergée. Moi je sais que quand quelqu'un est appelé à être dans la débauche, on préfère mieux l'héberger, car une femme qui n'a pas d'abri, qui n'a pas d'argent elle se prstitue, ça c'est sûr et c'est normal. Et moi est-ce-que quelqu'un m'a abritée m'a donnée à manger..." Sa discussion était longue mais bénéfique, car non seulement, elle était déçue par la mentalité des kabyles et leur honneur insensé, mais aussi par un père qui les écoutait et qu'elle essayait de raisonner, à qui elle faisait comprendre le sens de la chanson. "le fait de chanter n'est jamais un chemin destiné vers la débauche, vers la prostitution. Mais il ya mille et une façon de le faire (de se prostituer). Un autre métier peut

*être aussi un réseau à ceci. La chanson n'est nullement un pas vers la toxicomanie et la drogue". Elle continue toujours à parler de sa discussion avec son père en avouant: "j'ai dis, écoute papa, si j'étais une prostituée, je ne serais pas dans un hôpital psychiatrique * entrain de soigner des malades mentaux. Je porterais préjudice à l'hôpital. Si je voulais être une prostituée rien ne m'empêche de l'être à l'hopital. Je vois des hommes matin et soir. J'en ai ras le bol. Il ya des médecins, des parents de malades, les malades eux-mêmes, le personnel, les visiteurs... Tu sais quand on veut faire ça..." Tout en insistant sur ses idées, elle est partie jusqu'à obliger son père à venir avec elle en plein paris pour se rendre compte de la réputation qu'elle s'est faite là-bas, et dans ce sens elle dit: "Et bien je lui ai dis: après tout ce que je t'ai dis, tu réfléchis, tu vois et tu juges si je suis une prostituée et si ce n'est pas de la chanson que je fais... Elle continue; je l'ai défié; je l'ai obligé à venir avec moi dehors en lui disant: tu viens avec moi, s'il y a quelqu'un qui te dit: tiens, celle-là j'ai couché avec elle, ma tellid d argaz zlu-iyi (si tu es un homme égorge moi) elle insiste toujours et dit: "les kabyles d iḥeqqaṛen. Tameṭṭut teṭwaḥqar même les intellectuels, ils n'acceptent pas de femmes intelligentes. C'est héréditaire, de père en fils, de même en fille. Lah ɣaleb, ils ont peur parce qu'ils ont toujours vu en la chanson un cabaret. Alors c'est tout à fait normal qu'ils traitent toutes les chanteuses de prostituées. Avant surtout, les femmes qui chantaient ur vrint ara généralement rewient. Or un artiste qui n'a pas de niveau, on peut le tromper, as nkellex. Alors que sans la femme le charme dans la chanson est rompu. Les hommes, on ne les appelle jamais des prostitues, il n'ya que la femme qu'on traite ainsi. Moi d'ailleurs, on ne cessait pas d'harceler mes parents. On arrivait à les avoirs, à salir leur réputation par mon biais. D'ailleurs un jours, ma mère me lance comme ça à la figure en me disant "tuɣaled-iyi d lmedyaɛ geɛdawen (tu m'es devenue l'échelle de mes ennemis). Mais moi, j'ai continué jusqu'au bout, je n'arrivais pas à réaliser que j'avais exaucé mon rêve "de chanter", mais aussi mes parents ont évolué. Cette évolution apparaît chez un père qui a finit par l'accepter comme telle et a été fasciné par sa forte personnalité, et chez une mère qui a pu elle aussi évoluer et l'entourer de compliments au milieu d'une gente féminine venant lui reprocher la carrière de sa fille ou entre autre lui demander des nouvelles d'elle. Donc les parents, la famille, leur changement, leur compréhension, aident à l'évolution de la chanteuse en tant que telle, en tant qu'individu sain et libre. Toujours Malika qui dit dans ce sens: "ça compte lhiba imawlan-ik. Quand tes parents te reviennet, les autres quoi qu'ils fassent, quoi qu'ils disent peu importe, ça ne compte pas".

De celle-ci à crifa (cherifa) qui dit:" Zik lfen d lɛib lameɛna netta d abrid zeddigen. Degs ad inid akw ayen ikem iqaṛḥen ur yecmit ara. Zeddig". (avant l'art etait un péché mais c'est un chemin propre, noble. A travers celui-ci tu peux purger toute tes peines. Ce n'est point une débauche ou une honte. C'est propre). Puis à Ǧuhṛa (Djura) qui ne voit aucune débauche en la chanson et qui a essayé de raisonner sa maman qui lui refusait cette carrière dès le départ. Et à qui elle rappelait sa condition de mineure, de

---

* Il s'agit de l'hopital psuchiatrique de Oued Aïssi où Malika DOMRANE travaille comme infirmière. Nous l'avons déjà dit dans son itinéraire.

femme opprimée, son mariage forcé ... Ğuhra (Djura), cette femme qui ne se contente pas seulement de chanter pour exorciser son passé, faire sortir sa douleur, celle de tout le monde, de toute autre femme; mais en fait aussi un chemin vers l'écriture. Cette dernière qui est aussi reconnaissante à la chanson, la valorise et expose par graphie ses objectifs. Ğuhra (Djura) ne veut pas seulement dévoiler le visage, le corps de la femme à travers la chanson, mais aussi dévoiler cette même expression orale du tissu, de l'étiquette de prostitution qu'on lui plaque. Pour elle la chasteté d'une femme ne relève pas seulement du voile ou des prohibitions(telles que leur interdir de chanter), mais relève de l'éthique et de l'amour. Et elle se demande si les hommes le savent. S'ils aimaient cette femme, s'ils la comprenaient, la laissaient libre serait-ce de l'impureté et de la chasteté? Tout ceci, Ğuhra (Djura) la compris et veut aider les autres entre autre l'homme à le comprendre en disant: " Je caresse en effet l'espoir bien téméraire que certain hommes de ma race, de ma religion et de mon pays liront ces lignes sans crier à la subversion, au dévergondage, ou à l'inimitié des femmes. Nous les haïssons point, nous ne voulons pas les trahir. Mais qu'ils sachent, s'ils veulent être chéris et choyés comme ils le souhaitent, qu'il convient de nous laisser d'abord notre libre arbitre dans notre vie sociale, professionnelle et affective"(1)

Mais toutes ces expressions, ces dires de chacune de ces femmes sont la preuve d'une commune préocupation rêvée, souhaitant la réaliser en dehors du groupe, de la famille donc à travers la chanson. Cette préoccupation estla liberté-tilleli qui associe en même temps liberté de la femme de tout joug, de la contrainte sociale, sexuelle ou autre, de la dominance masculine mais aussi liberté d'une race, d'un groupe, d'une société qui se condamne elle-même dans les tabous. Ceux-là, qui dépassent en nombre les principes donc la liberté de toute une culture orale vivante et d'une religion Islamique saine permettant beaucoup déquilibres sociaux et psychologiques des personnes: homme et femme et de la société entière. Tilleli ou la liberté, ce mot comme dirait Ğuhra (Djura) "qui résonne dans mon coeur comme un envol d'oiseau. Tilleli de dire et de confronter ses opinions... la liberté où chacun exerce ou non le culte de son choix, sans pour autant bannir de son univers ceux qui ne partagent pas ses imparfaites certitudes" (2). si l'on revient à la chanson et à sa relation au nnif, on dira que quand il s'agissait de la chanson féminine anonyme, il n'y avait pas de problème. La chanson n'était pas une voie vers la prostitution puisque d'abord elle naît et est limitée dans l'espace (au sein) du groupe et surtout, ses thèmes étaient bien déterminés par la tradition orale (tissage (aẓeṭṭa), berceuse (ou azuzen)...). Au contrainte, une fois que celle-ci sort en dehors du groupe, devient publique, elle est qualifiée d'acte de prostitution car le corps rentre en jeu et fait le malheur d'une femme qui pour tout le monde commet des péchés, commet un délit contre le nnif. La perte de celui-ci se lie à sa vie sexuelle et apparait materiellement chez la femme. Elle part pour chanter mais aussi pour perdre sa virginité. Or, le nnif ne doit pas être prisonnier, ou enclavé dans une étroite pensée, une conception vague voire ambigüe de la sexualité. Le nnif doit exister dans la

---

(1) DJURA, le voile du silence, op.cit, p188.
(2) DJURA, op.cit p 185.

société en tant que principe que tout le monde respecte et protège. Il ne doit pas satisfaire un côté et s'appuyer ou léser un autre, ou faire la faiblesse de l'un et contraindre l'autre à procurer la force. Car le nnif ne se tire pas seulement de la sexualité de la femme mais aussi de celle de l'homme. Celui-ci quand il a crée le code du nnif, il prétendait assurer l'équilibre de la société que la femme risque de léser. Or il oubli ou cache la vérité qui est en lui . Une vérité qu'il ne veut peut-être pas admettre ou qu'il escamote parce qu'elle lui provoque peut-être une psychose (un déséquilibre d'abord mental) et c'est le fait que c'est lui le faible. Frustré lui aussi sexuellement et qui essaie d'attribuer sa faiblesse à la femme et lui jette le lourd fardeau du nnif qu'il ne peut soulever qu'à travers elle et donc celle-ci en devient responsable. A chaque fois, à chaque pas qu'elle fait, l'homme rappelle à,la femme son corps qui constitue à la fois sa faiblesse et sa force à lui. Et en tous les cas elle le gêne Qu'elle soit réduite à son espace intérieur ou qu'elle sorte pour chanter en public, elle rencontre cet homme qu'elle pertube au plan psychanalytique et mentale. Elle lui est toujours inviolable. Le détenant ainsi sexuellement il lui pose en revanche le problème de son corps à elle et la considère elle-même comme problème car toute erreur commise, elle apparaît matériellement chez la femme et donc c'est elle qui viole le nnif, l'honneur du groupe, de l'homme qui la pousse à commettre l'erreur mais qu'elle couvre pour qu'il préserve son agnatisme,son prestige social puisque pour tous, pour toute la communauté elle est la seule fautive et la seule responsable. Et en se détachant du groupe, elle a cherché la debauche,la perversion voire le renversement des normes sociales. Ainsi, cette femme qui est la condition sociale, et naturelle de l'homme devient la risée de tout le village. Elle est bannie, égorgée et ne retrouve jamais son innocence. Concernant la chanson ce n'est pas elle en tant qu'expression qui est dévalorisée, mais puisque chantée par une femme et que celle-ci pose un problème sexuel à l'homme donc elle n'est pas acceptée ou elle est dévalorisée. Mais, l'orsqu'un public croit en la liberté de la femme et en majorité les hommes sont d'accord pour qu'elle chante serait-ce parce qu'ils ont pris conscsience de la signification sociale du corps de la femme et de l'homme, de celle de la relation de deux de leur sexualité à tous les deux ou arrivent-ils à comprendre comprendre le sens (et donc donnent-ils un autre sens au nnif) et le rôle de la chanson et sa relation à la femme où est-ce-qu'ils cachent une hypocrisie sociale? Puisque déjà dans le milieu étudié il n'ya eu qu'une seule chanteuse "Igida tamectuht" qui a fait exception, elle s'est sauvée des siens, de la misère paysanne pour devenir chanteuse. Et aussi une certaine "jeggiga BABASSI (Djedjiga BABASSI)" une toute jeune chanteuse qu'un frère chanteur lui aussi "Rachid BABASSI (Rachid BABASSI)" aide mais, il n'y en a pas encore d'autres. Et concrètement la femme est encore opprimée, frappée et la chanteuse encore méprisée. De toute façon il n'ya ni valorisation totale puisqu'il ya toujours des réticences et le nnif est encore ambigüe, limité. C'est un code et une entrave pour la femme également pour l'homme. Aussi pas de dévalorisation totale car on arrive comme même à écouter la chanteuse, à donner son avis sur celle-ci, sur sa parole et à exiger d'elle. Quel est donc le vrai sort de la chanson féminine ?

b) La chanson féminine expression et sens

La chanson en générale se présente d'abord comme expression. Elle est d'abord et avant tout une manifestation de la pensée, du sentiment, du talent. C'est un refuge du mot lui-même. Chaque individu verse ses capacités intellectuelles dans une expression poétique. Cette symphonie qui est la plus belle expression du génie du compositeur. Chaque individu retrouve sa liberté et son sens dans les mots qu'il compose sous forme de chanson. En tant qu'expression donc, la chanson est un tout. C'est une totalité qui revient de droit à tous. Elle renferme en elle-même une libèrté d'expréssion et tout citoyen, toute citoyenne quels qu'ils soient s'expriment librement sur leurs opinions, sur leurs vies. Tous retrouvent leurs mots et leurs verbes. Tout geste, tout rite et tout mouvement social s'éxpriment à travers la chanson. On a tout lieu de penser aussi que la chanson en tant qu'expression, est un ordre totalitaire (qui renferme tous les sujets de la vie quotidienne) qui n'a pas besoin de cibler une catégorie par rapport à une autre. C'est une expression qui accepte tous ceux qui sont cappables de la gérer, de la valoriser et surtout de lui donner un sens. Car en tant qu'expression, elle a besoin d'être utile de servir donc d'avoir une signification.

La chanson féminine aussi, est une expression qui occupe une place importante dans la vie sociale et culturelle en Kabylie. Ce groupe de mots chantés (la chanson) n'est pas uniquement une expression mais aussi un sens. Il s'agit d'abord d'un courrier riche de renseignements sur la réalité sociale celle-ci que la femme à travers sa parole arrive à scier telle une planche. Elle est aussi un sens dans la mesure où elle est écoutée par un public, par une société, son sens est donc social. À l'intérieur de ce mot mêlé à la musique, une encyclopédie, une vue générale de la société, de l'individu et des choses s'éclaircit, apparait. La chanson est donc toute de sens car elle ne prend pas seulement en considération la société, mais aussi fait preuve du bon sens de son détenteur ou de sa détentrice. Ceux-là qui la prônent comme moyen d'affirmation de soi.

Difficillement, lentement, mais sûrement, la femme kabyle arrive à s'assumer dans cette expression traditionnelle, dans ce mot de la tradition orale qui est la chanson. Dans une vie, dans des situations assez complexes, la femme s'est affirmée, s'affirme en tant que chanteuse . Et ainsi, à l'intérieur de la chanson, aidée par son compagnon qui est le mot, elle donne un sens à son existence. Elle s'accepte d'abord elle-même en tant que telle (en tant que chanteuse) , ensuite communique avec le "tu", le "il" et le "vous", donc avec toute la société qu'elle oblige à son tour à l'écouter, à la comprendre et surtout à l'accepter, à accepter sa différence. Grâce à sa parole, elle oblige non pas une seule personne mais plusieurs à soutenir un dialogue avec elle. Elle veut progresser, aller de l'avant et veut être reconnue en tant que personne productive, rentable même si à travers l'art ou la poésie. Elle ne veut plus passer inaperçue ou être négligée. Dans la chanson la femme kabyle puise sa pensée, équilibre ses sentiment, les exprimes, mais aussi démontre son talent et le développe. Et ce talent, cette habileté naturelle qu'elle possède elle-aussi, elle sait la faire valoir à travers ses mots qu'elle

compose ou qu'elle interprète. A travers son "je", ses positions qu'elle prend quelque soit leur nature: une position de la femme révoltée, de la femme tourmentée, abandonnée ou de la femme militante, ou de cette femme qui refuse l'image de la femme "objet" ou de la femme "chose" que l'on fait d'elle même dans la poésie durant plusieurs années, ou de celle qui milite pour l'épanouissement de sa culture en transmettant ainsi un langage jusqu'ici relégué au rang de folklore. Dans des poésies et chanson récentes de Nuwwara (Nouara), de ĞERĞRA (DJURDJURA), de Malika..., cette femme ne veut plus être cette belle créature agréable à regarder "belle comme la lune " "am aggur". Elle ne veut plus louer cette beauté d'une femme (blanche) comme le lait, ou comme un linge fin", cette femme au corps droit, élégant à la démarche de la lionne "tasedda", mais elle veut être reconnue en tant que femme vivante, non pas légendaire, mais une femme qui a sa parole à dire, une parole sensée, reconnue elle aussi. Elle ne veut plus séduire avec son beau corps, ses belles parures et beaux bijoux en argent ou ses sourcils teints, mais avec sa parole, son don de l'asefrou. Ainsi donc, apparait l'une des fonctions sociales majeures de la poésie et du chant féminin qui manifeste une ampleur exceptionnelle. Dans leurs chanson les chanteuses ne sont plus ces femmes poétiques: belles irréprochables et rêvées, mais ces femmes conscientes de la vie du groupe, de celle de l'homme et bien sûr de leur culture. Elles ne veulent nullement renverser les normes sociales, mais elles voient en la chanson une voie propre, une vie saine, une solution à leurs problèmes, une amélioration de leur condition. Car pour elles, la chanson est en même temps sens et puissance. Elles chantent contre le désespoir, contre le silence. contre la mort et contre l'oubli. Leur parole renferme aussi pour elle cet espoir de laisser des traces dans une histoire d'une vie, dans une culture millenéaire, dans une kabylie orgueilleuse, une Algerie jalcusée et dans un Sahara qui remonte. Elles chantent parce qu'elles en voient une nécessite. Mais aussi, une obligation de chanter, de signer seul avec le mot un contrat même si de façon encore maigre pour rompre avec leur silence éternel.

-LES FRONTIERES QUE SE DONNE LE GROUPE

Il est nécessaire, pour comprendre le mecanisme et le fonctionnement de la pratique musicale, de la situer dans l'espace social que le groupe se donne. Sachant aussi que cette pratique musicale constitue un élément indissociable de la pratique sociale.Dès lors que cette forme culturelle est liée à la vie du groupe et suit sa progession.

Dans les sociétés à tradition orale, la pratique musicale s'étend à tous les membres dans les deux types de vie: la ruralité et l'urbanité. Il est donc important de voir sous quels angles celle-ci (la pratique musicale) appraît et comment est-elle perçue dans les deux modes de vie. Peut-on parler d'invariants (dans les deux types) quant à cette pratique musicale ou d'une acception commune de celle-ci ? A quoi renvoie-t-on quand on parle de :

- La séparation ville/compagne et pratique musicale :

Toute pratique musicale ou culturelle se détermine par le développement de la vie socialc et économique. Toute organisation

de la vie en ruralité et en urbanité, a son importance quant à cette détermination, à l'évaluation même au développement de la pratique quelque que soit sa nature. Toutefois chaque type de vie est un cadre d'affirmation ou de non affirmation de soi. Par besoin de civilisation des villes se construisent. Et la ville est d'abord une agglomération d'une certaine importance à l'intérieur de laquelle tout un chacun (tout habitant) a un travail. Elle est aussi une organisation de type urbain avec une forme de pouvoir étatique. Par ce mot ville, on entend aussi les mots : modernité, civilisation, évolution et développement social, culture, et économique. Non seulement ceci, mais la ville renvoie aussi à la division sociale du travail essentiellement la division entre le travail manuel et intellectuel. Ces deux-là qui occupent des places importantes et qui sont déterminés parce qu'on appelle le marché et bien sûr la monnaie. Par ailleurs et pour des échanges dans les marchés, la vie citadine, valorise et encourage toutes les activités et les pratiques susceptibles d'apporter une certaine rentabilité matérielle. Dans cette politique de commercialisation, toute activité, tout travail manuel même artistique a sa fonction. Et d'ailleurs la pratique musicale liée à cette vie urbaine devient elle aussi un outil de marché et ainssi émerge. Et le mot rythmé qui trouve refuge dans des instruments techniques se manifeste de plus en plus et devient une réalité dont tout le monde est conscient et qu'il reconnaît. Dans ce milieu urbain, par exemple la femme qui abandonne son village, s'autorise une liberté; une liberté de dire, celle surtout de chanter. Car elle trouve non seulement un refuge, une bienveillance donc une affabilité, mais aussi un mode plus au moins compréhensif. Un mode qui la soutient, qui lui permet d'émerger, de s'affirmer, de s'affirmir donc de devenir un individu et qui affirme la réalité de ce qu'elle avance donc la réalité de sa chanson. La compagne par contre, cette agglomération rurale, ce village qui englobe montagne, bourg et hameau, se présente comme un lieu réel de la parole même de la chanson, celle-ci qui n'était pas un outil de marché comme en ville mais qui se disait gratuitement, se disait pour dénoncer les déboires de la vie du groupe et de la vie quotidienne. Le mot d'amour ou autre verbe était brimé, prisonnier dans un carcan culturel, et faisait face à une culture que les temps les mentalités, les colonisations et les divers jougs ont étouffé, ont rendu intransigeante et sévère. Mais subitement et tout à coup dans cet espace où seul la terre avait sa valeur et assurait vie matérielle et équilibre, on s'aperçoit que cette culture elle-même est en danger et vite des individus: hommes et femmes réagissent contre les brimades dont est victime leur culture. Très conscients, ils se destinent eux, avec leur art, leur parole vers le milieu idéal qui est celui de la ville. Là il ya donc une délocalisation ou un déplacement de la personne, de sa parole de la compagne, en même temps qu'une localisation c'est à dire que ces deux unités; la personne et la parole, se fixent en un lieu, se localisent en ville. A la construction de celle-ci, l'artisanat qui était surtout l'apanage des femmes, donc qui avait un caractère domestique devient par la suite un métier c'est-à-dire une spécialité d'hommes. Cet artisanat donc a joué un grand rôle et a aidé à la création d'instruments où se réfugient les mots chantés, d'origine rurale. Ce fut ainsi la pratique musicale qui se voit apparaître, se perfectionne comme tous les arts et comme dirait IBN KHALDUN (dans sa maqqadima) "en fonction du raffinement et de

l'ampleur atteints par la civilisation urbaine" et surtout se voit utile et participe au développement. Ainsi, la pratique musicale se présente comme un facteur de rapprochement. Elle rapproche ville et compagne bien plus qu'elle ne les sépare. Elle est à la fois rurale venant d'une vie compagnarde, s'exprimant sur le groupe, sur une culture orale, mais aussi participe de l'individualisme de la ville, participe à la construction de celle-ci et à son développement. Et à son tour se fraye un chemin, se donne un prestige dans la culture Algérienne qui englobe ville et compagne et pourquoi pas une place importante et une valeur dans toute la société. Car elle ne fait plus partie de cette pratique sociale globale ou est en plus (c'est-à-dire qui s'ajoute à d'autres pratiques qu'exerce l'homme qui peut être enseignant et chanteur en même temps) mais une pratique spécifique à certains individus, à certains agents sociaux qui en font un métier comme les autres et participe de la hiérarchie sociale. En quelque sorte, on peut dire que la pratique musicale est un dialogue des et entre les deux espaces de la vie sociale (donc entre la ville et la compagne). Des rapports donc s'établissent entre ces deux-là par l'intermédiaire du chant par exemple qui connaitra une certaine classification, et selon la fonction qu'il remplit. Tout dépend des situations, des conjonctures, des faits sociaux où il s'accomplit: différents types de chants donc naissent; par exemple, le chant de complainte, le chant engagé, le chant de variétés etc.... La chanson voire la pratique musicale ne se trouvent pas seulement au centre du développement des nouvelles forces productives, mais elles sont aussi un comportement global qui rencontre ici et là; en ville ou en compagne des réticences de différentes natures et causes, ou des compromis et accords. Et dans les deux espaces de la vie, cette chanson et cette pratique musicale font face à la critique. Là on se demandera peut-être quels sont les critères de cette critique ?

- LE PUBLIC ET LA CRITIQUE

Il est vrai que la parole ou la chanson est plus subjective puisque venant d'une personne, d'un individu qui arrive à vaincre sa peur, à transmettre sa sensibilité et donc à honorer un dieu intérieur, mais aussi qu'elle est destinée à l'autre, à un public ou à auditoire qui en épouserait lui aussi les grandeurs et les faiblesses de cet art et de son détenteur et bien sûr juger.

Il ya existence d'une chanson, d'un chanteur mais aussi existence d'un écho, d'un public et surtout d'une critique. Il y a donc un agent social qui chante et un autre qui critique ou qui porte des jugements, qui discerne les qualités ou les défauts de cette oeuvre qui est la chanson. Or, ce qui est très important à noter c'est qu'à la création, à l'interprétation d'une oeuvre artistique (comme la chanson) s'ajoute la réception. Une oeuvre chantée ne saurait compter sa valeur dans l'interprétation que devant un public qui la recoit. Celui-ci qui, spécialiste, médiocre ou profane considérerait l'oeuvre elle-même, analyserait sa fonction, la détecterait et surtout trouverait les défauts de l'oeuvre. Si le chanteur est détenteur de mots rimés, d'une parole rythmée, le public lui, est détenteur d'une critique musicale (ou d'une critique de la musique) qui devrait être considérée (aussi

par la science sociale) et être prise comme dirait Roland MANCINI: "comme un spectateur-pilote révélant ainsi s'il y a trahison ou non vis-à-vis de l'oeuvre..."(1). Ainsi, du public et de la critique, la carrière du chanteur ou de la chanteuse dépend. On a toujours tendance à croire que le public consomme seulement la chanson pour le plaisir, pour le seul but de distraction et la préfère ou non selon son goût et son éducation personnelle. Mais, selon des cas et des conjonctures, la situation se présente autrement. Par exemple concernant la chanson kabyle, le public manifeste une sévérité exclusive dans le jugement. Pourquoi ? Car la chanson représente un tout pour sa tradition orale, pour sa culture berbère et pour lui-même et demeure encore l'emblème, le rempart et surtout la preuve permanente de l'existence Amaziv dans sa société. Elle est jusqu'à présent sa seule certitude du dialogue et de la légitimité culturelle. Pour lui c'est en la chanson, en la poésie, en prise de musique, que naît et que s'affirme l'identité individuelle, groupale et surtout culturelle. En la chanson aussi que s'affirme la différence. Justement pour cela que la critique de ce public pourrait être une critique pas comme les autres. Et le groupe dans sa totalité pourrait aussi avoir une critique unanime.

Aujourd'hui, l'homme ne demeure pas le seul fournisseur de la parole chantée, mais la femme aussi. Elle ajoute elle aussi la pierre à l'édifice. Seulement, elle est aussi déterminée à agir selon des situations et selon ce qu'on appelle :

- Les conditions d'une carrière

Pour compter sur la femme chanteuse, pour préférer une chanson féminine et même une chanteuse, le public pose des conditions qui déterminent la chanson, la chanteuse et qui l'invitent lui-même, qui l'attirent vers ces deux unités artistiques (qui sont la chanson et la chanteuse). Le public pose des conditions après avoir tendu l'oreille à la chanson kabyle masculine et féminine. Et ainsi marque des préférences pour des chanteurs et chanteuses, surtout les pionniers et les pionnières également pour les jeunes et actuels chanteurs et chanteuses qui ont émergé dans la chanson kabyle qu'elle soit engagée, sentimentale ou même de variété. Ces préférences, se remarquent dans la réponse à la question: quels sont vos chanteurs et chanteuses kabyles préférés? (voir les tableaux de préférence dans les annexes). Les 6 cas de chanteuses choisies dans l'étude ont aussi leur part dans la prédilection du public qui les cite à chaque fois et donc sont considérés avec plus de faveur. Même si - comme il apparait dans les tableaux-, la gente masculine (les chanteurs) bénéficie plus du traitement préférentiel et est en tête, toujours est-il à la femme aussi; on donne de l'importance et on exige d'elle surtout la perfection dans la chanson. Les conditions que le public pose sont :

---

(1) R. MANCINI, l'art du chant
Que sais-je. P.U.F. Paris, 1969, p

a) Le texte

L'authenticité de la chanson kabyle se reflète dans le texte ou le contenu de la chanson, c'est-à-dire dans le vers lui-même ou le mot composé et chanté.

Si dans certains pays, dans certaines sociétés la chanson à texte, ou plutôt la chanson engagée est dépassée, en Algérie, elle demeure encore le vecteur de la culture d'origine voire de la culture berbère et l'élément fondamental vers lequel s'oriente l'objectif éminemment culturel, mais aussi l'esprit de tout un chacun.

Le texte est un moyen, la source de la culture orale et une fin en soi. Du mot chanté, on tire avantage et par lui, on est attiré. C'est aussi un document authentique où se reconnaissent hommes et femmes, c'est d'ailleurs ce qu'on remarque dans la réponse à la question: Qu'est-ce-qui vous attire dans la chanson des uns et des autres? Pour le public de BOGHNI, le texte prime et c'est surtout sur lui que repose la chanson. Selon le tableau suivant, un grand nombre de personnes est attiré par le texte ou le verbe de la chanson :

TEXTE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	112	96,6 %	96,6 %
-	4	3,4 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Comme le tableau l'indique plus de la moitié des 116 personnes questionnées est pour le texte ou préfère celui-ci dans la chanson. (112 personnes: hommes et femmes soit 96,6% sont attirées par le texte, seulement 4 autres ne le sont pas soit 3,4%). Le texte semble avoir une valeur importante au sein du public de BOGHNI. Il constitue une matière importante à considérer au plan culturel et social. Selon les réponses, les réactions du public, ce texte est une oeuvre, un document authentique qui constitue la source de leur culture. Ceci donc d'une façon globale. Mais voyons (grâce au croisement des variables) comment ces réponses se départagent selon les sexes? Quel est le sexe qui est plus attiré par le texte et selon quel niveau? ya-t-il un rapprochement dans les réponses entre les deux sexes?
Toujours sous forme de tableau :

SEXE	TEXTE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	12	4	13	25	4	58
	20,7 %	6,9 %	22,4 %	43,1 %	6,9 %	51,8 %
	100,0 %	44,4 %	65,0 %	50,0 %	19,0 %	
2	0	5	7	25	17	54
	0,0 %	9,3 %	13,0 %	46,3 %	31,5 %	
	0,0 %	55,6 %	35,0 %	50,0 %	81,0 %	48,2 %
TOTAL	12	9	20	50	21	112
	10,7 %	8,0 %	17,9 %	44,6 %	18,8 %	

On rappelera que parmi les 116 personnes interviewées, il y a 62 femmes et 54 hommes. Il s'agit dans ce tableau de la réponse positive. Celle-ci qui se partage entre les deux sexes: le sexe 1 ou le féminin et le sexe 2 ou le masculin et leur niveau d'instruction. Comme il est indiqué dans le tableau, les 112 personnes qui choisissent d'abord et avant tout le texte ou la parole de la chanson se répartissent en 58 femmes soit 51,8% et en 54 hommes soit 48,2%. Et tous les niveaux d'instruction (en allant du niveau: illettré jusqu'au niveau universitaire) ont un avis et le donnent. Tous ces niveaux s'observent donc chez les deux sexes. Il y a parfois rapprochement entre les deux sexes comme dans le niveaux: 4 et 2 (voir le tableau), parfois aussi divergence. Mais ce qui est frappant aussi dans ce tableau c'est que à 100% la réponse positive se réalise chez les hommes: tous les hommes c'est-à-dire les 54 soit 48,2% et selon tous leurs niveaux d'instruction sont pour le texte d'abord. Et les 4 personnes qui marquent la réponse négative se rangent du côté des femmes: 4 femmes donc ne sont guère attirées par le texte chanté. Ceci apparait aussi dans un tableau concernant toujours le texte :

SEXE	TEXTE - - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	0	0	0	3	1	4
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	75,0 %	25,0 %	100,0 %
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	100,0 %	100,0 %	
2	0	0	0	0	0	0
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
TOTAL	0	0	0	3	1	4
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	75,0 %	25,0 %	

Comme le tableau l'indique 4 femmes donc ne sont pas attirées par les paroles de la chanson. Et ce sont des personnes qui dont le niveau est on ne peut plus haut: le niveau secondaire représenté par 3 femmes soit 75,0% et le niveau universitaire représenté par une seule femme. Il n'est peut-être pas question de niveau mais de goût. Mais pour que les choses soient plus claires, pour donner une explication au fait que le texte attire plus l'auditoire, il faut chercher dans le pourquoi de ce fait. Pourquoi les gens sont-ils attirés par le texte? Beaucoup d'explications, de sens voire beaucoup d'idées, ont été donnés par le public pour justifier son amour porté au texte, sa préférence du contenu de la chanson kabyle féminine ou masculine. Selon les réponses données par le public, le texte se présente sous divers aspects. pour lui, le texte c'est d'abord le contenu, c'est d'abord la poésie et le vers. ça reflète à la fois la beauté du verbe comme diraient ces femmes: une femme de 50 ans qui dit: "d imeslayen ihemley axaṭer lhan" (ce sont les paroles que je préfère car elles sont belles). Puis cette autre femme au foyer de 52 ans qui dit: "imeslayen lhan" (les paroles sont belles), ensuite cette enseignante de 28 ans qui dit dans le même sens: "ce qui m'attire c'est le texte car il véhicule une belle poésie". Il ya là un aspect esthétique qui se dégage.

Après la beauté du texte, vient sa richesse et son sens. Pour le public, le texte kabyle base de la chanson, est non seulement beau mais aussi est riche en expression, est significatif, expressif et ainsi: un homme de 45 ans dit: "c'est le texte qui m'attire car il est riche en expressions et objectifs (objectifs culturels)".
Un autre de 65 ans: "c'est le texte qui m'attire car ce sont des paroles poétiques. Il ya des chanteurs qui ne sont pas seulement des chanteurs, mais des moralistes. "une femme au foyer de 70 ans qui dit aussi: "d imeslayen iḥemleɣ axaṭer s ɛan lmaɛna" (j'aime bien les paroles car elles sont touts de sens). Le public tire donc une sagesse, des leçons, des conseils, donc une moralité du texte chanté. Ceci se remarque aussi dans quelques réponses telles que celle de :
Cet adjoint d'éducation qui dit: "ce sont les paroles significatives qui m'attirent. Si elles ne sont pas significatives c'est toute la chanson qui devient incomplète. Le sens complète donc la chanson.
Une jeune fille de 18 ans révèle elle aussi ceci: "ḥemleɣ imeslayen axaṭer ḥemleɣ lemɛani. Dès fois ṯḥessiseɣ ḥaca ɣef lem ɛani". (j'aime bien les paroles car j'aime leur sens. Dès fois c'est pour le sens que je les écoute).

La signification de la chanson, donc de la parole reflète aussi chez le public la grandeur, le prestige, et le statut du chanteur ou de la chanteuse car comme dirait cette jeune fille de 17 ans: "c'est les paroles qui m'attirent car ces chansons sont tellement significatives et l'on sent qu'elles viennent d'un grand poète". Il ya aussi parmi le public, ceux qui ne voient pas seulement une beauté ou une expression et sens, mais aussi d'autres aspects, d'autres critères sur lesquels repose le texte et même le pourquoi du choix de ce texte de la part du public.
Le public est d'abord et avant tout sensible à la poésie véhiculée par la chanson et voit en elle un art d'évoquer et de suggérer des sentiments, des sensations et des émotions par un emploi non pas ordinaire de la langue maternelle, mais un emploi particulier utilisant à la fois images, harmonie de mots, phrases, métaphores, rythme et sonorité.

De ce public il ya ceux qui disent ou qui parlent d'un texte sentimental: la poésie suscite tous les genres de sentiments de l'être. Il ya le sentiment d'amour exprimé comme le disent ces différentes personnes: une jeune fille de 20 ans qui avoue: je préfère les paroles parce qu'elles chantent des chansons sentimentales" et une autre jeune fille de 19 ans qui dit aussi: "le texte m'attire parce qu'il parle des sentiments qu'on ressent". Ceci d'un côté, d'un autre côté le public parle d'un sentiment de souffrance de tourments comme cette vieille femme de 86 ans qui dit:" lhan imeslayen smeḥsiseɣ-asen axaṭer ṯyennin ɣef lemḥayen" (ce sont de bonnes, de belles paroles. Je les écoute car elle disent la souffrance). Et cette femme de 54 ans aussi qui dit dans le même sens: "d imeslayen iselleɣ axaṭer ṯyennin ɣef ddunit lakwd lmeḥna" (c'est le texte qui m'attire parce qu'ils chantent la vie, la souffrance).

Comme toute autre chanson dans le monde, la chanson kabyle (masculine ou féminine) est une chose, parle à l'âme, touche le

coeur et la sensibilité. Son vers rimé est un stimulus auquel répondent autant d'individus, de différentes manières. Ainsi, impressions et émotions se manifestent, et chaque homme ou femme et dans chaque réponse que tout un chacun donne, il ya de fortes émotions qui amènent même aux larmes comme le cas de cette femme de 54 ans qui dit: "d imeslayen ihemleɣ sruyen" (j'aime bien les paroles, elles me font pleurer).
Il ya ceux qui vivent les paroles, qui se retrouvent et vibrent dans celles-ci comme cette jeune fille de 23 ans qui dit: "j'aime surtout les paroles parce qu'on n'est jamais dégouttés en les écoutant et puis on vit ce qu'ils (les chanteurs) disent dans leurs chansons".
Donc cette jeune fille et d'autres personnes partagent les émotions même du chanteur ou de la chanteuse. Plus que ceci, l'auditeur se rapproche de la personne qui chante et se retrouve dans ses paroles. Une femme de 30 ans d'ailleurs dit: "c'est les paroles qui m'attirent car c'est proche de moi, je me retrouve". La chanson est pour d'autres une façon de communiquer ses sentiments: "les paroles bien sûr m'attirent, grâce à elles on communique ce que l'on ressent". En plus de tout cela l'auditeur ou l'individu ordinaire (non chanteur) trouve son aise, trouve la détente et allège grâce aux paroles qu'il écoute son mal d'être et ses tourments. C'est le cas aussi de cette femme âgée de 67 ans qui révèle en kabyle et d'une façon authentique sa sensation en écoutant la chanson kabyle: "ṭe ɛ ɣaben-iyi imeslayen-nsen. Sbuɣruyen ɣef lxaṭer-iw, faṛheɣ, itekkes-iyi lxiq" (les paroles me plaisent, m'attirent. Elles allègent mon mal d'être, mes tourments. En les écoutant, je deviens joyeuse, ça me détende".
Un autre jeune garçon de 20 ans qui dit: "j'aime bien le texte car il me touche". Puis un bijoutier de 35 ans: "les paroles m'attirent car ce sont des paroles irekden. Imeslayen kkaten ɣer uqqeṛuy ṭṭouchin" (les paroles m'attirent car ce sont des paroles douces mais surtout touchantes). Non seulement ceci, mais le public qui est attiré par le texte, cherche et trouve autre chose. La parole est aussi pour lui un document authentique qui reflète sa vie quotidienne. Puisqu'englobant en même temps désarroi, vie tourmentée, révolte, exil et complaintes.

A chaque situation présentée par le chanteur ou la chanteuse, dans la chanson, l'âme ordinaire réagit. Chaque problème, chaque condition chantée on la ressent, on la vit. Dans la chanson les difficultés de la vie quotidienne sont retransmises et la parole est une forme d'apaisement. Ainsi, un dénominateur commun rapproche hommes et femmes dans leur perception du texte et de sa relation à la vie quotidienne. Cette dernière, tous, la voient dans la parole chantée et la réponse est unanime, unilatéral et qui montre la sociabilité de la chanson: Un P.E.F * de 35 ans dit: "c'est le texte qui m'attire car il traite des domaines sociaux". Une autre enseignante de 25 ans dit: "c'est le texte qui m'attire car à travers lui le poète et le chanteur expriment haut ce que les gens pensent bas".

---

* P.E.F Professeur d'enseignement fondamental (dans un collège).

A travers le texte donc, la réalité est reflétée: elle lui sert d'orientation mais aussi de guide pour ceux (les individus) qui font cette réalité. Dans ce sens une enseignante de 29 ans dit: "c'est le texte qui m'attire parce que ça nous sert de guide, nous informe et nous dit la réalité: les textes traitant généralement tous les problèmes de la société kabyle". Une autre jeune enseignante de 26 ans qui va dans la même perspective et dit: "c'est les paroles qui m'attirent car elles reflètent la vie quotidienne, la vie courante des Algériens et notamment des kabyles". Pour certains donc, la chanson kabyle dans sa parole, est globale puisqu'elle passe outre la kabylie, pour parler de tous les problèmes communs donc de toute la société Algérienne. Dans ce sens, d'autres gens s'expriment: d'abord un homme de 30 ans exerçant une activité libérale dit: "ce sont les paroles qui m'attirent le plus car elles reflètent la vie quotidienne" puis une jeune fille de 22 ans; une secrétaire qui dit: "je suis attirée par le texte parce qu'il représente la vie sociale". Et enfin une autre femme de 26 ans qui rassemble tous les aspects déjà dits et caractérise la chanson kabyle d'une chanson pour tous: pour l'ancienne et la nouvelle génération et c'est une chanson qui épouse tous les temps, et qui dit: "je crois que la chanson kabyle se caractérise par une thématique propre à chaque génération; il ya l'exil, la chanson engagée (concernant notre culture). Chacun de nous est sensible à ses problèmes. Si je considère les anciennes chansons, j'aime bien les "acewwiqs", la voix de Crifa (Cherifa) qui exprime le désarroi, le ressentiment, la révolte obstinée de la femme trahie".

Dans sa relation à la vie quotidienne, et selon le public, le texte est une prémonition en elle-même. Pour lui le chanteur ou la chanteuse grâce à sa parole prédis l'avenir, arrive à présentir les problèmes quotidiens. Donc le texte remplit aussi la fonction de prédiction. A travers sa parole rythmée, le chanteur ou la chanteuse annonce et prédis l'avenir. Cette fonction apparait dans quelques réponses relevées lors de l'exploitation du questionnaire. D'abord une femme de 52 ans dit: "ih d imeslayen ihemeɣɣ iyi teɛɛaben axaṭar tɣennin ɣef ayen ad iteddun, ayen id iderrun. ayennaɣ izra ayen id iteddun di ddunit". (oui c'est les paroles qui m'attirent, qui me plaisent parce qu'elles chantent (disent) ce qui vient, ce qui se passe. Le chanteur est au courant de ce qui se passe dans la vie, donc de l'avenir).
Un homme de 36 ans (commerçant): "d imeslayen axaṭar tɣennin ɣef ayen iɛeddan, ɣef ayen id ilehhun" (c'est les paroles car elles disent ce qui s'est passé et ce qui se passe et arrivent à prédire l'avenir).
Une jeune fille de 19 ans dit aussi: "c'est les paroles qui m'attirent axaṭar aṭɣennin ɣef ayen iderrun di tmurt". (c'est les paroles qui m'attirent car elles disent ce qui se passe dans notre pays).

La parole chantée pour ceux-là, notamment pour cette jeune fille et d'autres personnes, suit la conjoncture du pays. Ceci est confirmé par la parole d'une femme au foyer de 29 ans: "d les paroles axir axaṭer qarend ayen inetɛici akka tura" (c'est les paroles qui sont mieux, qui nous attirent car elles disent ce que nous vivons aujourd'hui).

Mais la prédilection ou le choix favori du texte d'abord ensuite des autres éléments qui participent de la chanson telles que la musique et la voix, se base aussi et surtout sur la culture. Autrement dit, le texte a aussi et surtout une dimension culturelle. Et chez nous par rapport à la chanson kabyle, qu'elle soit féminine ou masculine, qui dit texte dit culture, dit aussi la revendication berbère donc la revendication de la culture d'origine de l'Algérie. Le public exige donc du texte car selon lui quand un chanteur ou une chanteuse cultive un art, notamment une poésie, il cultive aussi une culture Amaziγ, un problème identitaire de tout Algérien, de l'auditoire quelqu'il soit Algérien également kabyle. Ainsi, le texte de la chanson même féminine renvoie aux origines culturelles, aux traditions, aux us et à la personnalité berbère et aide à entretenir soigneusement les relations avec les ancêtres, le passé et les racines. Cela apparaît dans les diverses réponses qui vont suivre :
Une jeune fille de 22 ans qui dit: "c'est le texte qui m'attire le plus parce qu'il parle de la culture berbère". Un autre homme de 36 ans (mécanicien) dit aussi: "c'est les textes qui m'attirent parce qu'ils rafraîchissent la mémoire, pour ne pas oublier ses racines et ses traditions". Il ya aussi ceux qui voient en le texte chanté kabyle un développement de la culture berbère telque cet enseignant qui dit: "le texte est ce développement de la culture berbère". Et ce journalier qui voit aussi en le texte une liberté de la culture berbère "parce que la plupart d'entre eux chantent pour la liberté et surtout pour la culture berbère qui doit être notre langue nationale en Algérie. C'est pour cela que certains chanteurs combattent toujours". A travers le texte aussi, on se rend compte, on connaît la langue et la culture berbère et on la fait connaître et là un jeune garçon de 17 ans (ouvrier) dit: "d les paroles iyi ɛeǧben axater tγennin γef teqbaylit bac an nnissin ad issinen medden taqbaylit di lakul" (c'est les paroles qui me plaisent car elles chantent la langue kabyle (berbère). Pour qu'on puisse la découvrir, la connaître, la faire connaître à d'autres gens à l'école).

Le texte ainsi présenté sous sa dimension culturel, beaucoup de gens le consomment et le comprennent ou le trouvent objectif et s'y reconnaissent: il ya cette adjointe d'éducation de 24 ans qui dit: "c'est le texte qui m'attire car les paroles sont intéressantes, je les comprend". Et cet ingénieur de 31 ans qui souligne aussi: "leur texte m'attire car le verbe est facile et objectif. Il reflète l'objectivité même des chanteurs". Et bien sûr et surtout, il ya ceux qui considèrent toutes les revendications véhiculées par la chanson comme légitimes, réelles et preuves de l'existence de tout un chacun :
De cet étudiant de 21 ans qui dit: "les paroles m'attirent car elles traitent des faits réels: culture et problèmes de société". De celui-là, à ce libraire de 40 ans qui révèle lui aussi ceci: "c'est notre culture. Ces textes, leurs revendications sont les nôtres et on se sent exister".
Donc, la culture est le but et même la conséquence de la poésie plutôt de la chanson même féminine qui doit surtout selon le public exceller et marquer la chanson engagée.

Globalement et pour le public le texte chanté fait la symbiose de beaucoup de choses. La parole que véhicule la chanson

d'abord et avant tout enrichie l'esprit par des connaissances variées et étendues. Il ya ceux pour qui il s'agit d'un enseignement et qui disent comme ce jeune garçon de 19 ans: "les paroles lant tigad wuɣur ṯ-ṯafeɣ, ṯiouchint-iyi bac ad ṯẓelmeɣ lehwayeɣ" (les paroles, il y a celles dans lesquelles je me retrouve. Elles me touchent. Elles m'apprennent beaucoup de choses". Aussi ce commerçant de 32 ans qui dit: "le texte m'attire parce qu'il m'inspire beaucoup de choses". Et cette jeune fille qui se sent elle aussi attirée par le texte car comme elle le dit: "même si la musique est catastrophique, mais les paroles tout le principe est en elles. Et surtout elles nous apprennent beaucoup de choses de la vie".
La parole chantée donc représente un tout pour ce public qui insiste sur son choix du texte et parce que celui-ci est à la fois tradition, culture et vie quotidienne. La parole pour ces personnes interviewées, peut être utilisée comme moyen de communication, d'inspiration de tout genre et surtout comme courroux, arme donc la considérer comme combat pacifique. Ainsi, trois réponses ici, sont à considérer. Celle de cette adjointe d'éducation de 25 ans qui dit: "je suis attirée par les paroles parce qu'elles évoquent la situation d'un tel pays (traditions, politique, changement des mentalités". Et celle d'un P.E.S * de 39 ans qui révèle aussi: "oui je suis pour les paroles car elles traitent des problèmes sociaux, politiques et culturels". Et enfin cet ingénieur entrepreneur qui voit un engagement ou combat à travers les paroles chantées, celles qui lui plaisent comme il dit: "les paroles parce qu'elles reflètent la réalité et insistent au combat pacifique".

L'exigence manifestée par le public par rapport au texte féminin et sa demande de perfection, se justifie donc par toutes ces causes du choix du texte chanté et par la demande du temps aussi. Mais cette préférence du texte n'exclue pas les autres éléments qui font de la chanson kabyle ce qu'elle est à savoir la musique et la voix, car à ces deux la aussi, le public se sent lié. Et c'est de cette relation là, de sa nature qu'il s'agira dans la seconde condition qui est la musique et la troisième qui est la voix.

b) <u>d'abord la musique</u> :

Le plus ancien, le plus universel et le premier moyen d'expression qu'a connu l'humanité est l'emploi des sons. Ces derniers qui, dans une certaine mélodie constituent au fur et à mesure un art premier lui aussi qui est la musique. A chaque époque correspond une conception de la musique. A l'homme primitif, à l'homme du moyen âge ou, à l'homme des temps modernes, la musique, son éclosion a été d'une grande aide à supporter les peines et les fatigues de la vie. La musique; son; rythme ou attitude a toujours été une passion, un langage expressif d'une âme inspirée par l'amour, la vie et la mort. En effet, malgré les tabous, les différents états d'esprits, les mentalités et toutes les prohibitions et interdictions, la musique, a participé et participe pleinement à la vie. On ne peut imaginer une nation,

---

* P.E.S Professeur d'enseignement secondaire (lycee)

un peuple sans poésie, sans musique, sinon sans âme. Par ailleurs et aujourd'hui, le public ou les gens sont conscients de l'importance du verbe, de la chanson qui représente pour celui-ci (le verbe) un refuge. Ils ne peuvent fuir devant cette expression, ce langage oral qui coexiste avec eux, qui est lui aussi une réalité. On s'intéresse certes plus aux texte ou aux paroles de la chanson mais aussi à sa musique (donc au sens, ou au rythme auquel est intégré le texte de la chanson). Cette dernière est conçue comme deuxième niveau de la chanson.

Après le texte, hommes et femmes s'intéressent à la musique. Un bon nombre d'entre eux est attiré par celle-ci. Ceci apparait dans les tableaux qui vont suivre :

MUSIQUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+ -	65 51	56,0 % 44,0 %	56,0 % 100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

La musique bénéficie aussi d'un intérêt venant de la part du public qui la choisit aussi comme caractéristique de la chanson et bien sûr comme condition. De celle-ci aussi dépend la carrière de la chanteuse ou du chanteur. Là aussi le public émet deux avis: Il y a des hommes et des femmes qui choisissent la musique et d'autres qui ne la choisissent pas. Et cette fois, comme le tableau précédent l'indique l'écart n'est pas aussi grand entre les deux avis (voir les nombres inscrits dans le tableau). Comme pour la variable texte, nous avons aussi croisé cette variable musique avec la variable indépendante sexe et la variable niveau d'instruction. Ceci, pour mieux éclaircir les choses et voir comment le oui et le non de la variable se répartissent selon les sexes et selon les niveaux d'instruction des gens?
Ce deuxième choix qui est la musique s'illustre d'abord dans :

SEXE	MUSIQUE = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	5 15,6 % 100,0 %	3 9,4 % 42,9 %	7 21,9 % 87,5 %	15 46,9 % 46,9 %	2 6,3 % 15,4 %	32 49,2 %
2	0 0,0 % 0,0 %	4 12,1 % 57,1 %	1 3,0 % 12,5 %	17 51,5 % 53,1 %	11 33,3 % 84,6 %	33 50,8 %
TOTAL	5 7,7 %	7 10,8 %	8 12,3 %	32 49,2 %	13 20,0 %	65

En allant d'un sexe à un autre et d'un niveau à un autre, il n'ya pas une grande différence. Presque le même nombre de femmes et d'hommes s'intéresse à la musique. (entre le sexe 1 et le sexe 2 il ya une seule personne de différence

comme le tableau l'indique d'ailleurs). Il ya parfois rapprochement entre les niveaux d'instruction des deux sexes (niveau 2 et 4) parfois divergence comme dans les niveaux 1, 3, et 5 (voir les statistiques dans le tableau). De toutes les façons l'oreille musicale existe chez les deux sexes du public de BOGHNI. Ceci est encourageant pour toute la chanson kabyle voire féminine aussi. Même s'il ya un autre cas contraire qu'illustre le tableau suivant :

SEXE	MUSIQUE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	7	1	6	13	3	30
	23,3 %	3,3 %	20,0 %	43,3 %	10,0 %	58,8 %
	100,0 %	50,0 %	50,0 %	61,9 %	33,3 %	
2	0	1	6	8	6	21
	0,0 %	4,8 %	28,6 %	38,1 %	28,6 %	
	0,0 %	50,0 %	50,0 %	38,1 %	66,7 %	41,2 %
TOTAL	7	2	12	21	9	51
	13,7 %	3,9 %	23,5 %	41,2 %	17,6 %	

51 personnes donc ne sont pas intéressées par la musique (14 personnes de moins que le premier cas qui choisit la musique). Là aussi tous les niveaux d'instruction s'observent dans la réponse en allant d'un sexe à un autre. Il ya rapprochement dans les niveaux 1 et 3 comme le tableau l'indique mais aussi divergence dans les niveaux 1, 4 et 5. Cette fois-ci comme il est indiqué dans le tableau, il ya plus de femmes qui ne s'intéressent pas à la musique (voir le sexe 1) que d'hommes (le sexe 2). Elles tendent surtout l'oreille aux paroles et au texte car ils traduisent fidèlement leur condition de vie. Ils attestent, expriment leurs pensées, leurs sentiments par des mots et calmement. Avant la musique, la poésie donc la parole est à l'honneur de cette femme qui devint un sujet de conversation, intéressant de la chanson. Mais ceci ne diminue aucunement de la valeur de la musique que le public en général (hommes et femmes) prend en considération et exige sa perfection et en détermine la valeur. Si ce public est attiré ou exige au texte pour certaines raisons, c'est qu'il est aussi attiré et exige une bonne musique pour d'autres raisons. Celles-ci qui s'observeront dans sa réponse à la question pourquoi êtes vous attiré par la musique ?

Déjà au commencement du monde, des hommes et des femmes chantent et dansent. De différentes façons on tirait des sons. La musique ainsi naît, les instruments se succèdent (nous en avons déjà évoqué quelqu'uns), et animaient surtout les cérémonies religieuses. Justement, pour ces anciens surtout préoccupés par l'invention d'instruments, la musique demeure instrumentale et est pour eux religieuse. Elle exerce des pouvoirs magiques et même (guéri) traite des maladies. Mais au fil des temps, l'instrumentation se perfectionne, est continue et la musique devient vocale ainsi, il ya donc l'apparition du chant. Avec les

chants grégoriens (du moyen âge), puis des polyphonies et autres mélodies, des voix humaines apparaissent. Celles-ci qui ont pour soutien les instruments qui se mettent à leur service. Au cours des temps, la musique va faire son plein dans la vie de toute l'humanité. Elle sera elle-même un chef d'oeuvre auquel participeront d'autres chefs d'oeuvre telsque les instruments avec lesquels elle vibre dans tous les temps et dans tous les coins. Non seulement ceci, mais ce chef d'oeuvre (la musique), se verra surtout enrichie par des compositions qui ne cesseront jamais de faire émouvoir autant d'âmes humaines. Toutefois, en Occident, ou en Orient la musique accompagne la vie.

Aujourd'hui, l'orchestre est multi-instrumental. Les guitares sont électriques et les orgues électroniques. A chaque air, à chaque oeuvre musicale, une forme d'orchestre. Il ya même des musiciens qui composent sur ordinateur. A chaque instant, à chaque époque où la musique résonne, elle change et les individus aussi. Par ailleurs, et si Apollon fut un Dieu de la musique pour les Grecs et même guérisseur, pour le public kabyle particulièrement pour celui de BOGHNI (puisqu'il s'agit de lui), la musique classique (comme on l'appelle déjà) d'AT MENGELLAT (AIT MENGUELLET), ou la chanson au luth de MAƐṬUB (MATOUB), ou l'acewwiq de Crifa (Cherifa), ou la musique douce de Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM) et de Nuwwaṛa (Nouara), retentissent sous la voûte, sont magnifiques, saisissantes et sont un tableau tout de couleurs. Ces rythmes modestes de notre époque sont comme dirait déjà Henri BERGSON: "par rapport à l'oreille sons, par rapport à l'oeil attitudes"(1). Ils sont d'abord rythmes ensuite, procurent détente, amusement, plaisir, douceur et calment les pleurs. Le vocabulaire de la musique, est expressif, polysémique et semble être apprécié par un public qui est dans le besoin d'expression, ou qui s'exprime lui aussi sur la puissance de l'expression musicale en disant par le biais des personnes comme :

Cette adjointe d'éducation de 27 ans: "je suis attirée par la musique car ça fait plaisir et ça m'amuse".
Une autre fille (qui reste à la maison) de 24 ans qui dit en kabyle: "ḥemleɣ la musique striyiheɣ-iyiss" (j'aime bien la musique car, elle me procure un repos".
Et un jeune commerçant de 19 ans: "j'aime bien les paroles mais aussi la musique bac ur tettilid ara triste (pour ne pas être triste), c'est aussi un passe temps en ce qui concerne la musique"
Repos, détente et joie vont toujours de soi dans les réponses de ce public que forment des personnes (illettrés ou pas, jeunes ou vieilles, hommes ou femmes) lesquelles à tour de rôle, donnent des réponses unilatérales: de ce libraire de 40 ans qui avoue, que "la musique adoucit les moeurs", à cet autre P.E.F qui dit: " je suis attiré par la musique car pour moi: musique = douleur ".
De celle là, à ces deux femmes: l'une de 54 ans (femme au foyer) qui voit en la musique seulement la danse et dit:"Lmusiqa i Cḍeḥ ". (la musique est faite pour la danse).

---

(1) H. BERGSON, in : Revue Africaine 1950 op. cit, P 299.

Et cette jeune fille de 18 ans:"nemleɣ akter lemɛani, tina, la musique n zhu ḥala di tmeɣriwin."(j'aime surtout les paroles. Celle-ci, la musique c'est pour s'amuser surtout dans les fêtes)."

On remarque aussi une chose intéressante dans les réponses du public. Toutes les personnes interviewées exigent une bonne recherche dans la musique que ce soit pour la chanson masculine ou féminine. Car il est vrai que dans les circonstances où l'on se trouve le verbe avec ou sans musique, l'emporte, est essentiel, est la base ou le message lui-même, mais la musique aussi doit être bonne, belle puisque contrairement aux symphonies universelles, à la musique de MOZART ou de BEETHOVEN etc... sans parole et à part la musique des idebbalen elle aussi sans paroles, l'art, la chanson kabyle dans sa totalité est une parole qui est souvent en prise avec la musique. Et si à la belle parole s'ajoute une belle musique, envoûtante, le public serait très conscient de la parole rythmée même si féminine et se retrouverait dans celle-ci. C'est pour cela justement, qu'il exige une bonne recherche qui viendrait et de l'homme et de la femme. Car une musique réussie, belle ouvrirait de grands appétits, traînerait ce même public et tout le monde plus loin. Ceci, réveillerait plus les consciences, aiderait les uns et les autres à découvrir non seulement des instruments, des paroles mais surtout et aussi leur donner toutes les envies d'écouter de la musique encore et encore, de mieux l'apprécier, de la comprendre, de comprendre les expériences des compositeurs, du chercheur dans le domaine, de l'interprète. De revivre les musiques d'antan, de comprendre les actuelles et d'espérer celles de demain et de faire son choix. Tout ceci, d'ailleurs s'illustre dans les exigences, les réponses du public qui écoute et voit d'autres musiques occidentales, orientales et est conscient de leurs façons, de leurs réussites et ainsi exige de la musique kabyle laquelle ne semble pas le satisfaire dans sa totalité.

Tout en s'inspirant de ses traditions, tout en préservant l'authencité de sa parole, le public demande une progression dans son propre art musical kabyle en particulier et berbère en général. Et qui dit bonne recherche dans la musique, dit non seulement satisfaction dans son propre art rythmé mais aussi l'universalité de celui-ci et une qualité qu'on lui reconnait. Ainsi une dentiste de 31 ans dit qu'il faut de la qualité dans la musique et la qualité musicale qui s'inspire de la tradition musicale berbère.
Un autre fonctionnaire de 41 ans qui dit: "je suis aussi attiré par la musique si elle est envoûtante (comme celle d'AIT MENGUELLET et bien construite, élaborée (comme celle de MATOUB)".

Le mot bon ou bonne musique qui reflète le mot recherche et qui revient dans la bouche du public veut tout dire. Il est signe à la fois de l'esthétique, de qualité et de l'universalité. Et tout en citant comme ça des chanteurs en vogue, le public donne plusieurs avis. Après celui-là qui cite AT MENGELLAT (AIT MENGUELLET) et MAƐTUB (MATOUB). Cet autre P.E.F de 35 ans qui semble être attiré par la musique et dit: "je suis attiré par la musique, surtout de celle de Tacfarinas car elle est universelle". Et cette jeune fille de 24 ans (enseignante) qui dit: "Cherif KHEDDAM, sa musique est spécifique à lui, Idir, j'aime sa musique, elle est bien travaillée".

Aussi cet architecte de 32 ans qui dit: "une parole bien travaillée attire, mais il faut aussi une bonne recherche dans la musique". Et enfin ce dernier, cet adjoint d'éducation qui résume presque, plutôt, éclaircit, explique l'essentiel de la recherche dans la musique. Celle-ci qui, pour lui, même si elle est sans parole et sans voix, représente une chanson elle-même et ceci, il le dit: "parfois en écoutant une bonne musique sans paroles et sans voix, on a l'impression d'écouter une chanson bien que cette dernière soit dépourvue de paroles et de voix".

Concernant la chanson kabyle qui pour le public n'est pas seulement un ensemble de mots qui forment le propre de l'homme qui est la langage mais aussi à ce dernier, de lui, de la chanson, participe la musique et aussi :

c) La voix

Par définition, la voix est l'ensemble des sons qui sortent de la bouche de l'homme ou de la femme. En matière de musique, la voix représente une capacité d'émettre des sons donc de chanter. Toutefois, par opposition à la musique tout court ou plutôt à la musique instrumentale, il y a le fait de s'exprimer par la voix ou tout simplement, la musique vocale. Là, la voix est un moyen de déchiffrer une ou des partitions musicales. C'est surtout un moyen efficace et de base de l'oralité. C'est un atout surtout de transmission de la poésie venant de la mémoire et de la pensée humaine. Ainsi, la voix est pour la chanson ce qu'est l'écriture ou tout autre langage (sans voix) pour la pensée et pour l'esprit humain. Car par son biais, la voix fixe un langage spécifique qui est le langage oral, musical et aide toute une poétique à s'enraciner sous forme de chanson. En effet, la voix qui demeure encore une notion ambigüe, que des observations, des critiques plutôt des analyses de scientifiques, de linguistes et de littéraires... confinent seul, dans le cocon de l'esthétique à savoir décrire ses qualités matérielles en s'émerveillant devant des compétences (d'interprètes), des capacités d'émettre des sons et ainsi distinguant: voix de basse, de ténor, voix de velours, voix grave ou aigue etc..., nécessite pour elle seule une science. Celle-ci, que l'on peut estimer comme Paul ZUMTHOR pour demain. Car d'elle, déborde la parole magique, se créent des civilisations en pleine vie, durables, en elle, se solidifie des liens sociaux et prend forme une poésie au demeurant des siècles.

La voix est comme dirait toujours Paul ZUMTHOR "une chose"(1). On doit l'approcher comme telle par l'optique de la science pour avoir ainsi une science de la voix qui comme le souligne encore Paul ZUMTHOR "fournirait à l'étude de la poésie orale, une base théorique qui lui manque. Elle embrasserait en effet, au delà d'une physique et d'une physiologie, une linguistique, une anthropologie et une histoire "(2) Elle en fait déjà partie (mais d'une façon minime de ces sciences et même pourrait être l'une des disciplines instituées (elle aussi). Et il

---

(1) P. ZUMTHOR, introduction à la poésie orale.
Seuil, Paris VI, Mars 1983, P 11.

(2) Idem, p 11.

est une chose positive que d'avoir une anthropologie de la voix qui puisse apporter ainsi un plus à cet étude de l'homme, à laquelle s'ajoute l'étude de la voix, du timbre de ce dernier (de l'homme), du son, cet élément subtil et son rôle quant à la manipulation juste de la réalité et du concret. Cependant le son kabyle aussi se distingue par cette façon de savoir manier le social qui finit par résonner et se capter sous forme de chanson. Quand on parle de voix, on entend parler aussi et directement de l'individu qui est à l'origine de cette voix. Celui-ci, qui dans la chanson est l'interprète. Ce dernier qui subsume plusieurs rôles: soit il compose le texte, ou il le dit, parfois et dans beaucoup de cas, compose la musique, ie chante et l'accompagne instrumentalement. Et de toutes les façons, l'interprète kabyle (homme ou femme), sa voix à travers des situations multiples, différentes et au sein d'une société (kabyle) orgueilleuse, insistant éternellement sur sa différence, s'exprime, dit ce qu'elle veut dire. Dans la voix d'un Lunis AT MENGELLAT (Lounis AIT MENGUELLET), ou d'une Nuwwara (Nouara), d'un Lunes MAƐTUB (Lounes MATOUB), d'un Crif XEDDAM (Cherif KHEDDAM), d'une Crifa (Cherifa) ou d'une Malika, une volonté d'existence de l'individu, de l'être socialement et culturellement définit, retenti et se fait entendre. Dans ces voix, se rencontrent le réel (la société) et l'irréel (l'idéal). Non seulement ceci, mais toutes ces voix féminines et masculines, manipulent une autre personne ordinaire, un autre groupe de personnes non chanteur. Elles exercent une emprise sur eux, les influencent dés lors que ceux-là (les autres personnes) les écoutent, ne sont pas seulement attirés, on n'exigent pas seulement du texte, de la musique mais aussi de la voix. Un troisième élément qui s'ajoute aux premiers (texte et musique) pour compléter l'oeuvre musicale et chantée. Ainsi dans le public, se distinguent des personnes (hommes et femmes) par leur choix de la voix, à laquelle elles attachent aussi une valeur symbolique. Avant d'arriver à la nature de cette valeur symbolique, à son pourquoi, voyons d'abord selon des tableaux statistiques, ces femmes et ces hommes qui se basent sur la voix en ce qui concerne la chanson:

VOIX	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	60	51,7 %	51,7 %
-	56	48,3 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Par rapport aux deux premiers éléments: le texte et la musique, le choix de la voix vient en troisième position. Parmi les 116 personnes questionnées des hommes et des femmes choisissent la voix en tant qu'élément essentiel lui aussi contribuant à la chanson et à sa constitution. D'une façon générale, même pour le choix de la voix, la réplique affirmative du public l'emporte sur celle qui marque le refus (c'est-à-dire qui ne donne pas un intérêt à la voix). Ceci est clair dans ce tableau qui précède. Mais chaque réplique correspond à un nombre spécifique de personnes du sexe féminin et du sexe masculin. Chaque nombre se partage aussi selon chaque niveau d'instruction des femmes et des hommes. Voici d'abord le tableau concernant la réponse affirmative :

SEXE	VOIX = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	8	3	4	15	3	33
	24,2 %	9,1 %	12,1 %	45,5 %	9,1 %	55,0 %
	100,0 %	50,0 %	80,0 %	50,0 %	27,3 %	
2	0	3	1	15	8	27
	0,0 %	11,1 %	3,7 %	55,6 %	29,6 %	
	0,0 %	50,0 %	20,0 %	50,0 %	72,7 %	45,0 %
TOTAL	8	6	5	30	11	60
	13,3 %	10,0 %	8,3 %	50,0 %	18,3 %	

Les gens s'intéressent à la voix et l'exigent en tant qu'élément essentiel de la chanson. Même si l'écart est moindre, c'est le sexe 1 ou le féminin qui se distingue dans cette réponse (il compte plus de personnes) par rapport au sexe 2 ou le masculin (voir les statistiques correspondant à chaque sexe). Comme pour les autres conditions ou éléments de la chanson, tous les niveaux d'instruction s'observent dans la réponse en allant d'un sexe à un autre. Là aussi il y a parfois un rapprochement (d'un niveau à un autre, soit dans un même sexe ou d'un sexe à un autre) et parfois divergence (ceci le tableau ci-dessus le montre clairement). Il faut dire aussi que le public (toutes catégories confondues) est conscient de la voix donc de son importance.

Ensuite, vient un autre tableau qui montre le contraste ou la réponse contraire qu'il ne faut pas négliger. Car tout de même elle reflète la position du public vis-à-vis de la voix et même de la chanson. Et ainsi :

SEXE	VOIX = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	4	1	9	13	2	29
	13,8 %	3,4 %	31,0 %	44,8 %	6,9 %	51,8 %
	100,0 %	33,3 %	60,0 %	56,5 %	18,2 %	
2	0	2	6	10	9	27
	0,0 %	7,4 %	22,2 %	37,0 %	33,3 %	
	0,0 %	66,7 %	40,0 %	43,5 %	81,8 %	48,2 %
TOTAL	4	3	15	23	11	56
	7,1 %	5,4 %	26,8 %	41,1 %	19,6 %	

Là aussi on observe tous les niveaux d'instruction dans la réponse des deux sexes. Comme il ya des personnes qui posent la voix comme condition de la chanson et juge donc la chanteuse ou le chanteur selon celle-ci, il y a d'autres pour qui la voix n'est pas un trait pertinent. Et ceci apparaît dans le tableau ci-dessus, les femmes dépassent toujours les hommes dans le nombre. Les hommes d'ailleurs dans ce tableau comptent le même nombre que

ceux qui se trouvent dans le premier tableau c'est-à-dire dans la réponse. Ce qui est surtout intéressant c'est que le niveau d'instruction joue un rôle considérable dans les différentes (les deux) opinions. Ici et là, on retrouve et à tous les niveaux des personnes qui sont pour le choix de la voix ou non. Des femmes illettrées par exemple peuvent s'entendre et choisir toutes la voix comme essentielle dans la chanson. Mais elles peuvent aussi avoir des avis différents (on trouve des femmes illettrées dans la réponse affirmative et on peut trouver d'autres illettrées qui marquent le refus et ainsi de suite (il ya beaucoup d'autres exemples). Mais l'essentiel c'est que le niveau d'instruction (le nombre qui marque chaque niveau) montre le sentiment qui fait que les uns et les autres portent un jugement sur la voix par exemple et donc sur la chanson. Ça reflète donc la représentation qu'on se fait de la chose ou de cette chanson. D'ailleurs toutes ses données et ses variables montrent que la position du public est claire. Les différentes répliques servent en même temps de contrôle à la chanson et d'emplacement de l'interprète par exemple de la femme à laquelle on exige la perfection, l'amélioration des composantes de la chanson à savoir la parole, la musique et la voix ainsi pour mieux l'écouter, pour la situer sans aucune concession dans la société, pour accepter son oeuvre et donc pour lui permettre à elle-même et en tant que chanteuse d'avoir une position élevée. Cependant, et revenant toujours à la "voix" on dira que le sens de bien ou de mal que manifeste le public (jeune, vieux ou vieille, instruit ou non) et les statistiques qui en sont les preuves, ne peuvent être qu'une évaluation du choix de la voix. On pourrait concrétiser plus les choses en s'interrogeant sur la ou les causes qui sont à l'origine de l'action (du choix de la voix) exprimée par le public dans sa réponse ou qui la motivent.

Le public kabyle, à son tour valorise, symbolise et conditionne la chanson féminine ou autre par la voix. Celle-ci qui, non seulement est belle, participe du décor, mais aussi décore de par son timbre vocal, ou son ton, son lieu de base et sacré qui est la chanson et embelli en même temps la parole, la musique et la tradition orale, pour laquelle, elle représente un motif ornemental. Plus encore c'est que la voix toujours selon le public se suffit à elle-même pour transmettre les messages musicaux, du compositeur, de l'interprète, donc de l'esprit humain et de sa poésie. Une belle voix attire donc l'écho de la chanson. Servant d'appoint au verbe (au poème), elle allège les tourments et aide à éviter le mal d'être, l'ennui de celui qui l'écoute. Une autre fois, l'unanimité des réponses s'observe chez le public dans son choix de la voix. Chose qui apparait dans les réponses suivantes :
Une femme au foyer de 67 ans qui dit: "ssut yelha itekkes lxiq" (la voix est belle en plus, elle nous évite l'ennui). Dans le même sens une femme de 52 ans dit: "ula d ssut nsent itekkes tiq lxaṭeṛ" (même leurs voix nous évite le mal d'être). La voix est aussi symbole de douceur et est touchante comme pour cette femme de 54 ans qui nous dit: "taɣwuct telha dayen, tɛeǧb-iyi axaṭaṛ tesɛa lhenna, lant tikwal truɣ" (la voix est belle aussi, elle me plaît, elle est douce, dés fois même, elle me fait pleurer". Une coiffeuse de 30 ans: "tous ces chanteurs ont une belle voix car elle attire les gens à bien écouter". Une adjointe d'éducation

de 24 ans qui dit dans le même sens: "un chanteur qui n'a pas une belle voix, on ne peut pas l'écouter". Ceci donc reflète la personnalité et le mérite du chanteur ou de la chanteuse dans l'interprétation du chant. Et enfin cette enseignante de 26 ans qui semble être satisfaite uniquement par la voix et qui montre ceci en disant: le son de la voix elle-même suffit largement pour transmettre les messages contenus dans les paroles". Pour celle-ci donc la voix est très importante même séparée des autres éléments car au moyen de celle-ci, on arrive à mieux comprendre, à déchiffrer (vocalement) une partition musicale et des paroles.

Quand on parle de voix, on sous-entend aussi texte ou parole, celle-ci qui déborde d'elle (de la voix), l'utilise pour résonner au milieu des populations qui vibrent en elles (en la voix ou la parole), et les rapprochent toutes les deux plus qu'elles ne les séparent. Car comme dirait cet étudiant de 27 ans: "c'est les paroles et la voix qui m'attirent car ce sont deux éléments avec lesquels la chanson kabyle est demeurée". D'autres personnes citent comme ça en vogue des exemples de voix masculines également féminines qui les ont impressionnées et émerveillées. De ces personnes, cette femmes de 62 ans qui reconnait à quelqu'unes des chanteuses kabyles leurs belles voix et dit: "Ḥnifa, Nuwwara, Crifa lhan leṣwat nsent..." (Hnifa, Nouara, Cherifa ont de belles voix).

La voix selon ces réponses est certes belle mais constitue aussi en elle-même une qualité qui distingue, détermine et caractérise un chant et son interprète (femme ou homme). Toutefois, la voix de velours, douce, signifiante de Nuwwara (Nouara), ou la voix d'opéra de Ṭawes ʕAMRUC (Taos AMROUCHE) que le public indique et cite, fièrement et la leur reconnait, insistent sur le fait qu'elle (la voix) culmine dans le chant kabyle, qui puise dans une tradition orale, cette personnalité de base de la population globale berbère. D'autre part et pour certaines personnes faisant aussi partie du public (qui ne choisissent ni le texte, ni la musique, ni la voix d'une façon séparée, mais le tout ensemble), la chanson authentique se reflète, se base sur cet ensemble formé par le texte, la musique et la voix. On ne peut pas selon ces personnes imaginer une chanson dépourvue de l'une des qualités. Pour ces gens là, parole, musique et voix, toutes sont au service de la chanson, toutes l'aident à s'enraciner et à émerger. Des réponses ici, aussi, viennent des deux sexes, de l'homme et de la femme qui voient complète une chanson qui se caractérise par les trois éléments. Une lycéenne de 18 ans dit: "ce qui m'attire dans leurs chansons, c'est bien tout à la fois parce qu'ils sont tous complémentaires (la musique, le texte, la voix). L'idée de complémentarité vient se confirmer aussi par le dire de cet homme de 55 ans qui dit: "je suis attiré par le tout à la fois car complémentaires pour une oeuvre juste. Les hommes par exemple, pour leur originalité dans la recherche poétique et musicale.
Nouara à travers sa voix --> authencité. Hnifa exil et révolte (une voix révoltante) Karima --> jeunesse insouciante" Les trois composantes de la chanson (la musique, le texte et la voix) attirent cet homme qui ainsi distingue chaque chanteur et chaque chanteuse par l'une d'elle et ainsi les considère en tant que qualités.

Un fonctionnaire de 30 ans aussi ajoute sa réponse et dit en arabe " " (une chanson se caractérise par une belle voix, une musique et une parole bien élaborées). Aussi un P.E.S de 28 ans qui dit: "tout m'attire car ce sont des choses indissociables".

Plusieurs aspects illustrent cette complémentarité des trois éléments de la chanson à savoir d'abord :

- Un soulagement du coeur et un adoucissement des nerfs telque le disent: ce chef d'établissement de 53 ans: "tout m'attire parce qu'elles (la musique, la parole, la voix) sont liées les unes aux autres. Parole + musique + voix = poésie ou combat. Pour adoucir les nerfs". Et cette femme au foyer illettrée de 56 ans qui révèle en kabyle : "lhan yakw, ḥemleɣ ttaɛeddan teksen cwiṭ, ɣef ul" (tout est bien et beau. J'aime le tout c'est meilleur et ça soulage le coeur).

- Puis sagesse, poésie, philosophie, beauté et rythme. Les réponses qui vont suivre prouvent cela: une conseillère d'éducation de 37 ans qui dit: "Tout à la fois car les paroles par exemple d'AIT MENGUELLET, c'est de la poésie, de la sagesse, une philosophie. La voix très belle par exemple de Farida, Nouara, Zehra... la musique c'est le rythme et l'air". Il y a aussi la révolte, l'émotion honnête et la denonciation que le public observe dans la chanson comme le dit ce fonctionnaire de 24 ans: "je suis attiré par tous les éléments de notre chanson kabyle masculine ou féminine car leurs musiques sont pénétrantes, leurs voix révoltantes et dénonciatrices, leurs paroles sincères, poétiques".

- Culture, vie sociale de l'individu (sa personnalité), passé, présent, avenir et tradition mais aussi sentiment. Chacun trouve sa valeur dans chaque élément de la chanson. Ainsi pour ce retraité de 65 ans, une chanson doit associer les trois éléments car comme il le dit déjà: "une belle voix, la musique qui fait rêver, les paroles sentimentales, poétiques. Il ya des chanteurs qui ne sont pas seulement des chanteurs mais des moralistes". Pour celui-ci donc le chanteur est semblable à un écrivain qui décrit les moeurs de son époque et qui à partir de là développe ses réflexions sur la nature humaine qu'il manipule aussi à travers son chant.

Un autre retraité de 62 ans qui dit: "tout à la fois. Les paroles car c'est poétique, la musique, j'aime la musique, la voix est belle. Tout ceci représente les misères, les paysans et l'avenir". Et ce conseiller d'orientation scolaire et professionnel qui dit aussi: "on ne peut dissocier un élément de toute cette composante qui fait le tout. Cette attirance provient sans doute de la musique associée à la voix et aux paroles qui nous rappellent l'émigration, la nostalgie de la jeunesse et de l'amour". Un autre jeune homme de 30 ans au niveau secondaire dit: "tout à la fois surtout parce qu'ils défendent ma culture Amaziɣ". Dans le même sens un jeune garçon de 22 ans révèle aussi: "tout à la fois parce que la musique, ça fait partie de mes traditions et les paroles car c'est ma langue, la voix est belle". Celui-ci se reconnait donc dans la chanson. Il reconnaît pour lui-même la musique en tant que tradition, retrouve sa langue dans la

parole et la belle voix de l'interprète. Cependant, toutes ces réponses déterminent les exigences du public qu'il soit homme ou femme, âgé ou jeune, illettré ou instruit, au sujet de la chanson kabyle quelle qu'elle soit masculine ou féminine.
L'oeuvre chantée doit être réussie, bien faite même par la femme. Elle doit avoir un sens et c'est d'ailleurs ce qu'exige ce P.E.F de 30 ans qui dit: "tout nous attire. On ne doit pas dire n'importe quoi. Mais développer la musique, choisir les paroles et une belle voix". Donc il ne s'agit pas seulement de préférer, de choisir un chanteur par rapport à une chanteuse... mais de développer, de chercher donc de faire une science de la parole et de la voix par le compositeur et l'interprète eux-mêmes. Une autre enseignante de primaire 33 ans va dans la même lignée et exige aussi le choix et surtout le bon usage des trois éléments qui constituent la chanson en disant: "tout à la fois. La musique si elle est bien composée, les paroles si elles sont bien choisies, la voix du chanteur joue aussi un très grand rôle dans le chant".

De cette dernière impression, cette dernière action exprimée par le public qui conditionne la chanson kabyle en général et féminine en particulier, on peut déduire une chose: que la chanson est au sens de MAUSS, un phénomène social total. C'est un tout, une immense chose qui se constitue de trois autres choses valables, indispensables quant à sa naissance, à son émergence, à son évolution et à sa continuité dans la société et dans la vie des uns et des autres (des individus). De la chanson, de ses éléments dépend la vie de la femme, de l'homme et de toute une culture surtout orale qui de temps à autre, tend à tomber ou à disparaitre. Elle (la chanson) est donc un édifice auquel chaque élément (musique, texte et voix) représente une pierre. Et dans ce sens un dernier avis du public et c'est celui du P.E.S de 50 ans qui dit: "tout m'attire et doit exister car la chanson est un tout et s'il ya un élément qui manque, ça ne marche pas".

La voix, pour les chanteuses aussi, a son importance. Cette voix qui ajoute charme au plaisir que trouve Nuwwara (Nouara) dans la chanson et la solidifie, représente un bijou, une possession pour Crifa (Cherifa) et autres femmes de "Tarbaɛt n lxalat" (ou groupe de femmes chanteuses). Elle est une découverte, une trouvaille, un chemin tracé pour Ǧuhra ɛABUDA (Djura ABOUDA) groupe DJURDJURA qui dit: "je m'étais rendue la première fois chez Hervé* pour chercher une voix: je venais de trouver la mienne... une voix, et une voie... le chemin de l'inspiration, pour moi, était naturellement tracé"(1). Mais aussi elle est une volonté de dire pour Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) qui dit que la voix de la femme est bien placée et bonne aussi pour transmettre les messages qui tiennent à coeur et qu'elle-même est fière de sa belle voix qu'elle n'utilise pas dans n'importe quelle composition ou qu'elle

---

* Hervé est un producteur français (Breton) et mari de la chanteuse Djura (nous avons déjà parlé de lui dans l'itinéraire de la chanteuse).

(1) DJURA, le voile du silence, op. cit, P 138.

donne à n'importe quel producteur mais à son mari qui lui reconnait sa voix en tant que qualité mais aussi en tant qu'appui à ses propres textes. Pour Malika DUMRAN (Malika DOMRANE), la voix de la femme a son importance dans le monde de l'art. Elle est selon elle, un soutien, un appui, un apport et surtout un gain dans la mesure où à l'appui de la voix féminine, un chanteur présente un document, un chant meilleur donc un chef d'oeuvre. La voix féminine contribue, fournit un charme au chant masculin, ou féminin, au duo donc au chant tout entier. Et c'est ce que cette Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) dit d'ailleurs: "de toutes les façons sans la femme... même dans la chanson, s'il n'y a pas un emprunt d'une voix féminine, le charme est rompu. Il faut toujours de la voix féminine". Mais dans les temps actuels, texte, musique et voix seraient-ils les seules conditions de la carrière d'une chanteuse ou d'un chanteur? Ou bien d'autres conditions peuvent s'y ajouter et déterminer cette carrière comme par exemple le mot vedette? Peut-on poser cette notion comme condition au chant? Quelle est sa particularité par rapport aux autres conditions connues?

d) <u>La vedette</u>

Quand on vient à parler de vedette, on penserait tout aussi à l'individualisme et à l'individualité de l'interprète (ou du chanteur). C'est-à-dire à ces plus belles voix du siècle que l'on rencontre ici et là (de par le monde) dans la chanson. Pour être précis on entendra par individualisme, l'attitude d'une personne non pas égoïste car elle s'exprime indépendamment du groupe mais celle qui s'exprime pour s'affirmer, tout en considérant ses intérêts et ses propres droits telsque ceux de chanter. Et ainsi, être originale ou constituer à travers la parole, un caractère propre et original donc manifester une forte individualité et une forte personnalité nettement différente des autres. Sans aucun doute cet individualisme et aussi l'individualité du chanteur ou de la chanteuse ont aidé à l'éclosion de la vedette. Seulement, l'essentiel n'est pas uniquement d'être vedette, d'exister en tant que telle, mais c'est de le rester et d'être reconnue comme telle par les autres. Car par exemple avant, chez nous ou ailleurs, il y avait des vedettes, peut-être même sous d'autres noms ou appellations - mais qui n'étaient pas codées par des systèmes, des techniques, ou par un ou des groupes. Des hommes même des femmes, chanteurs ou poètes émergent triomphalement et spontanément en tant que vedettes. Un homme qui sait parler, un moraliste, ou quelqu'un qui fait une bonne et belle poésie, devient automatiquement vedette ou une personne qui se distingue, même si en marge de la société. Dès lors le temps, la hasard et surtout l'histoire lui attribue facilement et obligatoirement ce nom (de vedette). Sans le lui dire, les gens le respectent, le considèrent comme telle. C'est le cas des deux grands chaînons du 19ème siècle que la tradition orale kabyle particulièrement et berbère en général compte parmi les vedettes et orgueilleusement. Ceux-là sont Ccix Muḥand (Cheikh Mohand) et Si Muḥand U MḤAND (Si Mohand OU MHAND). Et si parfois, le verbe lèse ou amène la marginalisation d'un individu, d'un poète, (telle qu' était la première ou l'ancienne conception du verbe), il peut aussi lui procurer une renommée et un titre. Et si à un Si Muhand (Si Mohand), on a et on continue à attribuer un

titre de vedettariat posthume, pourquoi on ne ferait pas de même à une Hnifa (Hnifa), Une Crifa (Cherifa), une Nuwwara (Nouara), à une Malika... et toute autre femme chanteuse. Pourquoi n'auraient-elles pas un titre puisqu'elles ont elles aussi, leur fonction, leur rôle dans la chanson et la tradition orale.

Quand on est vedette, cela veut dire qu'on s'attire aussi l'attention de l'autre, du groupe, ou du public donc de l'auditeur. Or avant de juger, de voir si les femmes chanteuses ont, ou méritent ce titre, il faut voir d'abord si cette attention existe au sein du public? Comment se manifeste-t-elle? Quelle signification lui attribue-t-on ? Il ne faut pas oublier aussi, que le mot "vedette" est un mot récent et universellement connu. Depuis toujours et dans toute chose des individus se distinguent, sont importants et font parler d'eux. Mais chaque population, à chaque époque, sa façon de distinguer ses vedettes.

L'éclosion de vedette vient aussi avec l'évolution de la vie. Elle appartient à l'époque actuelle, elle lui est conforme, est conforme aux évolutions récentes. Par définition, le mot vedette est liée surtout au monde et au milieu artistique. On parle de vedette, aussi de star dans le cinéma, le théâtre ou dans la chanson. Beaucoup de facteurs, de ressortissants peuvent favoriser l'éclosion de vedette, peuvent aider ou amener des individus à apparaitre au rend de star et à être à l'apogée des honneurs. Toutefois, des affiches publicitaires, des techniques, voire des disques, des cassettes, la radio et autre réseau médiatique, la presse écrite aussi, soutiennent l'étoile ou la star quelle qu'elle soit. Fabriquée ou non, la personne renommée, esclave ou non de son état de star, ceci n'est pas un problème. Ce qui est plutôt considérable c'est les réactions du public, déterminantes quant à la condition de vedette dans la chanson notamment dans la parole féminine. Car le public prend aussi position quant à cet état de vedettariat. A la vue de ce public, se présentent des manières, des aspects juxtaposés, qui se succèdent et définissent le mot "vedette". Chaque aspect est un jugement et chaque jugement est aussi une situation à laquelle correspond un nombre ou un public. Entre les cinq propositions données (dans le questionnaire) pour définir le vedettariat, le public donne sa propre classification. Selon ses ambitions, ses exigences, celle de sa culture et de sa tradition orale, le public espère beaucoup de la chanson également de celle de la femme. Pour lui, la vedette est d'abord et avant tout une personne connue, aimée et appréciée par le public. Donc une personne qui a un écho, une oreille musicale qui lui est tendue et une personne sur laquelle on peut compter. Qui peut partir même outre les frontières villageoises, outre mer. Ceci dit, non seulement la personne devient star, connue, mais aussi sa parole chantée et surtout sa langue, le langage de sa chanson et donc sa culture qui ne sera pas seulement un patrimoine national mais aussi mondial à travers la chanson. Ainsi quand le public choisit ou parle de connaissance, de réputation et célebrité de la personne, il sous-entend aussi réputation et célébrité de sa chanson qui est le vecteur de ce prestige (ou de ce titre de vedette). Ceci, d'une part. D'autre part dans la chanson kabyle, qui est la seule

identification de toute la population, le mot culture revient toujours et semble conditionner aussi le vedettariat.

Ces deux premières définitions données par le public s'illustrent aussi dans des tableaux :

(1)

VEDETTE CONNUE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	75	64,7 %	64,7 %
-	41	35,3 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Vedette connue : désigne une personne qui est connue

La célebrité, la bonne réputation même l'émergence et le fait d'apprécier un ou une chanteuse en détermine la valeur et l'élève au rang de star. Selon des jugements personnels on peut estimer, aimer et reconnaitre les qualités d'un artiste. C'est sur la base des résultats obtenus tant à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur que le public de BOGHNI estime les artistes chanteurs à leur juste valeur et en reconnait l'importance. Chose que confirme d'ailleurs le nombre considérable d'hommes et de femmes qui élèvent haut un artiste connu et apprécié par tout le monde et dont la réponse est à un pourcentage élevé affirmative. Ceci par rapport à d'autres personnes qui ne soutiennent pas cette avis (voir les statistiques dans le tableau précédent):

(2)

VEDETTE CULTURE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	51	44,0 %	44,0 %
-	65	56,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Vedette culture : désigne une personne qui représente sa culture

La moitié des 116 personnes questionnées pensent que la culture est un trait pertinent désignant le vedettariat. Un artiste pour mériter ce titre doit représenter sa culture, doit s'imprégner de celle-ci. Il doit cultiver une poésie originale dans une langue bien soignée donc choisir ses mots. Il ne doit pas se détacher de sa propre société voire de ses propres valeurs, us et coutumes pour ainsi avoir une culture musicale sûre. Ceci a son importance même si d'autres personnes ne choisissent pas ce facteur culture. (voir les statistiques).

D'autre part viennent d'autres traits que le public ne néglige pas. Mais il donne à chaque trait son importance. Il ya donc trois éléments qui font eux aussi ce titre de vedettariat même si à des degrés moindres et secondaires. Donc trois autres tableaux :

(3)

VEDETTE DON	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	42	36,2 %	36,2 %
-	74	63,0 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Vedette don : désigne une personne qui a un don.

Certaines personnes désignent le vedettariat par ce facteur don qu'elle reconnaissent à un artiste ou un chanteur. Un don qui est soit celui de la parole ou le don musical... Mais par rapport au groupe d'enquête, ce choix n'est pas majoritaire car déjà dans ce groupe beaucoup d'hommes et de femmes (toutes catégories confondues) ne choisissent pas ce facteur pour désigner un titre quelconque de l'artiste. (voir les statistiques dans le tableau précédent).

(4)

VEDETTE INNOVE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	37	31,9 %	31,9 %
-	79	68,1 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Vedette innove : désigne une personne qui innove, aide au changement de mentalités.

Un chanteur ou une chanteuse qui contribue au changement des mentalités et ramène des nouveautés par sa parole rythmée, mérite le titre de vedette. Mais c'est un facteur qui n'est plus déterminant que les autres puisque là aussi on ne se base pas vraiment sur lui. (voir le tableau ci-dessus).
Enfin en dernière position vient:

(5)

VEDETTE COMMERCIALE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	12	10,3 %	10,3 %
-	104	89,7 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Vedette commerciale : désigne la personne qui réussit commercialement.

Ce n'est point par besoin publicitaire ou par besoin commercial qu'une personne bénéficierait d'un nom. Il est vrai qu'il y a des intérêts économiques dans lesquels la chanson doit participer, mais qui ne sont pas toujours nécessaires pour être une sacrée vedette. Presque à 100% et selon ce dernier tableau,

le public ne se base pas pour déterminer le vedettariat sur la réussite ou le succès commercial d'un chanteur ou d'une chanteuse. Pour ce public, un artiste peut mériter un titre, un éloge et des honneurs non en vendant beaucoup plus de cassettes ou de disques, donc en chantant seulement pour de l'argent, mais peut les mériter (mériter un nom) autrement en sachant parler, composer et interpréter sa chanson. En n'étant pas égoïste, mais en prenant en considération aussi les voeux, les aspirations et les ambitions de son écho. Ce dernier qu'il finirait par impressionner par la suite et qui à son tour lui tendrait l'oreille, le connaitrait et bien sûr l'apprécierait peut-être même l'idolâtrerait et le propulserait au rang de star (de l'étoile). Tout ceci est reflété par les données de ce dernier tableau. (voir les statistiques du tableau précédent). Ces données donc montrent que selon le public, l'argent ne fait pas uniquement d'une personne une vedette car tout de même une bonne production artistique, une oeuvre bien conçue, bien faite peut aussi ramener de l'argent donc rapporter.

Comme on peut le remarquer, d'un tableau à un autre des changements s'observent. Des avis changent, des choix se multiplient et diffèrent. Mais tous indiquent la relation de l'art notamment du chant avec certaines catégories de personnes. Celles-ci qui par leur choix précisent leur conception d'un artiste et du titre qu'elles peuvent lui attribuer. Ainsi, et ce qui est intéressant à voir c'est: comment chaque réponse se répartit selon les sexes et leur niveaux d'instruction. Qui est à l'origine d'un tel choix et non d'un autre? Sous forme de tableaux apparait tout ceci et toujours par ordre de mérite et selon la classification du public :

SEXE	VEDETTE CONNUE = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	7	2	9	19	2	39
	17,9 %	5,1 %	23,1 %	48,7 %	5,1 %	52,0 %
	100,0 %	33,3 %	75,0 %	50,0 %	16,7 %	
2	0	4	3	19	10	36
	0,0 %	11,1 %	8,3 %	52,8 %	27,8 %	
	0,0 %	66,7 %	25,0 %	50,0 %	83,3 %	48,0 %
TOTAL	7	6	12	38	12	
	9,3 %	8,0 %	10,0 %	50,7 %	16,0 %	75

Les deux sexes (1 donc le féminin et 2 donc le masculin) comptent des nombres considérables quant au premier aspect de vedettariat (la vedette connue). Mais même si l'écart est petit le sexe 1 ou le féminin a un plus grand nombre par rapport au second sexe ou le masculin (voir les statistiques). Dans la réponse on trouve aussi tous les niveaux d'instruction qui diffèrent ou se rapprochent aussi dans le nombre d'un sexe à un autre. Hommes et femmes, à partir d'une vieille, d'une femme illettrée jusqu'à la plus jeune ou une personne instruite, considèrent qu'une personne appréciée par les autres peut être vedette. Ce mot a sa place chez toutes les catégories de personnes. Dans ce tableau aussi le choix

est le même dans le niveau 4 ou le secondaire entre le sexe féminin et le sexe masculin (voir les nombres inscrits dans le tableau ci-dessus). Une chose intéressante peut découler des données de ce premier tableau c'est que concernant la chanson féminine, elle bénéficie de ce choix car beaucoup d'entre nos chanteuses sont préférées par le public qui les cite à chaque fois et donc méritent un titre. Celles-ci donc doivent compter d'abord et avant tout beaucoup de fans. Mais tous les niveaux et toutes les personnes ne sont pas pour ce facteur. Ils ne désignent pas une vedette rien que parce qu'elle est connue et aimée par le public. Ceci apparaît d'ailleurs dans :

SEXE	VEDETTE CONNUE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	5	2	4	9	3	23
	21,7 %	8,7 %	17,4 %	39,1 %	13,0 %	56,1 %
	100,0 %	66,7 %	50,0 %	60,0 %	30,0 %	
2	0	1	4	6	7	18
	0,0 %	5,6 %	22,2 %	33,3 %	38,9 %	
	0,0 %	33,3 %	50,0 %	40,0 %	70,0 %	43,9 %
TOTAL	5	3	8	15	10	41
	12,2 %	7,3 %	19,5 %	36,6 %	24,4 %	

Là aussi il ya plus de femmes qui répondent par non quant à l'appréciation de l'artiste, comme base de vedettariat, par rapport aux hommes (voir les nombres). De toutes les façons que ce soit dans la réponse positive ou negative on trouve les deux sexes et tous les niveaux. Mais cette réponse ne diminue en rien la valeur d'un artiste et son titre. Dans ce tableau aussi en allant du sexe 1 au sexe 2 on trouve un rapprochement dans le niveau 3 ou le niveau moyen (voir les statistiques) par contre si on reste dans un même sexe on trouve des différences.

(2) le deuxième facteur

SEXE	VEDETTE CULTURE = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	4	1	6	12	2	25
	16,0 %	4,0 %	24,0 %	48,0 %	8,0 %	49,0 %
	100,0 %	50,0 %	54,5 %	54,5 %	16,7 %	
2	0	1	5	10	10	26
	0,0 %	3,8 %	19,2 %	38,5 %	38,5 %	
	0,0 %	50,0 %	45,5 %	45,5 %	83,3 %	51,0 %
TOTAL	4	2	11	22	12	51
	7,8 %	3,9 %	21,6 %	43,1 %	23,5 %	

Cette fois-ci, sur les 51 personnes qui attribuent le titre de vedette à l'artiste qui représente sa culture, c'est le

sexe 2 (masculin) qui emporte la réponse par rapport au sexe 1 (le féminin). Ceci, même s'il ya entre eux une légère différence de nombre. Il y a aussi un rapprochement entre les deux sexes dans le niveau d'instruction (le niveau 2 voir le tableau). Même dans le même sexe masculin (sexe 2) il ya une équivalence entre deux niveau différents (le 5 et le 4); le niveau universitaire et le secondaire. Ce qui est intéressant c'est que tous les niveaux situent le mot culture et en sont conscients. On trouve même des vieilles qui parlent concernant cette culture, de langue berbère ou taqbaylit ou tamaziγt, ou même de coutumes "laâdat" (comme elles les appellent elles). Les statistiques inscrites sur le tableau précédent montre d'ailleurs le niveau illettré (le niveau 1) qui participe dans la réponse et le choix de la culture. Pour les hommes et les femmes qui choisissent donc la culture, une chanteuse ou un chanteur pour assurer son titre de vedette ne doit pas emprunter des airs à d'autres civilisations et d'autres cultures. Mais les airs, ses paroles destinées à être chantées, doivent s'inspirer, s'imprégner de sa propre culture. Ce choix de la culture, se justifie aussi par l'état de la culture berbère dans le pays. Celle-ci qu'on doit défendre et considérer même dans la chanson. Mais parmi le public de BOGHNI, il ya beaucoup d'autres personnes qui ne déterminent pas le vedettariat par la culture. Par rapport à la réponse affirmative, le refus compte un nombre considérable. Celui-ci que partagent les deux sexes (le féminin et le masculin) et tous les niveaux d'instruction le tableau ci-dessous indique ceci :

SEXE	VEDETTE CULTURE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	8	3	7	16	3	37
	21,6 %	8,1 %	18,9 %	43,2 %	8,1 %	56,9 %
	100,0 %	42,9 %	77,8 %	51,6 %	30,0 %	
2	0	4	2	15	7	28
	0,0 %	14,3 %	7,1 %	53,6 %	25,0 %	
	0,0 %	57,1 %	22,2 %	48,4 %	70,0 %	43,1 %
TOTAL	8	7	9	31	10	65
	12,3 %	10,8 %	13,8 %	47,7 %	15,4 %	

Là aussi on remarque un grand nombre chez les femmes (sexe 1) par rapport aux hommes (sexe 2). Et dans tous les niveaux d'instruction on trouve que les hommes et les femmes répondent. Chez le sexe féminin deux niveaux se rapprochent dans la réponse (le niveau 2 primaire et le niveau 5 universitaire). En allant d'un sexe à un autre, il ya des divergences et des petits rapprochements comme dans les niveaux 2 primaire et 4 secondaire. (voir les statistiques du tableau). Selon donc toutes ces personnes surtout pour le niveau secondaire ou le 4 (qui compte plus de nombre par rapport aux autres niveaux), la culture n'est pas une condition qui détermine à 100% le vedettariat. Mais ceci ne veut pas dire qu'il faut négliger à l'intérieur de la chanson, sa culture et ne pas lui donner du tout l'importance. Au côté de

ces deux premiers niveaux de vedettariat, les trois autres (le don, le commerce, et la nouveauté), s'illustrent aussi à travers des croisements de variables dans des tableaux :

(3) le troisième facteur

SEXE	VEDETTE DON = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	3	2	7	9	1	22
	13,6 %	9,1 %	31,8 %	40,9 %	4,5 %	52,4 %
	100,0 %	40,0 %	70,0 %	69,2 %	9,1 %	
2	0	3	3	4	10	20
	0,0 %	15,0 %	15,0 %	20,0 %	50,0 %	
	0,0 %	60,0 %	30,0 %	30,8 %	90,9 %	47,6 %
TOTAL	3	5	10	13	11	
	7,1 %	11,9 %	23,8 %	31,0 %	26,2 %	42

Il ya aussi dans ce tableau une légère différence de nombres entre le sexe 1 et le sexe 2. Le sexe féminin (le 1) dépasse le sexe masculin (le 2) seulement avec les deux personnes en plus (voir le tableau). Mais selon les niveaux d'instruction les nombres aussi diminuent chez les deux sexes. Et il ya rapprochement entre le niveau 1 du sexe féminin et le niveau 2 et 3 du sexe masculin.

Même si les choses commencent à changer en allant des premiers tableaux et premiers facteurs à ces trois autres, on dira qu'il ya tout de même des personnes (même si pas beaucoup) qui reconnaissent un don chez les artistes hommes ou femmes et qui lui donnent de l'importance. Mais hormis, ceux-là, beaucoup d'autres femmes et d'hommes ne choisissent pas du tout ce don et ne conditionnent guère avec le chanteur ou la chanteuse. On peut ne pas avoir un don donc une qualité naturelle (venant de Dieu) mais tout de même on peut apaiser les coeurs avec une musique à laquelle on se destine par vocation, ou que l'on choisit (comme métier par exemple). C'est cela justement qui se reflète dans le tableau suivant :

SEXE	VEDETTE DON = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	9	2	6	19	4	40
	22,5 %	5,0 %	15,0 %	47,5 %	10,0 %	54,1 %
	100,0 %	50,0 %	60,0 %	47,5 %	36,4 %	
2	0	2	4	21	7	34
	0,0 %	5,9 %	11,8 %	61,8 %	20,6 %	
	0,0 %	50,0 %	40,0 %	52,5 %	63,6 %	45,9 %
TOTAL	9	4	10	40	11	
	12,2 %	5,4 %	13,5 %	54,1 %	14,9 %	74

Dans ce tableau aussi, on remarque un grand nombre de femmes qui

est plus fort par rapport à celui des hommes (voir le tableau). Comme dans les autres tableaux, les niveaux d'instruction s'observent dans la réponse. Il ya toujours différence et aussi rapprochement en allant d'un sexe à un autre comme dans le niveau 2 ou primaire (voir le tableau). Toujours le niveau secondaire des hommes et des femmes compte un grand nombre dans le non par rapport aux autres niveaux.

(4) Le quatrième facteur

SEXE	VEDETTE INNOVE = + NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	3	0	3	10	2	18
	16,7 %	0,0 %	16,7 %	55,6 %	11,1 %	48,6 %
	100,0 %	0,0 %	50,0 %	55,6 %	20,0 %	
2	0	0	3	8	8	19
	0,0 %	0,0 %	15,8 %	42,1 %	42,1 %	
	0,0 %	0,0 %	50,0 %	44,4 %	80,0 %	51,4 %
TOTAL	3	0	6	18	10	
	8,1 %	0,0 %	16,2 %	48,6 %	27,0 %	37

Dans ce tableau le sexe 2 (ou masculin) compte une personne de plus que le sexe 1 (féminin). D'une réponse positive à une autre (d'un choix à un autre) les niveaux diminuent même parfois ils ne donnent pas d'avis comme par exemple le niveau 2 chez les deux sexes (voir le tableau). Et bien sûr il ya toujours équivalence d'un sexe à un autre comme par exemple le niveau 3 des deux sexes (voir le tableau) ou équivalence dans un même sexe (le niveau 1 et 3 chez le sexe féminin) et le niveau 4 et 5 chez le sexe masculin. L'essentiel que pour certaines personnes, la vedette est un chanteur ou une chanteuse qui ramène des nouveautés grâce à sa chanson. Donc selon ces petites données le public ou du moins certaines personnes attendent et espèrent beaucoup de la chanson même féminine. Il la considère comme une bonne conseillère, et un facteur et agent de changement. C'est tout le contraire de beaucoup d'autres personnes dont le nombre est 79 qui voient le contraire. C'est-à-dire qui ne posent pas ce facteur comme condition au vedettariat. Ceci apparaît dans le tableau suivant :

SEXE	VEDETTE INNOVE = - NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	9	4	10	18	3	44
	20,5 %	9,1 %	22,7 %	40,9 %	6,8 %	55,7 %
	100,0 %	44,4 %	71,4 %	51,4 %	25,0 %	
2	0	5	4	17	9	35
	0,0 %	14,3 %	11,4 %	48,6 %	25,7 %	
	0,0 %	55,6 %	28,6 %	48,6 %	75,0 %	44,3 %
TOTAL	9	9	14	35	12	
	11,4 %	11,4 %	17,7 %	44,3 %	15,2 %	79

Dans ce tableau, il ya plus de femmes

que d'hommes. Pour ces personnes là, il ne suffit pas seulement d'intervenir par sa parole dans les pensées des gens pour les changer pour être vedette. Celle-ci qui ne doit pas être reconnue uniquement dans son propre pays. Car on peut par exemple parler aux gens qui comprennent, les aider à changer et ainsi être apprécié par eux mais ce n'est pas le cas à l'échelle mondiale ou dans des pays où les choses se présentent autrement. Où les gens pourraient ne pas comprendre le message véhiculé par la chanson. Or, il n'ya pas lieu de penser que les chanteurs et chanteuses doivent chanter du n'importe quoi ou encourager l'inertie des mentalités, donc ne pas être perfectionniste dans la parole et la musique. Ces réponses se partagent chez les deux sexes entre tous les niveaux d'instruction qui diffèrent aussi dans les nombres (voir le tableau).

Mais toutes ces données différentes d'un sexe à un autre, d'un niveau à un autre ne négligent en rien la nature du message que véhicule la chanson (féminine ou masculine). Toutes ces affirmations et ces refus qu'illustrent les données statistiques sont preuve de la recherche d'une bonne parole et d'une bonne musique (que le public espère trouver) chez les chanteuses et chanteurs kabyles. Ceci se confirme d'ailleurs et surtout par la dernière condition du vedettariat. La plupart des gens surtout ceux qui constituent la population d'enquête, ne veulent guère qu'un chanteur ou une chanteuse tirent seulement de leur chant un profit matériel. Donc chanter seulement pour de l'argent et se croire ainsi vedette.

Ainsi, en 5ème et dernière position vient le facteur de commerce dans la réponse du public quant à la définition du vedettariat. Toujours en croisant les variables sexe, niveau d'instruction et l'aspect donné au vedettariat on aura d'abord un premier tableau :

SEXE	VEDETTE COMMERCIALE = 4 NIVEAU D'INSTRUCTION 1	2	3	4	5	TOTAL
1	0	0	2	3	1	6
	0,0 %	0,0 %	33,3 %	50,0 %	16,7 %	50,0 %
	0,0 %	0,0 %	100,0 %	50,0 %	25,0 %	
2	0	0	0	3	3	6
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	50,0 %	50,0 %	
	0,0 %	0,0 %	0,0 %	50,0 %	75,0 %	50,0 %
TOTAL	0	0	2	6	4	12
	0,0 %	0,0 %	15,7 %	50,0 %	33,3 %	

Peu de gens reconnaissent l'intérêt économique de la chanson et le besoin matériel que peut avoir un chanteur ou une chanteuse. Donc ces quelques personnes ne sont pas représentatives quant au conditionnement du titre de vedette. Elles ne sont pas majoritaires puisque non seulement on ne trouve qu'1/3 dont le nombre de femmes et d'hommes est le même (comme le montre le tableau) mais aussi diminution dans le niveau d'instruction. Il

n'ya pas tous les niveaux qui représentent cette réponse ou le oui de l'aspect commercial. D'un sexe à un autre des niveaux manquent. Chez le sexe féminin (sexe 1) par exemple, on ne trouve pas le niveau 1 (des femmes illettrées) même les vieilles par exemple ne veulent pas qu'on chante pour de l'argent uniquement. C'est le cas aussi du niveau 2 (ou le primaire). Pour le sexe masculin aussi (le sexe 2), hormis le niveau illettré qu'on a pas dans la population d'enquête, les niveaux 2 (primaire) et 3 (le moyen) ne sont pas pour l'intérêt commercial. (voir les statistiques du tableau). D'une autre part, vient la réponse contraire qui se reflète dans le tableau ci-dessus.

SEXE	VEDETTE COMMERCIALE = - NIVEAU D'INSTRUCTION					TOTAL
	1	2	3	4	5	
1	12	4	11	25	4	56
	21,4 %	7,1 %	19,6 %	44,6 %	7,1 %	53,8 %
	100,0 %	44,4 %	61,1 %	53,2 %	22,2 %	
2	0	5	7	22	14	48
	0,0 %	10,4 %	14,6 %	45,8 %	29,9 %	
	0,0 %	55,6 %	38,9 %	46,8 %	77,8 %	46,2 %
TOTAL	12	9	18	47	18	104
	11,5 %	8,7 %	17,3 %	45,2 %	17,3 %	

Sur les 116 personnes questionnées, plus de la moitié des hommes et des femmes ne conditionnent pas le vedettariat par l'aspect commercial. Ceci selon tous les niveaux d'instruction qui comptent chez chaque sexe des nombres importants (voir les statistiques du tableau précédent). Il ya peut-être plus de femmes (le sexe 1) que d'hommes (voir le tableau), mais toujours est-il, hommes et femmes s'entendent sur le fait que le chanteur et la chanteuse ne doivent pas matérialiser leur parole rythmée et en faire un gagne pain même avec la médiocrité. Une vedette doit se distinguer en tous les temps (être éternelle), elle ne doit pas être esclave des intérêts matériels qui finiront leurs jours dans un quelconque temps et rapidement.

Toutes ces données donc, prouvent que la chanson ne doit pas se détacher de sa propre fonction. Elle ne doit pas se détacher de sa propre société dans laquelle les valeurs humaines priment. Un chanteur ou une chanteuse doivent donc répondre aux aspirations des uns et des autres, de toute la société, même si parfois il y a des nécessités, des besoins matériaux. Ceci pour ne pas faire diminuer sa valeur à la chanson.
Hommes et femmes et dans tous les niveaux d'instruction, marquent donc une réponse. Chaque sexe se distingue de l'autre ou se rapproche de lui. Toutefois, on se pose une question: Que peut-on dire au sujet du vedettariat dans la chanson féminine, après qu'on ait vu et analysé tous ces aspects, toutes ces réponses et ces avis? Est-ce que le public attribue ce nom aux femmes chanteuses kabyles? La chanteuse arrive-t-elle au sein du public, à être promue au rang des stars et à mériter des honneurs? Autrement dit,

quelle place le mot vedette prend dans la chanson kabyle féminine? Peut-il constituer un titre ou un nom pour la chanteuse? Donc que représente vedette pour elle? Qu'en pense-t-elle (de ce titre)?

- LA CHANSON FEMININE UNE VOIE TOUTE TRACEE ET SYMBIOSE DE NOM ET DE TITRE :

L'existence n'a de sens que lorsqu'on est quelque chose en soi. Par ailleurs, le culte du moi, le mythe de celui-ci, accouchent de ce qu'on appelle aussi identité.

Toute personne a besoin de s'identifier par rapport à une autre, a besoin d'exister donc de retrouver ses caractères originales de personne humaine. Et l'identité est pour les uns et les autres, pour les individus quels qu'ils soient homme ou femme, un chemin et un chemin long et obligatoire. Toute personne doit se réhabiliter dans l'opinion publique, dans la société, mais aussi retrouver, avoir ses droits, ses prérogatives et surtout l'estime de tous. Cependant, la femme ne fait pas exception, mais elle doit se découvrir, prouver non pas perdre son utilité d'être social. Car elle est elle aussi, un être social dont la place n'est pas vacante dans la société. Mais il s'agit d'une place qu'elle remplie qui lui est réservée naturellement, d'une façon permanente et dont son peuple a énormément besoin. La femme a besoin donc de respirer même si c'est à l'encontre d'une parole chantée, d'un rythme et d'une voix qui la rhabillent de la chair de force et de vérité.

Avant et Hormis le chant traditionnel anonyme d'ailleurs, dans lequel excellaient des voix féminines, la communauté paysanne kabyle condamnait toute autre participation surtout de la femme dans l'art musical également dans la chanson publique en dehors du groupe. Tout comme l'émergence de l'individu indépendant du tout (de la société) est inconcevable. Mais, cette vie sociale intense et minutieusement réglée ne pouvait rien devant le temps qui, en contournant cette kabylie orgueilleuse volontairement repliée sur elle-même, l'entame aussi. Des changements de ci, de là, arrivent, se succèdent et des individus les subissent. Il a fallu que même la femme qui était désormais et pour longtemps enclavée dans un monde clos, intime et hermétique, se voit éjectée en dehors de la paysannerie, vers une sédentarité inconnue et une ville elle aussi inconnue représentant un nouvel espace individuel pour la femme rurale qui, de surcroit aura d'autres activités, d'autres fonctions sociales, cette fois-ci seule, séparée du groupe. Et ainsi le chant féminin rural, anonyme et spontané lui aussi confiné dans le seul espace familial, voué à la paupérisation (si on peut le dire) des activités économiques, va connaitre un autre milieu d'éclosion, une autre façon et un autre territoire d'expression. "ccna" ne sera plus cet ensemble de mélodies que véhiculent des voix, que véhiculent plusieurs femmes qu'on dit "lxalat", les englobant ainsi sous ce mot sans pour autant leur attribuer un nom ou désigner chacune par son propre nom. Mais au contact de la ville, la chanson émergera beaucoup plus à travers une voix, un individu donc à travers une seule femme: une Crifa (Cherifa) , une Yamina (Yamina), une Lwiza (Louiza)... ou une autre. Justement et c'est ainsi que la femme se rendra compte de

ce qu'elle voulait, de ce dont elle était privée comme une abeille d'un essaim. Elle savait enfin ses ambitions, ses rêves et son but de la vie, qui est celui de se retrouver avec elle-même, celui de se chercher, de se réaliser. Grosso modo, elle se demandait qui elle était? Elle voulait avoir un nom autre que le mot "tamettut". Elle voulait dire aussi, que comme l'homme est tel ou tel, elle, la femme, est aussi telle ou telle. Or, forcée à quitter son village natal, éjectée certes en dehors de celui-ci, mais pas en dehors (en de ça) de l'étau des tabous, la femme pleine d'illusions, se voit aussi poursuivie en ville par la vertu du nnif. C'est alors que de peur des siens, elle n'embrasse pas seulement le chant pour extérioriser ce qu'elle a toujours enduré, mais aussi et surtout cache, dissimule son vrai nom sous couvert d'un pseudonyme et se donne non pas un nom mais un prénom et un faux prénom.

Toutes les chanteuses s'entendent sur le fait que la chanson pour l'esprit kabyle était un pêché et que celui qui s'y donne est traité d'infâme et meriterait un châtiment. Ceci est juste surtout lorsqu'il s'agit d'une femme sur laquelle s'appuis tout l'honneur de la famille et de la tribu et qui (elle) devrait être irréprochable. De peur donc de la punition qui mènerait peut-être jusqu'à la tuer, la femme donc s'invente un autre nom: Ainsi, Crifa (Cherifa) et Lla Yamina (Lla Yamina) qui révèlent: "nṭeffer ismawen nney axaṭer zik d lɛib aṭṭennid, nettagwad..." (on cachait nos vrais noms car avant c'était une honte que de chanter, c'était un pêché, nous, avions souvent peur...). De celles-ci à Djura qui a choisit non pas de se donner un nouveau nom à elle seule mais à tout un groupe lequel, elle a décidé qu'il s'appelerait DJURDJURA rien que parce que comme elle le pensait "cela résonnait de mille souvenirs d'enfance...(1) et donc revoir à travers cette appellation le mont Djurdjura et ainsi revenir aux sources, au passé, aux origines, leur donner (comme elle le souhaitait) l'éclairage d'un avenir plus radieux à travers le verbe chanter. Puis et enfin à Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) qui parle d'abord de l'esthétique comme valeur porté par le pseudonyme en disant: ... le pseudonyme ce que j'en pense. D'abord ça fait joli. Quand tu fais un disque si ton nom n'est pas joli... Elle continue en disant toujours que ce pseudonyme est aussi une valeur, un outil commercial: "il ya aussi le problème de retenir le nom. On retient difficilement un nom il faut que ça rime surtout lorsqu'il s'agit d'un duo... On arrive même à décomposer le nom (comme on l'a fait d'ailleurs avec mon nom en écrivant: dom-ran) pour que ça fasse plus international, pour que ça accroche. Qu'est-ce tu veux, c'est commercial, c'est le milieu du show bis. Donc on se donne un pseudonyme pour que ça soit très joli mais aussi pour qu'il n'y ait pas de confusion dans le public qui pourrait confondre entre les artistes qui ont le même nom plutôt prénom". Toujours concernant ce nouveau nom qu'on se donne en tant qu'artiste Malika ne voit pas seulement l'esthétique ou la réputation internationale mais aussi fait part de la conception paysanne kabyle de celui-ci en disant: "Ah oui pour les kabyles je suis entièrement d'accord avec toi. d lɛib. Question de cacher son nom de famille. Ça c'est

---

(1) DJURA, op. cit, P 139.

une question de nom de famille parce qu'il y a des gens qui ne donnent que des prénoms et encore c'est des prénoms, des pseudonymes. Dans la communauté berbère, les gens sont gênés de donner comme ça leurs noms de familles. Car peut-être ya des familles qui ne seraient pas contentes qu'on s'approprie ainsi leur nom. Ça leur fait mal donc ils préfèrent donner d'autres prénoms. Ceci ne veut pas dire qu'il n'ya pas d'autres qui préfèrent donner leurs vrais noms. Chacun est libre de faire ce qu'il veut". Elle revient une autre fois à l'esthétique mais cette fois-ci elle parle de l'esthétique culturelle ou la valeur culturelle que porte ce nouveau nom (ou le pseudonyme) ceci, en disant: "maintenant les jeunes chanteuses préfèrent les noms berbères. C'est la vogue du berbérisme, donc il faut mettre quelque chose de berbère. C'est encore plus joli. On sent que c'est kabyle ou chaoui... Tiens dans la chanson chaoui tu as par exemple des chanteuses comme Markunda (Markounda), Masilya (Massylia). Elles ont choisi des noms berbères et c'est joli. Moi aussi d'ailleurs j'aurais aimé que ça ne soit pas Malika. Mais puisque les gens me connaissent déjà sous le nom de Malika donc en ce qui me concerne je ne voulais pas qu'il y ait une confusion. Et je voulais que ça reste Malika il n'était pas question de changer. Bien sûr tout au début de ma carrière et pour ma culture et ma revendication berbère, je voulais mettre ou avoir pour nom "kabylia" rien que pour insister sur ma culture".

Mais ce pseudonyme est resté collé aux femmes chanteuses tout au long de leur carrière. Et aujourd'hui, même si ces chanteuses sont reconnues par le public, leur pseudonyme demeure leur nom jusqu'à ce que quelques femmes artistes décident de préserver leurs vrais noms pour mieux s'imposer et pour donner une bonne image de la femme kabyle chanteuse. Ceci en voulant fausser la mauvaise perception de la chanson et pour faire taire les mauvaises langues dans les villages. De Malika Domrane qui rend le témoignage au courage des femmes chanteuses et qui elle-même a cassé tout le tabou du pseudonyme en se donnant son vrai nom. De Ǧuhṛa (Djura), la chanteuse du groupe "DJURDJURA" qui profite de l'occasion qui lui est donnée pour devenir chanteuse, pour désigner les montagnes du Djurdjura, la clef de l'Algérie et s'identifie à elle en appelant son groupe "DJURDJURA", celle-ci qui ne cherche pas seulement son nom à elle, mais celui de tous, de tous les montagnards et montagnardes kabyles dans les fins fonds du Djurdjura. De ces deux là à Massa BUCAFA (Massa BOUCHAFA) qui se donne le nom de son mari et le confirme par le mot Madame en tamaziɣt: "Massa Bouchafa" pour mieux le faire rappeler aux gens comme elle le dit déjà: "zik d lɛib. Lamaɛna nekkini xedmeɣ isem n massa bac at-issinen medden, iwakken ad sekneɣ udem yelhan, azedgan n tmeṭṭut tacennayt". (avant c'était un pêché. Mais moi, j'ai utilisé le mot "massa" pour que les gens puissent le connaître et pour montrer le vrai visage propre de la femme chanteuse). Donc pour celle-là cet autre nom peut aussi constituer une valeur pour la femme en tant que chanteuse. Et à Ḥnifa (Hnifa), la défunte chanteuse de la contrée d'Azeffoun qui selon des vieilles de son village, se donne le prénom de Ḥnifa (Hnifa) pour ainsi bien illustrer ses tourments et peines. Ḥnifa (Hnifa) pour ces femmes est lié à misère ou lhif en kabyle (ceci a été déjà évoqué dans la biographie de la chanteuse).

Hier seuls des noms comme Crifa (Cherifa), Ḥnifa (Hnifa), Nuwwaṛa (Nouara), Malika, Lwiza (Louiza), Myassa (Myassa), Ǧamila (Djamila), Ṭawes (Taos), Lǧida (Ldjida)... apparaissaient, se transmettaient de bouche à oreille, apprenaient aux gens l'existence d'un élément féminin qui chante, l'existence donc d'une chanson féminine. Aujourd'hui les mêmes noms qui demeurent, les découvrent, recouvrent la vraie identité de ces femmes que les mal pensants, les idées rétrogrades ont calomniées. Ces visages de femmes qui se cachaient, se voilaient à l'aide d'un pseudonyme, qui étaient la risée des villages kabylophones, se dévoilent aujourd'hui. Deviennent célèbres grâce aux faux prénoms qui cachaient mais en même temps suscitaient à chercher ces femmes, à chercher dans leur vie, leur origine géographique, et donc leur identité véridique. Le temps, l'histoire et le hasard ont fait que la jalousie, la parlote, les mauvaises idées sur des individus, des femmes innocentes soient en voix de cessation et que ces femmes jouissent d'une grande notoriété du moins au sein du public de (BOCHNI); lequel hier se faisait des idées et de mauvaises idées de la femme chanteuse et aujourd'hui tout en la désignant par son pseudonyme semble être un peu tolérant devant cette carrière d'artiste vers laquelle des femmes se destinent. Il semble pouvoir leur attribuer non pas un nom, mais un titre de vedettariat. Ainsi à la question: selon vous ya-t-il des chanteuses kabyles que l'on peut considérer comme vedette? Le public donne deux différentes opinions. Une première opinion englobant femmes et hommes et qui sont pour le fait qu'on peut attribuer le titre de vedettariat aux chanteuses kabyles. Donc voient des vedettes parmi celles-ci. Puis une deuxième opinion désignant le contraire: que des hommes et des femmes ne voient pas de vedette parmi les chanteuses kabyles. Tout ceci est confirmé par le tableau suivant:

CHANTEUSE VEDETTE	NOMBRE	POURCENTAGE	CUM
+	74	63,8 %	63,8 %
-	42	36,2 %	100,0 %
TOTAL	116	100,0 %	

Il ya d'abord un nombre considérable de personnes qui montrent leur préférence vis-à-vis des chanteuses kabyles et désignent parmi elles des vedettes. Ceci, donc est preuve d'indulgence par rapport à la femme qui chante, à laquelle on donne de l'importance. Mais c'est aussi une preuve de son talent que l'on tend à reconnaitre. Ensuite vient un deuxième nombre qui est lui aussi à ne pas négliger car il marque les réticences qui subsistent encore au sein du groupe plutôt du public dont certains individus demeurent dans leur ignorance quant à la chanson surtout féminine et ne veulent guère sortir de cette ignorance qui est peut-être voulue. (voir donc ces nombres qui apparaissent dans le tableau ci-dessus). Mais allons loin et voyons qui est à l'origine de ces deux opinions? Serait-ce l'homme ou la femme? Qui donne et qui ne donne pas le titre de vedettes aux chanteuses? Là aussi pour répondre, on a affaire à des croisements de variables telles que le sexe et la variable, chanteuse vedette, qui donne un autre tableau :

SEXE	CHANTEUSE VEDETTE +	CHANTEUSE VEDETTE -	TOTAL
1	41 66,1 % 55,4 %	21 33,9 % 50,0 %	62 53,4 %
2	33 61,1 % 44,6 %	21 38,9 % 50,0 %	54 46,6 %
TOTAL	74 63,8 %	42 36,2 %	116

Une chose flagrante, apparente est le même nombre de femmes et d'hommes qui ne considèrent aucune chanteuse kabyle comme vedette (21 soit 33,9% pour les femmes de 21 soit 33,9% pour les hommes). Certaines femmes et certains hommes affirment en même temps, avec force l'inexistence du fait qu'il ya des chanteuses kabyles vedettes donc nient la réalité de la chanson féminine et l'utilité de celle-ci. Mais ceci ne lèse pas trop cette parole féminine mais au contraire montre son évolution, son statut changeant car un nombre considérable de gens attribue le titre de vedettariat à la femme qui chante ceci d'ailleurs comme l'indique le tableau, les deux sexes le partagent. Cette fois-ci les femmes ou le sexe 1 l'emportent ou se distinguent plus dans le oui peut-être parce qu'il s'agit de femmes comme elles, elles voient leurs propres réussites en ces chanteuses qui émergent et les inpressionnent par leur courage même leur talent. Donc elles sont les premières à leur attribuer le titre. Ceci dit, l'homme aussi peut être impressionné par une femme chanteuse et peut se baser sur plusieurs critères pour lui attribuer un titre. C'est ce qui se passe d'ailleurs selon les données du tableau précédent. (voir les statistiques). Or il est vrai que les statistiques soutiennent le raisonnement sociologique sur un phénomène social quelconque, le quantifient, le stratifient selon des variables indépendantes nécessaires et importantes, mais toujours est-il, ce même raisonnement a besoin d'aller plus loin. pour concrétiser ses statistiques et ainsi voir le pourquoi des nombres données? A notre tour donc, nous allons chercher le pourquoi du oui et celui du non proposés par le public lors de ses réponses.

Si le public accepte ou non de donner le titre de vedettariat à la chanteuse kabyle, c'est que celle-ci, sa parole rythmée arrivent à l'appâter ou du moins cherchent à le faire. Et si appât existe, c'est que le public répond positivement ou négativement et à chaque position qu'il prend, il présente des exigences. Cependant comme on l'a déjà vu ci-dessus un nombre important de personnes reconnait un titre à la chanteuse. Pour la plupart, la chanteuse kabyle est ou peut-être une vedette de demain. A cette réponse se collent divers aspects ou raisons (de vedettariat) donnés par le public. Beaucoup de personnes donnent des exemples de chanteuses qui méritent ce titre car d'abord et avant tout le chant est un engagement de la part de la

femme comme le dit d'ailleurs un fonctionnaire de 24 ans: "oui on peut les considérer comme vedettes parce qu'elles se sont engagées et ont émergé malgré les dures conditions des femmes dans le tiers monde comme par exemple Tawes ʿAMRUC (Taos AMROUCHE), Crifa (Cherifa), Nuwwara (Nouara), Zulixa (Zoulikha)...". Et cet autre P.E.S de 30 ans qui dit dans le même sens: "oui pour leur engagement et d'autres suivant les thèmes (les sentimentalistes, les matérialistes avec les chansons légères: bonne musique texte = zéro).

Cet engagement s'ouvre selon d'autres personnes sur l'éducation, sur le changement de mentalités par exemple, ou de mode de vie comme dirait d'ailleurs un fonctionnaire de 31 ans: "oui, il ya des chanteuses kabyles qu'on peut considérer comme vedettes (parce qu'elles expriment la revendication kabyle et elles nous apprennent de nouvelles choses).
Une coiffeuse de 30 ans qui dit aussi: "oui parce qu'elles étudient la société (les coutumes, la femme, la politique).
Une enseignante de 26 ans dit: "oui il y'en a parce qu'elles participent notamment au changement du cours de la vie antérieure (précisément de la femme) et puis à côté de l'homme, la femme représente à sa façon et globalement la culture de son pays et de ses origines".
Dans le même sens une adjointe d'éducation de 24 ans qui cite des exemples de chanteuses qu'elle voit comme vedette et dit: "oui il ya des vedettes parmi nos chanteuses: Karima, Malika DOMRANE...qui dit vedette dit culture. Une vedette n'est pas seulement s'exposer en public avec de beaux habits, de belles toilettes mais, une vedette est celle qui utilise son travail pour influencer les gens, afin de changer leur mode de vie. Bien sûr du bon côté, soit en chantant ou en jouant des rôles dans les films". Des paroles, des réponses, montrent aussi que texte ou contenu de la chanson veut dire aussi choix du mot, simplicité de celui-ci. Car selon quelques personnes, un beau texte, qui est à la portée de tout le monde, que tout un chacun comprend, ne promulgue pas seulement sa détentrice au rang de star mais surtout aide à sensibiliser des générations qu'elle représente, une société et tout le peuple qui s'y meut. Elle est ainsi la marque de l'art lui-même qu'elle élève haut. Dans ce sens, il ya enseignante de 45 ans qui dit: "des vedettes, c'est possible car la vedette désigne quelqu'un qui est élevé au sommet d'un art, elle a apporté quelque chose de nouveau à celui-ci, elle a marqué une époque ou une génération".
Un P.E.S de 50 ans qui nous dit aussi: "la vedette se reconnaît par le thème et autres éléments de la chanson. Il faut susciter l'intérêt de la majorité à travers ces éléments. On doit sensibiliser la société pour qu'elle soit prête à accepter l'évolution".
Un autre fonctionnaire de 30 ans: "oui une chanteuse kabyle peut être une vedette si elle est admirée et si elle choisit bien le contenu de ses textes".

Lorsque le public parle de texte, il parle aussi de savoir composer les vers ou du don de l'asefrou des chanteuses. Une chanteuse qui sait parler peut être vedette la preuve : Cette réponse d'une femme au foyer de 52 ans qui dit: "ih

axaṭer tessen aṭmesli, tessen aṭaefru" (oui parce qu'elle sait parler. Elle sait ou elle a le don de l'aseɛrou).

Un fonctionnaire de 30 ans dit encore:" النجمة كلمة تعني بها تغني بحسن جماله"
Une autre femme de 56 ans qui dit aussi en citant des exemples de chanteuses auxquelles elle attribue le titre de vedette: "Massa BUCAFA, Malika DUMRAN, nfehmasent, snent ad sefrunt". (Massa BOUCHAFA, Malika DOMRANE, on les comprend, elle savent parler). Un P.E.S de 28 ans: "oui si elle a la maitrise du verbe et de la gamme (voix, notes...)".

Vedette exige donc une bonne connaissance de verbe, une maitrise du thème car ça exprime beaucoup de choses comme dirait d'ailleurs ce conseiller d'orientation scolaire et professionnelle: "oui Massa BOUCHAFA, pour moi, une vedette traduit une personne qui exprime les besoins de toute une société, elle possède un art de battre les sensations".

On peut déduire donc, qu'être vedette c'est être au sens de Mouloud MAMMERI un "amousnaw" de la poésie, de la chanson pour ainsi avoir un effet sur la population qui a besoin qu'on s'occupe d'elle, qu'on pourvoit a ses besoins. Toutefois, la sensibilisation du peuple, ses besoins s'illustrent surtout sur le plan culturel à savoir qu'une chanteuse pour qu'elle soit vedette, doit envisager un combat culturel, donc l'intégration de la question amaziv. Celle-ci qui affirmerait et confirmerait sa position d'engagée que le public exige: il ya d'ailleurs des réponses qui résument ceci:
Un chef d'établissement de 53 ans qui dit: "il peut y avoir des vedettes, surtout dans le domaine des chansons engagées et surtout pour asseoir la tamaziɣt dans la société algérienne".

Pour beaucoup d'autres, la chanteuse doit défendre sa culture berbère comme dirait ce P.E.F: "oui parce qu'elles sont engagées à défendre la culture berbère".
Une chanteuse vedette est aussi celle qui est responsable devant l'état de sa culture, qu'elle représente, qu'elle fait revivre et qu'elle fait connaitre aux autres. D'ailleurs des exemples sont cités aussi dans ce sens : Comme cet homme de 41 ans (fonctionnaire) qui dit: "Taos AMROUCHE pour avoir ressuscité notre culture par ses chants". Et cet autre homme de 27 ans qui confirme l'idée en disant: "oui Taos AMROUCHE par exemple qui a fait beaucoup pour sa culture par sa voix ou bien son timbre vocal".

Au côté du plan culturel, il ya le plan psychologique, la détente, le bien être ou l'équilibre que peut procurer une chanteuse à son peuple qui se reconnait dans ses dires chantés car son verbe est déjà une connaissance intuitive de ses sentiments à elle, de ceux des autres. C'est donc un vocabulaire psychologique qui non seulement analyse des sentiments, des états de conscience, mais aussi procure paix morale aux autres comme le dit d'ailleurs cette femme au foyer de 67 ans: "Massa BUCAFA mechuret, axaṭer teṭekkes lxiq" (Massa BOUCHAFA est célèbre parce qu'elle nous évite l'ennui). Une autre femme au foyer de 50 ans qui dit: "Ḥnifa teṭɣenni ɣef lhem, nekkini ḥemleɣ-ṭ aṭas" Hnifa, elle chante la misère, les tourments et moi je l'apprécie beaucoup).

La chanteuse prend donc en charge la condition de la femme, les déboires de la vie quotidienne, elle les chante et les fait rappeler aux autres femmes qui, l'apprécient et surtout exorcisent à travers, son verbe chanté, leur passé. Et dans ce sens une femme au foyer de 54 ans dit en citant des exemples auxquels elle donne le titre de vedette: "Zulixa, Ḥnifa mechuret ɣef lehmum i teṭṭenni, lehmum n tilawin. teṭṭenni ɣef tulawin irkwel. teffeɣ aṭ ḥku ɣef lehmum nneɣ, fɣent ula flanneɣ surtout tilawin bb-wexxam". (Zoulikha, Hnifa est célèbre, elle chante la misère, la misère des femmes. Elle chante celle (la misère) de toutes les femmes. Elle est partie, est sortie raconter notre misère. Les chanteuses sont sorties (pour chanter) même pour nous autres femmes au foyer). Cette femme ne semble pas condamner ces chanteuses pour avoir laissé leurs villages natals et pour avoir embrassé la chanson. Car pour elle, c'est la meilleure façon d'exprimer ses peines et de représenter les autres femmes qui n'ont pas le choix devant leur vie, leur calvaire et l'incroyable archaïsme de leur condition. Les pionnières de la chanson kabyle sont les plus choisies par le public. Ce sont des chanteuses auxquelles, on reconnait plus le titre de vedette car comme dirait cette adjointe d'éducation de 27 ans: "oui comme Hnifa, Louiza, Cherifa, Nouara se sont des chanteuses anciennes qui parlent toujours de la vie et de l'émigration en France. Ce sont des chanteuses préférées par la plupart des gens. Tout ceci et selon le public toujours, a fait que ces femmes chanteuses aient une renommée nationale mais aussi internationale (mondiale) et c'est justement pour cela qu'elles méritent ce titre de vedettariat. Quelques réponses des personnes questionnées, insistent sur ceci:
Un homme (retraité) de 65 ans qui dit: "oui comme Cherifa et Hnifa. C'est des chanteuses que les gens aiment et qui aiment leur métier, leurs chansons, et elles chantent bien. Elles sont classées parmi les anciennes et les pionnières". Ensuite une conseillère d'éducation de 37 ans qui dit: "bien sûr avec plus de moyens Nouara aurait été une vedette internationale". Et une enseignante de 44 ans qui parle de la même chanteuse en disant: "oui Nouara par exemple. Une vedette c'est quelqu'un qui a acquis une certaine notoriété de par son répertoire, sa popularité et le nombre de ses représentations à l'échelle nationale ou internationale".

Une autre femme dentiste qui avoue fièrement: "sur la scène Maghrébine, Malika DOMRANE et DJURDJURA. Elles ont réussi matériellement et leurs chansons sont des chansons engagées et politiques". Donc le thème lui-même de la chanson et la position que prend la chanteuse dans celle-ci peut aussi lui procurer un titre et une renommée et bien sûr l'amour de tous. Ainsi et dans ce sens un libraire de 39 ans dit: "oui on peut considérer certaines de nos chanteuses comme vedettes car une vedette a des adeptes et s'entoure de millions de fans qui se reconnaissent dans ce qu'elle véhicule par la chanson". Et une jeune fille au foyer de 24 ans qui pense que des chanteuses (du moins pour certaines) méritent le titre de vedette en disant: "Karima tesɛa les chansons ayendin, iḥemlen lɣaci umi sellen. D nettat akw issnen medden'(Karima a beaucoup de chansons que beaucoup de gens aiment, qu'ils écoutent. Elle est plus connue par les gens).

Ainsi, sont les justifications du oui que donne le public pour le titre de vedette en tant que condition de la carrière de la chanteuse. Mais à cette notoriété publique, à ce caractère positif observé chez le public quant au titre ou nom de la chanteuse, vient en revanche une critique négative n'apportant aucune amélioration ou plutôt exprimant un refus affirmatif de certains individus vis-à-vis du vedettariat et même de la chanteuse. En effet, au sein du public certaines personnes manifestent une indifférence, un dédain ou un désintéressement quant à la chanson féminine. Soit elles n'écoutent même pas cette chanson comme le confirmerait d'ailleurs ce commerçant de 19 ans en disant: "non, je ne peux pas juger puisque je ne les écoute pas. Ur sent-thessiseɣ ara".
Ou bien elles l'écoutent seulement pour le plaisir de l'écouter comme dirait cette femme au foyer de 31 ans: "ulac, ur zmireɣ ara ad xtireɣ. Seɣasent kan" (Il n'ya pas, je ne peux choisir. Je les écoute uniquement). Parmi ces personnes, il ya celles qui n'arrivent pas à juger donc ne donnent aucun avis comme ce fonctionnaire de 44 ans: "je ne sais pas".

Il ya aussi des individus qui sous estiment carrément la chanteuse, mésestiment son oeuvre en disant comme ce P.E.F de 30 ans: "Non, il n'ya aucune qu'on peut considérer comme vedette car la musique est développée, les paroles non, elles disent n'importe quoi". Puis cet autre homme de 55 ans qui dit aussi: "pour être une vedette, il faut compter un grand nombre de fans et être écouté et apprécié au-delà de ses frontières tribales. Le chant féminin est juste bon pour animer les soirées de fêtes". L'insatisfaction des uns et des autres continue à s'observer. On continue à juger mal la chanteuse, à la dénuder de son vrai mérite, à douter de son importance car selon cet esprit négatif la chanson féminine vise à des buts économiques seulement. Dans ce sens un étudiant de 21 ans répond: "non, on n'a pas de chanteuses kabyles qu'on peut considérer comme vedettes parce que lorsqu'elles tracent un chemin à suivre, elles ne continuent pas jusqu'au bout. Soit elles abandonnent ou elles arrêtent complètement et en plus maintenant les gens ou les femmes ne chantent pas parce que c'est un don mais ils chantent pour se faire de l'argent". Mais ce non donné par certains individus, ne représente pas seulement un dénigrement lancé à la chanteuse et à son oeuvre mais aussi, il est (le non) en lui-même, une exigence dans la mesure où non seulement on exige l'universalité comme pour cette jeune fille au foyer de 23 ans qui compare les chanteuses et les chanteurs Kabyles à d'autres à l'échelle mondiale, qui dit: "Ulac les vedettes axaṭer maccᵢ universel am Michael JACKSON. Par exemple Lunis AT MENGELLAT d la vedette ar ɣurneɣ kan" (non il n'y a pas de vedette parce qu'elle ne sont pas universelles comme Michael JACKSON. Par exemple AIT MENGULLET est une vedette reconnue uniquement chez nous". On exige aussi le savoir faire dans l'oeuvre chantée à savoir exiger de bons thèmes, de belles paroles et une belle voix comme le mentionne un architecte de 32 ans: "A part les anciennes chanteuses, aucune n'est valable. Une vedette = message compris par tout le monde - poésie reflétant le vécu de la femme et de la société. - Belle voix, belles phrases, beau texte". Mais aussi et surtout, on exige une continuité de la part de la chanteuse dans le chemin de la chanson pour la développer, pour avoir un titre malgré le manque de moyens que

d'autres personnes signalent comme cette enseignante de 25 ans qui dit: "Non il n'ya pas de vedettes parce qu'elles n'ont pas les moyens pour arriver et se situer à ce niveau" et enfin un P.E.F de 35 ans qui ajoute: "non parce que la chanson féminine n'est pas encore développée chez nous".

Ainsi, sont les avis du public en ce qui concerne le vedettariat. Mais on ne peut pas finir, clôturer l'analyse et conclure sans savoir l'avis de la chanteuse elle-même. Donc en ignorant ses dires concernant le mot "vedette". S'intéresse-t-elle à ce titre ou non? Arrive-t-elle à se l'approprier à travers la chanson et à l'avoir comme but ou non?

De Hnifa (Hnifa), cette défunte chanteuse illettrée qui ne cherchait pas à plaire, à impressionner à travers ses chansons. Mais qui exaltait, exprimait son mal d'être et défiait seul son destin de femme. De cette femme donc que le vent de la mort à ravi à jamais de cette terre et très tôt, sans pour autant demeurer et arriver un jour à connaitre ce titre de vedette que l'on finit ici et là à lui attribuer d'une façon posthume. De celle-ci, à Crifa (Cherifa) qui ne se donne pas facilement ce titre et spontanément, mais qui le lie à la bonne réalisation de la manifestation artistique: la chanson. Qui le lie à la base de celle-ci, donc à l'originalité et à la vérité seules fondations de la parole chantée et dit: "zik ulac les moyens, lama ɛna imeslayen neqqar-iten-id ɣef sseḥ maccɛi ɣef ubeḥri kul lweqt s lweqt-is. Ajdid rekbent ɣef weqdim. yerna aḥeddad aqdim maccɛi kif kif am uḥeddad ajedid". (Avant il n'y avait pas de moyens, mais on chantait, on disait la vérité, on ne construisait pas sur du vent. Et chaque chose en son temps. L'ancien est la base, le pilier du nouveau. En plus un ancien forgeron ne ressemble jamais au nouveau). Donc la chanteuse Crifa (Cherifa), si elle vient à parler de titre, à choisir, elle choisirait l'ancien, elle se choisirait elle et ses semblables donc les pionnières de la chanson kabyle publique. Elle attribuerait à celles-ci donc ce titre de vedette puisqu'elles sont les premières et à l'origine de cette oeuvre kabyle chantée. De celle-ci aussi à Ǧuhra (Djura) la chanteuse du groupe "DJURDJURA" qui voyait seul en la chanson, un chemin de l'inspiration et rien d'autre, un moyen de combattre aussi pour la culture et la condition féminine et qui dit dans son livre "le voile du silence": "... je ne voulais pas jouer les chanteuses engagées solitaires. Je voulais que nous soyons un groupe. Un petit groupe pour commencer, mais un groupe: il me fallait colporter une parole commune, et non faire un numéro de vedette"(1) La renommée donc intéresserait peut-être tout le groupe et non pas cette chanteuse, cette fondatrice de celui-ci (du groupe), toute seule. Pas plus que les autres chanteuses Malika DUMRAN (Malika DOMRANE) entend bosser, perfectionner dans le travail artistique pour réaliser des chefs d'oeuvre sans pour autant revendiquer quelque chose pour elle, une flatterie même pas ce titre de vedette. Convaincue seule de l'amélioration de la condition féminine et de la revendication berbère qu'elle sollicite à travers la chanson, elle dit modestement: "je bosse, je travaille. Je suis très perfectionniste car je suis

---

(1) DJURA, op. cit, P 138.

convaincue qu'un artiste c'est quelqu'un qui ne chante pas des tripes, il faut ressentir le vibrator... Mais je suis loin de toute autre prétention à part ce que je veux transmettre par mes chants". Elle continue en donnant des noms de chanteuses qui mériteraient d'être distinguées en tant que telles et d'être considérées car elles le méritent et elle le dit: "tiens, il faut que tu ais une attache, des chanteuses méritent d'être citées. Tu as dans le genre traditionnel Taos Amrouche dans le grégorien. Nouara pour sa voix et Hnifa qui a puisé dans la chanson de misère et de l'exil". Mais elle finit sa parole tout en sous-entendant qu'il faut lire entre les lignes pour comprendre ce qu'elle veut dire elle et les autres chanteuses. Et elle dit: "il n'ya pas de lecture de la musique. Lɣaci ur ssinen ara ad ɣren la musique (les gens ne savent pas lire la musique) et il y a aussi de ceux-là qui ne chantent pas". Il ne suffit donc pas pour elle et les autres de trop produire (beaucoup de cassettes) ou d'avoir seule, pour rentabilité un titre mais de savoir influencer, provoquer un effet sur les autres, de les aider à changer et donc de savoir manipuler la société et le social.

- CONCLUSION -

Tout au long de notre étude, nous avons tenté de mieux saisir l'ensemble du phénomène musical de la chanson kabyle plus particulièrement du chant féminin public et médiatisé . Nous nous sommes engagée par le biais d'un élément qui demeure toujours et de loin, le plus fécond et le plus riche de la tradition orale, à étudier, à porter notre attention entant que chercheur, à la situation de la femme rurale kabyle plus spécialement de la chanteuse. A saisir l'expression globalisante de la tradition orale.

Rien n'est plus facile que de dire que la chanson persiste à travers le temps constitue un moyen d'expression privilégié des peuples de l'oralité. Mais il n'en demeure pas moins aussi que celle-ci requiert le moins l'attention des chercheurs qui, comme dirait Albert OUEDRAOGO: "préfèrent jeter leur dévolu sur les genres narratifs "(1). Il est donc aussi important de dire que la poésie kabyle participe de tous les temps et de toutes les circonstances. Toutes les occasions donnent lieu à des paroles dites ou à des chants. Toutefois, l'art du chant auquel nous nous sommes intéressée, dans notre étude, est preuve ou souligne le caractère prépondérant de l'oralité et sa simplicité. Il est tout aussi un genre non séparé des autres phénomènes sociaux, mais en prise avec différents facteurs économiques et sociaux qui le compromettent. Il est donc en mouvement et sollicite celui de toute la société. Avec l'instabilité du temps, ce genre orale change. Il n'est pas constant dans son déroulement, dans ses thèmes.

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 avait besoin d'un adebbal, d'un ameddah ou d'un axewni. Mais on n'avait pas autant besoin d'un individu qui rouspéterait, qui chanterait son mal d'être et le mal de son époque. On n'avait pas pour autant besoin d'une unité qui serait hors cadre, qui serait hors des classifications segmentaires et donc on n'avait pas besoin d'un hors la loi qui léserait ainsi le nnif (ou l'honneur) de la famille, de la tribu. Avant, la transmission orale (la poésie) constituait un langage traditionnel qui était, réduit et pendant longtemps - à la seule action éducative dont la finalité comme dirait C. BEN CHENEB, "résidait dans la diffusion du savoir traditionnel"(2) des hommes étaient donc des professionnels de la parole orale, d'une musique sans paroles, d'un izli ou d'un ahiha et transmettaient leur sensibilité profonde, mais dans tous les cas, ne se prêtaient pas à un jeu dangereux, au risque de s'attirer les foudres du ciel, de

---

(1) A. OUEDRAOGO, la chanson traditionnelle ou lorsque la circonstance est source de poésie. In: Actes du colloque international sur l'oralité Africaine. Tome II. C.N.E.H. Alger du 12-14/03/1989, P 361.

(2) C. BEN CHENEB, Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb O.P.U. Alger, 1986, P 199.

tous donc de la communauté. Les femmes quant à elles, puisaient dans le terroir de la tradition orale. Elles excellaient dans ces chants anonymes ayant des fonctions sociales bien déterminées par exemple les chants des berceuses, les chants pour battre le beurre... dans tous les chants accompagnant leurs gestes quotidiens. Ces chants là, étaient pour ces femmes illettrées, sans écritures, comme le souligne Youssef NACIB: "une forme de culture personnelle et restent leur diwan". Dans ces chants sacrés se cachaient tradition, histoire et sagesse féminine. Leurs voix gouvernaient certes le chant de la tradition orale, mais ne leur confèrent à elles entant que femmes, ni sens, ni signification. Elles étaient là dissoutes dans un tout totalitaire qui est le groupe sous l'emprise du patriarcat, aussi, présentés par leurs corps, et par leurs activités ménagères. Ces femmes étaient là à improviser un verbe et un rythme pour le seul but d'animation des fêtes et d'euphories momentanées et de joie de tout un chacun sans pour autant être importantes et être gratifiées par le peuple de glorieuses nominations. Elles demeuraient aux yeux de tous "tulawin" ou "lxalat" (les femmes), pluriel du mot "tamettut" ou la femme.

Or il a fallu que les temps changent, que des cassures, des ruptures soient causées par des interventions d'une nouvelle vie sociale, économique, de nouveaux schémas culturels, de nouvelles valeurs. Il a fallu que l'anonymat du chant soit brisé par l'exaltation de la parole donc de la chanson. Et c'est donc l'apparition de la chanson publique féminine. Bien sûr, un autre sens, une autre vie. La recherche de la vie meilleure leur a tracé aux femmes le chemin de la chanson. Elles n'allaient pas à la recherche de celle-ci mais celle-ci (la chanson), les sollicite vient vers elles. D'abord et avant tout, la femme trouve en la chanson l'aumône qu'elle vient demander en ville et donc, elle en fait (de la chanson) un gagne pain. Et ainsi avec les pionnières de la chanson publique, le chant féminin rural anonyme et spontané a connu un autre territoire d'expression. A base de l'acewwiq étant à l'origine, s'appuyant sur celui-ci, la femme gérera la manifestation artistique publique, en femme courageuse, méconnaissante du nouveau milieu. Et son chant deviendra désormais un espace d'exil, où la condition féminine de jadis trouve refuge. Mais aussi elle se voit exposée à des influences extérieures, à des agressions multiples de l'espace urbain. Ejectée de l'intimité rural, espace originaire de ses expressions, suivie par la vertu du nnif en ville, la femme se voit confrontée à des problèmes énormes. Elle se voit payer des prix exorbitants à savoir celui d'un écartement, d'une marginalisation tragique, et d'un bannissement éternel. Non seulement ceci, mais elle s'intègre dans une sédentarité "précaire" pour reprendre le mot de R. MOKHTARI. Elle s'engage dans un individualisme urbain qui l'accueillait, qu'elle ne connaissait même pas avant et qui n'avait d'existence que par le groupe. Un individualisme qui se transfuserait dans un "je" dans une sensibilité féminine extrême dépossédée de tout et acculée de partout. Elle se voit aussi confrontée à de nouveaux rôles sociaux dont elle n'avait pas l'habitude. Auxquels, elle n'était pas préparée. Des rôles qu'elle jouerait, qu'elle assumerait seule, en l'absence de l'habituel protecteur et de l'éternel tuteur: l'homme. A sa vie obscure, tourmentée, elle ne voit qu'un remède: "le mot" qu'elle emprunte à son patrimoine

culturel. Et en tous les cas, il y avait en elle un démon de la musique qui l'avait poussée à dégager dans sa vie, une lumière et en même temps lui fit découvrir son premier point de chute. Donc la ville lumière, la mascotte d'une vie meilleure et le refuge d'un tas de promesses. Emmenant avec elle une peur interminable du groupe, des siens, la femme dissimule sa vraie personnalité dans des faux prénoms, dans des pseudonymes.

Confrontée à un brusque dépaysement et à l'anathème "des mal pensants" du patelin natal qu'elle laisserait à jamais et définitivement, la femme oeuvre pour une chanson radiophonique à travers l'acewwiq; sorte de litanies mélancoliques ou joyeuses traditionnelles rappelant ainsi les airs villageois, avec lesquelles, le groupe fut familiarisé et ainsi pour ne pas être reconnue. Elle comble donc le vide, compense le dépaysement par cet acewwiq, cette philosophie collective dont tout un chacun tire leçons et avec laquelle elle s'approche de la ruralité, des paysages villageois qui demeurent dans son coeur et son esprit et se reflètent dans son mot rimé. Etape par étape, cette femme excellé dans la chanson publique. Elle déguste, goûte la saveur du verbe et prend conscience de celui-ci, de ce qu'il peut lui apporter. Avec les premières voix, le thème de l'exil apparait, se voit prendre en charge par la gente féminine qui chante. Pénétrant en cachette, douloureusement le milieu artistique, la femme récupère son "je" que lui prêtait la voix masculine. Et l'exil se voit chanté par elle et pour elle. Ce n'est plus l'exil masculin qui dure, qui est prémédité qui reflète la compassion et la résignation de l'idole, (de la femme-amour) mais un exil au féminin, provisoire (exprimant en même temps désarroi, tourment, trahison et révolte obstinée de la femme abandonnée).
De ses pionnières (de Lla Crifa (Lla Cherifa), Lla Yamina (Lla Yamina), Ḥnifa (Hnifa), Farida...) à d'autres femmes jeunes, qui font de la chanson un chemin tracé donc une vocation. D'une époque à une autre, des analogies s'observent entre ces femmes, qui s'approchent l'une de l'autre, se rapprochent, chantent et s'impliquent donc un destin partagé. Ne voulant pas rater leur vocation, ces autres chanteuses ont fait à elles-mêmes des promesses qu'elles ont garanties par une perspective, un univers nouveau qui est celui de la chanson. Pionnière ou actuelle, la femme chanteuse a voulu promouvoir une politique de progrès féminin et d'amélioration de sa condition. En Kabylie avec Malika, Nuwwara (Nouara), Massa, Zuhṛa (Zohra), ou autre, ou ailleurs avec Ǧuhṛa (Djura) la chanteuse de l'émigration, la chanson a pu être une oeuvre globalisante où des voix féminines ont su donner plus de constance et de consistance. A travers un texte plein, englobant divers thèmes, les complaintes, la misère, le désarroi, l'exil, l'amour, la frustration mais aussi la culture, la femme a su faire de la chanson un argument probant, une preuve décisive de son existence et de sa valeur entant que femme.

Avec l'élaboration de ses textes chantés, la femme ne fut pas seulement une poètesse, mais aussi une parolière, interprétant des textes écrits par l'élément masculin (qui cette fois-ci la

soutient et l'encourage). Une reproductrice d'une culture berbère multimillénaire mais ballonnée et opprimée. Elle a su briser des tabous, a su montrer des non dits (l'amour frappé d'anathème) par le biais desquels, elle touche une société qui ne répond pas d'elle-même. Grâce à des textes plus choquants, pour la morale, la chanteuse met toute la société particulièrement la micro-société kabyle en face d'un fait accompli: En face d'une réalité reflétant aussi mutations et déséquilibres saillants. Cette société qui voyait seulement en l'art, notamment en la chanson, une débauche, un moyen pervers et en la femme une dévergondée, une prostituée et une entremetteuse. Cette société qui criait au fou créant ainsi des codes en l'occurrence le code du nnif pour freiner tout pas en avant de la femme, pour arrêter la création des poèmes riches, pleins. qui puaient, exhalaient une odeur insupportable, qui puaient mépris, solitude, revanche ou déri. Cette société donc pour laquelle la femme a été ou constitue encore un tabou commence au fil des temps, par sortir de ses malaises de ses complexes. Et questionne ses angoisses tant collées à elle par une tradition surannée, des angoisses que continue, qu'approuve et que confirme une modernité ambigüe floue. Elle les questionne à travers une femme qui, comme une damnée voulait être chanteuse. Une femme qui se prend en charge dans la chanson, montre la bonne fonction de celle-ci, montre sa performance à elle par laquelle elle produit son message chanté. Pour cette femme que l'on ne cesse de traumatiser, d'incriminer, en lui rappelant à chaque fois son corps, le mauvais usage de celui-ci, la chanson est loin d'être une trahison au nnif (à l'honneur). Ce dernier qui, non seulement constitue un code, une entrave pour la femme mais qui remet aussi en cause la virilité de l'homme qui refuse sa lacune (la faiblesse) qu'il porte en lui. Pour cette femme, donc la poésie est à la fois le commencement et la fin d'une vie heureuse. La chanson est pour elle une confession non déguisée, l'appel d'une âme sensible qui ne veut et ne peut plus souffrir en silence. La chanson est aussi pour la femme une stratégie qui se détermine par une poésie typée, dense et originale. Ce n'est pas seulement un poème, ou un rythme, mais aussi une vie, un itinéraire de femme qui refuse toute image falsifiée de sa personnalité, qui refuse toute souffrance, tout frein notamment celui du nnif qui doit reposer sur un ensemble, sur l'homme et sur la femme. La chanson pour celle-ci n'est aucunement preuve d'infamie. Elle ne tire jamais ses sources de la prostitution comme l'a déjà dit Malika DUMRAN (Malika DOMRANE): "la chanson maČči d laâr" mais au contraire elle est une preuve permanente de la non existence de l'éducation sexuelle ainsi que de la psychose collective. A travers la timide recherche, la timide incursion dans le vaste domaine de la chanson, dans la chanson féminine également, nous verrons que cette femme tout comme l'homme, se voit comme un être social. A travers sa parole rythmée, elle essaie de créer une certaine harmonie avec les autres.

Plus encore la femme qui ne demande sentence à personne, ignorant toutes sortes d'insultes et soupçons des uns et des autres, va droit à son but, montre ce dont elle est capable, devient chanteuse malgré tout. Elle part à la recherche d'une identité de soi, fait de sa poésie, chantée une valorisation, une affirmation de l'individualité et la singularité et la dimension communautaire de la vie. Elle n'est plus et seulement une observée, une examinée subissant divers agressions à l'intérieur

du groupe, ou agressions extérieures en ville, mais à son tour elle agresse la société, le groupe, ou le public qui réagissent eux aussi. A son rôle discret, qui n'était pas objectivé avant, dans la ruralité, à sa chanson anonyme (qu'on n'accusait pas puisqu'existante toujours au sein du groupe, faite pour lui), vient s'ajouter un nouveau rôle, se rend justice en ville et devient publique. Avec la chanson, la femme rapproche plus qu'elle ne sépare la ville et la compagne. Son oeuvre tend à bénéficier d'une valorisation (même si pas totale et absolue). Tend à être expression mais aussi sens au sein d'un groupe qui pour longtemps a ignoré la valeur de la poésie, de la chanson individuelle et publique. Hommes et femmes, citadins ou montagnards tendent l'oreille (musicale) à la femme, à sa chanson. Ils découvrent celle-ci à travers, la fête, la télévision, la radio et la cassette. Ces dernières qu'ils dénigrent, qui n'arrivent pas à les satisfaire totalement mais toujours est-il, elles aident ou les ont aidé à comprendre le mecanisme, le fonctionnement de la chanson et le rôle de l'homme ou de la femme qui les utilisent, pour se faire connaitre, faire connaitre une langue, une culture berbère tant marginalisées et grignotées par d'autres cultures.

Toutefois, de la performance de la chanteuse, le public participe et construit le texte chanté. Le public participe aussi, s'apparente davantage à la chanson de création savante du chanteur ou de la chanteuse kabyle. Sa mémoire, celle de ses ancêtres, leur grandeur, sont rappelées, sont rendues vivantes au sein de cette parole rythmée même féminine. Ici, l'observation scientifique, la sociologie culturelle ne restent pas sans réagir mais considèrent ceci comme changement. Et en tant que chercheurs. Nous dirons qu'au pessimisme tant observé chez les uns et les autres, chez les chercheurs qui nous ont précédé, également, chez le peuple kabyle et Algérien ordinaires, vient s'ajouter un optimisme, un côté positif sur la femme. Tout au long de notre recherche, nous avons su, tout en leur reconnaissant le mérite de leurs études aux predécesseurs, qui n'ont eu affaire qu'à des études descriptives concernant nos sociétés. Ces dernières qu'ils ont vu de loin et selon eux-mêmes (voir l'autre selon soi), n'ont jamais été approchées et directement par l'individu, alors là pas par la femme, qui pour eux n'a été que ce bloc inerte ou une bonne à tout faire, sans pour autant être une personne capable, qui pense, qui a un rôle autre que celui de ménagère. Ces gens là qui ne voyaient en le berbère ou l'arabe-comme, ils nous appellent d'ailleurs-, que le qamis et la danse des Ouled Nayel. Dés lors, et si nous reprenons le mot de P. BOURDIEU "élasticité de la société" c'est-à-dire sa souplesse, nous dirons qu'à celle-ci la femme contribue aussi. Elle joue elle aussi en souplesse (tout en restant dans le jeu en respectant ses normes). Et grâce à son mot par exemple, elle structure la perception du monde social, qu'elle essaie d'assouplir donc de rendre moins dur. Il s'agit donc d'une élasticité qui se dilate et se contracte aussi par la femme d'une façon directe ou indirecte. Ainsi, fascinée par les sociétés à tradition orale, par le mode de vie de l'être humain dans ces sociétés. Impressionnée par la beauté du verbe (de la poésie également de la chanson), par le rythme et la danse berbères, cette génération première de la science sociale n'a fait que folkloriser la culture populaire en cernant l'expression orale,

ses détenteurs et détentrices dans des entités sociologiques et en les considérant comme des résidus, des restes d'une culture ancienne non encore révolutionnée par l'industrie. Or, ces résidus ne sont pas des traces d'une culture ou d'une société morte, défunte, mais constituent l'authenticité d'une société vivante. Cependant et il est une chose positive, nécessaire à faire, c'est de redéfinir la culture populaire algérienne. A ces idéaux, à cet engagement dit scientifique, un peu plus philosophique mais idéologique des uns et des autres, répondent les réalités sociales de nos sociétés et les mutations qu'elles vivent dans les temps nouveaux. A ces gens là, nous montrerons que notre société, notre public sont semblables à tout autre peuple, le public pense, vit, s'approprie le temps et évolue au terme de celui-ci. Il n'est pas ce peuple belliqueux qu'on a toujours sous-entendu ou tenter de dire. Il n'est pas ce peuple replié (trop) sur lui-même (s'il l'est ou l'était c'était par refus de l'étranger, de l'autre qui l'agressait). Certes, il manifeste parfois des réticences, juge mal mais tout de même il se pense lui-même, vise vers une compréhension meilleure de sa société, de son histoire. Devant l'éclipse des temps nouveaux, le public kabyle s'étonne et essaie de comprendre beaucoup plus de choses. Le public de BOGHNI (tous sexes et tous âges confondus) ou autre constitue d'abord et avant tout l'écho de la chanson kabyle également de la chanson féminine et s'intéresse à elle. Ensuite la consomme, exige, critique et pose des conditions on ne peut plus subjectives, à la carrière de la chanteuse. Et là on a tout lieu de penser, de déduire qu'il ya en général une certaine mentalité changeante, un certain état d'esprit qui se prépare, qui est en voie de construction, d'apparition dans la mesure où le public essaie de récupérer la femme qui prend ses distances, sort de son groupe pour chanter, pour purger ses douleurs seule et combler son vide culturel. Il essaie de la maintenir, la suit. exige d'elle un texte, une parole bien choisie, une position d'engagée, une bonne recherche musicale et une belle voix. Non seulement ceci, mais le public donc qui a pour longtemps été contraint à être conformiste à une certaine tradition, un certain système culturel stéréotypé, contraint à être conformiste aussi à une conception universelle assimilant les chanteuses à des matrones à des prostituées. Ce public donc, finit par changer ou par suivre la voie du changement. Il finit par choisir, distinguer des femmes chanteuses préférées. Il détecte aussi des genres de chansons qu'il préfère dans lesquels, il se reconnait et vibre. Il sait que l'affection dont il a besoin, il peut la retrouver aussi dans la chanson sentimentale féminine. Il sait aussi qu'il peut se retrouver, renouer des liens avec ses racines à travers la chanson engagée et ancienne de la femme. Mais aussi il exige de la perfection dans la chanson nouvelle et tout en étant convaincu de son stress, il veut se détendre et c'est clair dans la chanson de variétés. Le bon côté, l'état d'esprit qui caractérisent le public marquent aussi (plus ou moins) l'acceptation, l'acception de la chanson et de la chanteuse dans le sens où ce même public est d'accord ou permettrait un jour à la femme de chanter (il y aura un espoir de voir des chanteuses émerger à BOGHNI et dans toute la kabylie) ceci en lui reconnaissant une liberté individuelle, une représentativité dans sa culture, un don et enfin une vocation. Et serait ainsi apte à l'applaudir et à l'encourager sur la scène de l'art.

La femme qui était obligée de se cacher dans des pseudonymes, de faux prénoms pour s'assumer en tant que chanteuse,

le public la distingue toujours par ces mêmes prénoms même si découvrant son vrai nom. Son pseudonyme devient une réalité pour elle qui l'utilise toujours, lui donne des sens esthétiques, culturels mais aussi pour le public qui l'identifie toujours à lui. Plus que cela et de surcroît, le public attribue ou pense attribuer à la femme chanteuse un titre, celui de vedette qui représenterait selon lui un tout pour la femme qui chante. Donc un nom et un titre mais aussi une fierté pour lui et toute la société. Ainsi, quoi qu'il fasse , quoi qu'il dise de négatif sur la chanson et sur sa détentrice (les réponses négatives observées chez certaines personnes interviewées), le public n'efface guère la parole de la femme qui est décidée à aller de l'avant et à illustrer son mot dans un rythme et une musique qui participent plus du sens que du décor. Ceci pour mieux atteindre les oreilles de ceux qui l'aimeraient ou qu'elle gênerait et aussi pour prouver ce dont elle est capable.

Revenons toujours à cette femme kabyle et son oeuvre, la chanson, nous dirons qu'il est vrai qu'elle s'est tracée une voie, qu'elle a retrouvé sa voix qu'elle a essayé de décomplexer la société. Qu'elle a choisit de parler, de démontrer la réalité, sa vie de femme, de démontrer que son "je" est un autre pour reprendre l'expression de Philippe LEJEUNE* . Qu'elle a essayé d'interpeller l'autre, l'homme, le groupe à travers un texte chantant l'amour ayant pour objectif de dévoiler le masque, le mystère de la relation entre elle et l'homme (donc de supprimer la dichotomie entre eux). Il est vrai aussi qu'elle a été consciente du vide culturel que vit la société, qu'elle a profité de l'occasion, de la vogue du berbérisme, de sa revendication pour ainsi représenter sa culture à travers sa chanson, d'ajouter sa féminité en tant que femme à la féminité de celle-ci (la culture). Elle cultive donc elle aussi une poésie engagée plutôt cultive des relations avec sa culture berbère, les entretient soigneusement dans ses textes. Ceci, en revendiquant, en réclamant une chose qu'elle loue dans sa chanson, qu'elle préserve, qu'elle réactualise à travers des mots, des sens, qui constituent la base, qui semblent être l'une des vertus de cette culture. Son mot, cet élément de sa langue même, elle l'utilise pour donner divers sens (aspects aussi) dans lesquels sa culture berbère peut être comprise... Elle parle par exemple de la terre, de la langue, de l'union, de revendication légitime... Elle réclame le droit d'appartenance à cette culture. Elle en réclame la reconnaissance et l'amélioration. Et surtout exprime (dans ses textes) son orgueil par rapport à sa culture et en tire fierté. Il est vrai que son parcours peut être considéré comme une preuve d'une certaine évolution sensible en kabylie une preuve d'une évolution dont les ressortissants: l'indépendance, la scolarisation généralisée des filles la vulgarisation médiatique, l'électrification rurale, les contacts et les voyages etc... Mais toujours est-il des contradictions se multiplient devant cette femme qui cherche son individualité (qui veut être un individu avant tout), qui cherche son identité de soi qu'elle retrouve uniquement dans le mot chanté et non dans la réalité concrète. A

---

* P. LE JEUNE, je est un autre, op.cit.

cette femme qui dit librement dans la parole ce qu'elle pense, qui se positionne encore difficilement dans la société qui représente grâce à sa création artistique, la femme non chanteuse kabyle ou algérienne et lui montre ce dont elle peut elle aussi être capable. A celle-ci qui a accepté errance, déviance et a accepté l'appel du mot, de la chanson, une alternative, une perspective certes, s'ouvrent devant elle, mais sans pour autant réaliser sa vraie espiration émancipatrice. La femme est d'abord confrontée à une parlotte, à un qu'en dira-t-on auxquels s'accrochent certains hommes et certaines femmes, donc à de faux semblants qui continuent de la juger mal et lèsent son intégrité sociale. Puis à des problèmes de bisness dans le milieu artistique, mais aussi fait face à un problème majeur qui est celui d'acculturation. Même si sa chanson devient réalité, s'impose dans la société entant que produit de consommation, même si l'association de la parole (du texte) de la musique et de la voix, a un effet sur le public, le touche directement. Même si chacune de ses chansons est un tout, a une valeur singulière, un visage, un nom, une histoire et un destin, toujours est-il-la femme vit le dilemme des identités qui se contractent, qui participent des temps présents. Elle demeure toujours une femme en attente non pas une femme en marche puisque son statut personnel va de soi avec son statut culturel. Il ya un couple incontournable, indissociable qu'elle doit considérer, c'est celui de l'identité de soi/identité culturelle. Son identité de femme individu se désaliène par le chant lié à une lecture globalisante, trop subjective d'un groupe qui valorise surtout ses racines culturelles. (pour ce groupe donc en première lecture vient la culture que la femme doit d'abord et avant tout représenter et pénétrer son sens). La femme est venue à la recherche de son individualité, de sa liberté elle se voit confrontée à la liberté culturelle donc sa liberté personnelle ne se réalisera que lorsque celle de sa culture arrive à atteindre son apothéose. Or dans le cas de notre société, la culture berbère, culture d'origine de la chanteuse, dans laquelle la parole chantée puise pose encore problème. Elle est aussi en attente car elle est toujours frappée d'anathème. Elle est mal jugée, ignorée par une culture totalitaire qui freine toute résistance venant même de la chanson. On répond certes aux différentes émeutes, marches, au boycott et actions de luttes faites par le peuple concernant sa culture berbère (on répond par la constitution du H.C.A par exemple), mais on ne reconnait pas encore le vrai statut de cette culture. Celle-ci n'est pas encore constitutionnalisée. Elle n'est ni une langue nationale ni, officielle (ni les deux à la fois). Ajoutant à cela l'agression extérieure provoquée par la civilisation occidentale, mondiale que subit la femme, son oeuvre et toute la tradition orale. Neanmoins dans tout ceci, la femme ne cède pas. Elle a essayé, essaie toujours de faire de sa chanson la citadelle d'une libération mélangée: elle lutte pour un "je" féminin mais aussi pour un statut culturel reconnu. Elle contribue à la survie de sa culture, essaie de satisfaire son public qui la détient toujours, exige d'elle et auquel, elle est toujours liée. Il ya donc du génie chez elle et un génie qui boit aux sources de l'originalité dont bénéficient sa carrière, son avenir, et sa valorisation en tant que chanteuse. Cette femme à qui des ennemis, des mauvaises langues ont fait de la publicité, la découverte de sa pièce vocale de son art, a sa propre particularité. Chacune de ces idées est exaltée, est absolue dans la chanson. Elle est à la fois preuve de

son innocence, de son combat éternel et de son courage. En embrassant la chanson la femme, s'est tracée un objectif, un idéal qui veut partir vers l'individualisme qui ne désintègre point ni ne desequilibre la société. Mais un individualisme qui serait un couronnement de la liberté individuelle et de la collectivité. Dans sa chanson publique, les révolutions ont leurs mystiques (illuminées). sa croyance absolue se forme autour d'une idée que la chanson lui revient à elle aussi de droit et qu'elle ne l'utilise jamais pour grillager le monde des femmes et des hommes. Ainsi la chanson féminine, la mémoire de la femme mériterait d'être fixée par graphie pour la seule raison d'être, et d'exprimer une civilisation de tout un peuple attaché jalousement à ses origines. D'exprimer une condition de femmes commune et des histoires de vie différentes (chacune a un itinéraire ou une histoire de vie particulière à elle).

Pour finir nous dirons que la femme donc a droit à un avenir radieux, sa chanson aussi. Le public le lui reconnait car sortant de lui-même acceptant le changement, il va vers l'avant. Ses critiques, ses conditions, sont des mesures prévisionnelles pour une chanson féminine reconnue et meilleure. S'agissant toujours d'avenir prévisible, nous dirons que l'expression artistique féminine kabyle, gagne du terrain d'abord, dans les esprits des gens qui veulent fermement réhabiliter leur culture, leur langue, puisque le destin de celles-ci se joue dans la chanson même féminine. Elle gagne du terrain chez ces générations montantes, nouvelles qui veulent absolument exhumer, tirer de l'oubli des généalogies, les modes de vie des aïeux, leurs civilisations et tout le trésor littéraire que cache la poésie qu'elle soit dite ou rythmée. Mais aussi, elle gagne du terrain dans la réalité car c'est une poésie, ou une chanson qui continue toujours sa percée à travers le temps. Il ya aussi une vulgarisation et une évolution sensible: la kabylie qui s'est toujours exprimée dans de la poésie, continue encore à le faire. Toutefois, on ne pourrait que parler d'une poésie plutôt d'une chanson qui sortirait gagnante.

BIBLIOGRAPHIE

1 - ABADIR (S), La femme arabe au Maghreb et au Machrek. Fiction et réalité. E.N.A.L, Alger, 1986

2 - ACHOUR (CH), Abecedaires en devenir Idéologie coloniale et langue française en Algérie. Ed. E.N.A.P Alger 1985.

3 - AMROUCHE (J.), Chants bèrbères de kabylie. L'harmattan, Paris, 1988

4 - AMROUCHE (J.), Etoile secrête. L'harmattan, Paris, 1983.

5- AMROUCHE (F.), Histoire de ma vie. Maspéro, Paris, 1968.

6 - BASAGANA (R.) et SAYAD (A.), Habitat traditionnel et structures familiales en kabylie. Mémoires du C.R.A.P.E. Alger, 1974.

7 - BASSET (H.), Essai sur la littérature des bèrbères. Carbonnel, Alger, 1920.

8 - BENCHEIKH (A.), Formations économiques et sociales et pratique musicale. E.N A.P. Alger.

9 - BEN CHENEB (Y.C.), Le Hawfi, poésie féminine et tradition orale au Maghreb. O.P.U. Alger, 1986.

10 - BOURDIEU (P.), Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques. Fayard, Paris, 1982.

11 - BOURDIEU (P.), Sociologie de l'Algérie. Que sais-je .P.U.F Paris, 1985.

12 - BOURDIEU (P.), Le sens pratique. Editions de minuit, Paris, 1980.

13 - BOURDIEU (P.), La distinction. Critique sociale du jugement Edition de Minuit, Paris, 1979.

14 - BOUSQUET-LEFEVRE (L.), La femme kabyle. Librairie du recueil sirey, Paris, 1939.

15 - CARREY (E.), Récits de kabylie. La conquête de 1857. Epigraphe. Alger, 1994.

16 - CHAMPIGNEULLE (B.), Histoire de la musique. Que sais-je. P.U.F, Paris, 1974.

17 - DAUMAS (E.), Moeurs et coutumes de l'Algérie. La bibliothèque arabe Sindbad, Paris, 1988.

18 - DJAMA (K.), الغناء النسوي القبائلي
أطروحة لنيل شهادة ما جستير في علم الإجتماع
تحت إشراف الأستاذة كلوديين نشولي. جامعة الجزائر
معهد علم الإجتماع. الجزائر 1992.

19 - DJURA, Le voile du silence.
MICHEL LAFON, Paris, 1990.

20 - FERAOUN (M.), Les poèmes de Si Mohand.
BOUCHENE, Alger, 1990.

21 - FERAOUN (M.), La terre et le sang
E.N.A.G, Alger, 1988.

22 - HANOTEAU (A.), La kabylie et les coutumes kabyles.
AUGUSTIN-CHALLAMEL, Paris, 1893.

23 - HANOTEAU (A.), Poésie populaire de kabylie du Djurdjura.
Imprimerie Impériale, Paris, 1867.

24 - KASRIEL (M.), Libres femmes du haut Atlas.
L'harmattan, Paris

25 - LACOSTE-DUJARDIN (C.), Des mères contre les femmes.
La découverte, Paris, 1985.

26 - LAOUST. CHANTREAUX (G.), Kabylie, côté femmes. La vie féminine à Aït Hichem 1937 - 1939. Edisud, Paris, 1890.

27 - LE JEUNE (P.), Je est un autre.
L'autobiographie de la littérature aux médias.
Editions du seuil, Paris, 1980.

28 - LEVI-STRAUSS (C.), La pensée sauvage.
Plon, Paris, 1962.

29 - LIOREL (J.), Kabylie du Djurdjura.
Ernest Leroux, Paris, sans date.

30 - MANCINI (R.), L'art du chant.
P.U.F. Paris, 1969.

31 - MAMMERI (M.), Poèmes kabyles anciens. Textes Bèrbères et Français. Laphomic - Awal - la découverte, Paris, 1988.

32 - MASQUERAY (E.), Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie (kabyles de Djurdjura, Chaouia de l'Aurès, Beni Mzab). Edisud, Paris, 1886.

33 - MAUSS (M.), Sociologie et anthropologie.
P.U.F, Paris, 1950.

34 - MORSY (M.), Les nords Africains en France. Colloque "des étrangers qui font aussi la France". CHEAM, Paris, 7 - 8 Juin 1984.

35 - NACIB (Y.), Eléments sur la tradition orale.
SNED, Alger 1987.

36 - NACIB (Y.), Anthologie de la poésie kabyle.
Editions Andalouses, Alger, 1993.

37 - RAUGEL (F.), Le chant choral.
P.U.F, Paris, 1966.

38 - G.ROCHER, Introduction à la sociologie générale. 3. Le changement social.
Editions HMH, Montréal, 1968-1969.

39 - ROUSSEAU (J.J.), Du contrat social.
E.N.A.G, Alger, 1988.

40 - SAVIGNAC (P.), Poésie populaire des kabyles.
Maspéro, Paris, 1964.

41 - SERVIER (J.), Les Berbères.
Que sais-je. P.U.F, Paris, 1990.

42 - VIGIER (R.), La femme kabyle.
Editions Véga, Paris, 1932.

43 - YACINE (T.), L'Izli ou l'amour chanté en kabyle.
BOUCHENE Awal, Alger, 1990.

44 - YACINE (T.), Poésie Bèrbère et identité.
BOUCHENE/Awal, Alger, 1990.

45 - ZUMTHOR (P.), Introduction à la poésie orale.
Editions du seuil, Paris, 1983.

46 - DAUMAS et FABAR, La grande Kabylie
HACHETTE G^le
Librairie de l'université royale de France à Paris, Rue Sarrasin 12 (quartier de l'école de médecine). A Alger, rue de la mairie N°117 (librairie centrale de la méditerranée) 1847.

47 - NORIN (L.) et TARABAY (E.), Anthologie de la littérature arabe contemporaine. "la poésie". Editions du seuil, Paris, 1967.

48 - COLLECTIF, Présence de femmes.
O.P.U. Alger, Mars 1984.

49 - COLLECTIF, Présence de femmes.
O.P.U. Alger, Octobre 1985.

50 - CHERIFATI (D.), La complainte de Dahbia in: Présence de femmes. O.P.U Alger, Mars 1984.

51 - KACHA (N.), L'Algérienne et le changement in: Présence de femmes. O.P.U. Alger Mars 1984.

52 - LACHERAF (M.), Un cadre général pour un essai d'explication de certains phénomènes culturels liés à l'histoire et à la société. In: Histoire, culture et société de LACHERAF (M.) et DJEGHLOUL (A.) édité par le centre culturel Algérien à Paris 1986.

53 - MOUSSAOUI (L.), Image de la femme dans la poesie kabyle. In: Présence de femmes O.P.U. Alger, Mars 1984.

54 - SOUIBES (M.), Intellectuelles de l'oralité, la culture féminine au quotidien. In: Présence de femmes O.P.U. Alger, Mars 1984.

55 - VIROLLE (M.), La chanson raï. La vie contre la mort. In : Des épreuves d'écritures maghrébines. Revue du monde musulman et de la méditerranée Edisud Aix en Prce, Paris, 1994.

OUVRAGES DE METHODOLOGIE

56 - BE AUD (M.), L'art de la thèse. La découverte, Paris, 1990.

57 - COLONNA (F.), Comment mener des entretiens dans le monde du travail. Institut de droit Ben Aknoun. Alger, 1982 - 1983.

58 - DORSELHER (J.), Methodologie pour réaliser un travail de fin d'études. Ed du C.R.I.D. Bruxelles, 1989.

59 - DESINGLY (F.), L'enquête et ses méthodes. Le questionnaire. NATHAN, Paris, 1992.

60 - FRAGNIERE (J.P.), Comment réussir un mémoire. BORDAS DUNOS, Paris 1986.

61 - GUIGLIONE (R.) et BLANCHET (A.), Analyse de contenu et contenus d'analyses. DUNOD, Paris, 1991.

62 - GRAWITZ, Méthodes des sciences sociales. DALOZ, Paris, 1981.

LES DICTIONNAIRES

63 - CHEMIME (M.), Amawal amezyan n ugama: petit léxique de la nature. Tafransist - tamaziɣt (taqbaylit) Français - Tamazight (kabyle). Botanique, Zoologie, Médecine Association culturelle Tilelli. Tizi-ouzou, 1991.

64 - DALLET (J.M.), Dictionnaire kabyle/Français. SELAF, Paris, 1982.

65 - L'ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS

LES REVUES

66 - DJAFRI (Y.), La chanson immigrée kabyle, in: Actes du colloque: problèmes de culture posés en France par le phénomène des migrations récentes. Mai 1984 publiés par C. CAMILLERI, A. SAYAD et L. ITABOADA. Dossiers du centre Thomas More, Paris, 1987.

67 - FROMENT (P.), Cherif KHEDDAM, une grande figure de la chanson Algérienne. In: Etudes et documents bèrbères n°1. La boite à documents, Paris, 1986.

68 - MAMMERI (M.), Les mots, les sens et les rêves ou les avatars de Tamurt. In: Revue Awal n°2. Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1986.

69 - MAMMERI (M.), Evolution de la poésie kabyle, in: Revue Africaine. Alger, 1950.

70 - MHENNI (F.), La chanson kabyle depuis dix ans. Tafsut spéciale n°1. Tizi-ouzou. Décembre 1983.

71 - MOKHTARI (R.), Les chants d'exil de cheikh el-Hasnaoui In: Revue Tin-Hinan n°1 Tizi-ouzou, 1991.

72 - MOKHTARI (R.), Essai sur la chanson feminine kabyle. In: Revue Tin-Hinan n°2 Tizi-ouzou, 1992.

73 - OUEDRAOGO (A.), La chanson traditionnelle ou lorsque la circonstance est source de poésie. In: Actes du colloque international sur l'oralité Africaine. Tome II C.N.E.H. Alger du 12 au 14 Mars 1989.

74 - REDJALA (H.), Les tendances générales de la poésie kabyle depuis 1962. In: Littérature Arabo-Bèrbère, bulletin n°10 C.N.R.S, Paris, 1979.

75 - SAUTIN (A.), La musique antique dans le monde oriental. La musique arabe. In: Revue Africaine, Alger, 1950.

76 - ZOULEF (B.) et DERNOUNY (M.), L'identité culturelle au Maghreb à travers un corpus de chants contemporains. In: Annuaire de l'Afrique du nord, Paris, 1981.

77 - La femme dans la chanson. In: Revue clo ou cahiers de littérature orale n°10. Publiée sous les auspices de l'institut nationale de langues et civilisations orientales et C.N.R.S, Paris, 1981.

ARTICLES DE JOURNEAUX

78 - IDIR (I), Poète, que peut la parole?
In: Midi du 05 au 11/11/1992.

79 - Entretien: du bon usage de l'ethnologie (Paris, Février 1985) entre M. MAMMERI - P. BOURDIEU. In: Azul du 8 au 15/10/1994.

ARTICLES DE JOURNEAUX CONCERNANT LES CHANTEUSES

80 - ALLAM (R.), Massa BOUCHAFA, le pigeon de bèrbérie.
In: Forum n°4 du 12 au 18/05/1993.

81 - TERRI (M.), Massa BOUCHAFA, une vie d'artiste pleine et entière.
In: L'opinion n°498 du 7/03/1994.

82 - A.P.S, Djurdjura à la rencontre de l'Algérie qui bouge.
In: Alger Républicain du 26/01/1992.

83 - HAOUILI (S.M.), Dans la tourmente, une renégate, Djura?
In: l'Opinion n°104 du 13/10/1992.

84 - AIT MOHAMED (S.), Pleins-feux: Malika DOMRANE. Naturelle et emouvante. In: Le matin n°68 du 06 au 07/12/1991.

85 - MAKTOUR (A.), Malika DOMRANE. Pas facile d'être femme.
In: Le sportif n°13 du 14 au 20/03/1992.

86 - Le disc compact de Malika DOMRANE.

87 - HAMMOUDI (R.), Hommage à Hnifa, la voix de nos mères.
In: El-Moudjahid du 11 Octobre 1992.

88 - HAMMOUDI (R.), Hnifa, la vie brûlée.
In: Ruptures n°5 du 10 au 16/02/1993.

89 - HAOUCHINE (M.), Hnifa, l'Edith PIAF de la chanson kabyle.
In: Liberté du 09 au 10/10/1992.

90 - HAOUCHINE (M.), Hnifa, une oeuvre, un parcours.
In: Liberté du 09 au 10/10/1992.

91 - Témoignages d'artistes (Kamel HAMADI et AIT MENGUELLET; chanteurs et compositeurs), recueillis par HAOUCHINE (M.), in: Liberté du 09 au 10/10/1992

92 - KEBCI (M.), Hnifa, l'éternelle malchanceuse.
In: Liberté du 23/03/1994.