

IDIR, UN CHANTEUR FÉMINISTE ?**IDIR, A FEMINIST SINGER?****Dr. Kamal MEDJEDOUB**

Centre de recherche en langue et culture amazighes, Algérie

Résumé

Cet article examine les procédés qui prennent en charge les expressions féminines dans les chansons d'Idir pour répondre à la question de savoir si le chanteur s'inscrit dans le sillage des représentations magnifiées occultant la femme dans sa réalité socioculturelle, ou, au contraire, il émerge dans l'engagement féministe. Nous supposons que Idir donne la parole à la femme tout en l'inscrivant dans le cadre valorisant du patrimoine culturel amazigh.

Mots-clés : femmes, chansons, culture, voix, féminisme

Abstract

This article examines the processes that support feminine expressions in the songs of Idir to answer the question of whether the singer is in the wake of magnified representations obscuring the woman in her socio-cultural reality, or, on the contrary, it emerges in the feminist commitment. We assume that Idir gives voice to women while placing them in the valuing framework of Amazigh cultural heritage.

Keywords: women, songs, culture, voice, feminism

Idir a apporté dans son art un style mais aussi des thèmes nouveaux qui ont opéré une rupture, du moins une différenciation avec ce qui était jusque-là connu chez les deux premières générations de chanteurs kabyles qui l'ont précédé avant 1973. Pour reprendre l'ethnomusicologue Mhenna Mahfoufi, Idir « *est le chanteur algérien qui a impulsé définitivement un tournant nouveau pour la chanson algérienne à l'échelle nationale, tant du point de vue de sa forme musicale (orchestration) que de celui de sa thématique* » (1994 : 36). Notre propos portera sur ces nouveautés thématiques, précisément sur le thème de la femme qui, sans qu'il soit principal, est d'une expression multiple qui force l'intérêt scientifique. L'écoute du répertoire discographique d'expression kabyle, et bien au-delà, suffit pour constater et affirmer que l'amour et la beauté sont les deux thèmes les plus associés au sujet de la femme. Ils sont prépondérants, voire pesants, dans la poésie chantée, autant chez les hommes que chez les femmes (Hassina Kherdouci, 2001 : 74). Nombreux sont les chanteurs kabyles, notamment de la jeune génération, qui chantent l'amour de la femme avec ses dérivés que sont le mariage, la déception et la séparation. De tout temps et globalement, l'artiste kabyle a chanté la femme comme sujet de beauté et d'amour mais aussi comme objet de perpétuation de la lignée, occultant ou, tout au moins, reléguant au second plan sa réalité socioculturelle et sa condition de dominée dans une société hiérarchisée et patriarcale.

Dans notre présente étude nous nous interrogeons sur la manière avec laquelle Idir chante la femme, la femme kabyle particulièrement. Quels sont les espaces qu'il lui offre dans ses chansons ? De quelle façon la femme y prend-elle la parole ? Pouvons-nous affirmer que Idir est un chanteur féministe, dans le sens que Larousse donne au féminisme, comme « *courant de pensée [...] en faveur* » des droits des femmes et dans le sens d'engagement contre les inégalités faites aux femmes ? Nous rassemblons ces questions pour nous interroger, en guise de problématique, sur les différentes représentations et significations de la figure féminine dans l'œuvre d'Idir. Pour y répondre, nous avons examiné toute son œuvre et nous en avons puisé une quinzaine de chansons marquées par des expressions féminines. Nous porterons un intérêt particulier à deux d'entre elles à la lumière d'une analyse thématique, linguistique, comparative, discursive et sémiotique.

Le thème de la femme induira essentiellement les deux figures de la mère et de la fille, qui s'inscrivent dans des contextes différents et qui sont en rapport étroit avec la société kabyle, incluant bien entendu sa culture, ses codes et ses autres réalités sociales (tabous, patriarcat, exil...). Ces deux figures féminines, de la mère et de la fille, impliqueront inévitablement celle du fils, mais surtout la figure du père. Ces figures se manifestent dans une œuvre qui trempe clairement et pleinement dans le patrimoine culturel amazigh, notamment oral, dont sont puisés des contes, des légendes, des proverbes et des coutumes. C'est à ce chapitre qu'émergent, par exemple, « *Baba Inu Ba* », « *Ssendu* », « *Said U Lamara* » et d'autres titres de chansons. Nous posons comme hypothèse qu'en chantant ce patrimoine culturel, Idir crée un cadre dans lequel il inscrit la femme et ce pour une double fin : la valoriser dans son rôle de préservatrice du patrimoine culturel et, à la fois, lui offrir une tribune d'expression qui lui a manqué dans la société traditionnelle et patriarcale kabyle, qui est décrite, dans certains de ses aspects, dans la même œuvre.

1. CULTURE AU FEMININ

Au sein de la société traditionnelle kabyle, la femme joue un rôle prépondérant dans la transmission de la culture et de la langue maternelle, qui n'est pas moins un vecteur du patrimoine culturel. Son apport est avéré dans la pratique, la préservation et la transmission des us et coutumes et des arts traditionnels amazighs comme le tissage, la poterie, le tatouage et les dessins muraux, pour s'en tenir aux plus importants. Des éléments de ce patrimoine culturel sont introduits dans plusieurs chansons d'Idir avec la présence répétée de la femme.

L'association culture-femme est traduite dans, entre autres chansons :

- *Baba Inu Ba*, qui est un conte amazigh dont l'un des deux personnages principaux est une fille (Yelli Ghriba) ;
- *Tiwizi*, qui met en scène une tradition ancestrale d'entraide villageoise dans laquelle la femme est partie prenante : « *A tiwiziwin, sut n lbus n ccac, sut n leħrir ubrin, d azegza n leryac, bdumt tiyratin, ad sşegment tuyac, ad yendeh wurar, ad zhun warrac* ». (Vous, femmes volontaires, de foulard vêtues et de soie brodée, lancez les youyous, pour de belles voix, que commence le chant, au bonheur des enfants)¹ ;
- *Zwi-tt rwi-tt*, dans laquelle, comme dans d'autres chansons, nous retrouvons la tradition de l'*urar* (chant féminin): « *D lawan errs-d a weltma-s, sseker-d tizyiwin-im, urar-agi herzemt-as, deg wawal akken d-yeqqim* » (à ton tour, toi sa sœur, entre en scène et engage

¹ Les traductions du kabyle au français sont de nous.

les filles de ton âge, valorisez cette fête pour que demain elle restera comme exemple). *Urar* est un fait culturel festif dans « *l'univers féminin qui, du coup, devient conciliant et solidaire pour dépasser la dureté de la vie de tous les jours et pour trouver moins pénibles les aléas de l'existence* » (Kherdouci, 2008 : 15).

- *Yelha wurar*, qui est une autre expression chantée du même *urar*, avec en sus une valorisation des ingrédients traditionnels de la mise en beauté de la femme kabyle : « *Am umzur urqim, heggi-d iman-im, inni-as i temyart ad am d-tefk agusim, am teymu afus-im d lhenni* » (Femme à la belle chevelure, apprête-toi, dis à ta belle-mère de te passer l'écorce de noix (pour maquillage traditionnel des lèvres et de la gencive, ndlr) et de t'appliquer du *henni* sur la main).

L'analyse peut être élargie à bien d'autres chansons du répertoire d'Idir, à l'exemple de *Abehri n tmeddit* (Vent du soir) ; *Cfiy* (Je me souviens) ; *Res-d ay ides* (Que vienne le sommeil) ; *Tayemat* (La mère) ; *Anda yella* (Où est-il ?) ; *Lmut* (La mort) ; *Baba-s* (Son père) ; *À mon père* ; *Interlude* ; *Ccac n lwiz* (Foulard doré) ; *Sans ma fille* et *Baba Inu Ba* (Mon père). Dans la limite de l'espace de cet article, où nous tenterons de mettre en exergue davantage cette implication féminine, combinée aux opportunités de visibilité et de prise de parole dans l'œuvre de Idir, nous analyserons particulièrement deux chansons. Nous nous focaliserons sur *Ssendu* et *Weltma*, que nous soumettrons essentiellement à l'analyse du discours en impliquant la sémiotique, en tant que discipline qui porte son intérêt sur l'analyse des significations des signes, ou proto-signes. Nous considérons, à la suite de Greimas, que « [...] derrière les signes se cachent le jeu des significations, et une analyse plus profonde amène à détruire, à déstructurer le signe, pour mettre à jour l'univers de signification » (1974).

2. SSENDU, AU-DELA DU BARATTAGE

A elle seule, *Ssendu*, l'un des titres phares d'Idir, devra nous permettre de montrer comment s'opère la rencontre de la tradition et de la femme kabyle. *Ssendu* a été composée en 1972 et figure dans le premier album sorti en 1976. Elle a été écrite (à l'exception du refrain) par Meziane Rachid². Pour le commun de ses auditeurs, il est évident que cette chanson rend compte d'une pratique culturelle autour de la transformation du lait et de la fabrication traditionnelle du beurre, pratique qui intéresserait les ethnocriticiens qui y verraient un embrayeur culturel.

Le lait est baratté dans unealebasse³, *tafeqluct*, pour en extraire du beurre: « *Ssendu, ssendu efk-ay-d udi d amellal / Ssendu, ssendu aken ad neččar abuqal / Ndu ndu ay iyi, efk-d tawarect n wudi, akken itt-nettmenni* » (Baratte, baratte, donne-nous du beurre bien blanc / baratte, baratte pour que nous remplissions la jarre / baratte-toi petit-lait et donne une motte de beurre comme nous la désirons).

Selon la description qu'en fait l'ethnologue Marceau Gast⁴, l'opération du barattage consiste à verser un lait, caillé préalablement, dans une grosse outre :

²De son vrai nom Yala M'Hamed. Voir enquête journalistique d'El Watan du 02 décembre 2016.

³ Selon M. Gast (1991), les ustensiles servant pour le barattage « *changent de formes, de matière et de volume selon les régions* ».

⁴Description résultant de recherches effectuées chez les Touaregs.

Idir, un chanteur féministe ?

gonflée d'air et suspendue pour être violemment secouée en cadence afin d'en extraire le beurre. [...] Les gouttelettes de beurre frais, de couleur blanche, qui se forment durant cette opération, finissent par s'agglutiner en une seule motte après environ vingt à trente minutes de barattage. Pour accélérer la formation des gouttelettes et figer plus rapidement la matière grasse, l'on rajoute de l'eau froide en petite quantité. Le barattage peut s'effectuer, selon les lieux, dans une poterie, unealebasse, ou un récipient en bois que l'on puisse secouer. (Gast, 2008 : 02).

Et si *Ssendu* va bien au-delà du barattage pour mettre plutôt en exergue la femme ? Nous posons cette question tout en soulignant que, dans la société kabyle, baratter le lait a toujours été une tâche exclusive de la femme à qui incombe traditionnellement la prise en charge des préparations culinaires de la famille. Camille Lacoste-Dujardin souligne, à ce propos, que

l'élaboration culinaire de la nourriture familiale est en effet [...] l'une des tâches les plus importantes des femmes qui assurent ainsi la transformation des aliments préparés pour la consommation familiale en de multiples opérations, les unes quotidiennes, comme l'épluchage, le pétrissage, le roulage du couscous en différentes formes de cuissons, et d'autres moins fréquentes, souvent élaborées collectivement, et destinées à la constitution de réserves, comme le tri et l'ensilage des céréales ou des glands grillés. Mais individuelle est leur mouture à la force des bras féminins tournant longuement le lourd moulin à bras domestique de pierre, sauf à en confier les charges exceptionnelles au meunier (2012).

Le barattage aussi se fait à la force des bras féminins puisque c'est également la femme qui s'en charge au titre de la préparation des réserves nourricières.

Quels signes de cette présence féminine dans *Ssendu* ? La trace de l'énonciateur se résume dans les seuls déictiques « *je* » et « *nous* ». Pour identifier le genre de cet énonciateur, ou cette énonciatrice, nous userons donc de l'analyse du discours.

Dans l'avant-dernier couplet, tout en barattant, l'on s'adresse à laalebasse en évoquant *tamyart* :

*A taxsayt barka tura
la ttwaliy qrib d azal
Yurem i d-rriy tuttra
byiy-kem ad terred azal
Ssenduy s ufus lqis
udi yufrar yettherqis
Ksey-d aebbar d nnefs-is
i temyart d warraw-is*

*Calebasse, c'en est assez maintenant
je vois qu'il se fait tard
c'est à toi que je m'adresse
pour que tu nous gratifie
j'ai baratté d'une main juste
le beurre émerge et flotte
j'en ai récolté une mesure et demie
pour la « vieille » et ses enfants*

Le mot *tamyart*, en kabyle, a un double sens. Il désigne d'abord une femme âgée, mais dans la bouche d'une mariée il renvoie à la belle-mère. Dans le cadre restreint du foyer familial, c'est donc soit le fils qui le prononce, soit la bru. Mais puisqu'il s'agit dans le couplet de « *temyart* » et de ses enfants (*d waraw-is*), nous retenons qu'il ne puisse s'agir que de la

« voix » d'une bru qui s'adresse à sa belle-mère. A travers cette belle-mère et sa bru, la femme est ainsi doublement mise en scène dans *Ssendu*. Et elle l'est dans un contexte culturel. Si cette chanson est en lien avec la fabrication du beurre, comme le montre clairement le refrain (*Ndu ndu ay iyi*), il n'y est pas question de réduire cette activité à un simple mouvement technique où la femme secoue unealebasse pour produire du beurre à partir du petit-lait. Il est important de souligner qu'elle accompagne ce mouvement d'un des constituants rituels de cette pratique traditionnelle. Si « *tout le rituel accompagnant tissage et poterie est donc l'apanage des femmes* » (Jean-Bernard Moreau, 2015 : 22), il faudra dire la même chose du barattage. Comme d'autres activités rituelles relevant du domaine exclusif de la femme, le barattage est associé à des formes d'expressions traditionnelles. Nous en citerons deux, à titre d'illustration, relevées chez R. Fery⁵. L'une de ces expressions, qui relèveraient de la superstition, est que la femme ne fait « *jamais* » coïncider l'activité du barattage avec « *ses périodes menstruelles* », l'autre est dans le talisman que l'on peut trouver suspendu au trépied de la baratte « *pour se préserver des maléfices* ». Ce n'est, cependant, pas ces pratiques qui nous intéressent dans l'étude de *Ssendu*, mais plutôt le chant qui accompagne le mouvement cadencé de secouage de laalebasse, ou de l'outre, et qui contribue à la ritualisation de cette activité.

2.1. Le chant du barattage : quand laalebasse devient confidente

Pendant le temps du barattage, « *la femme chante, ou bavarde avec une voisine en visite, sans cesser de surveiller son ouvrage* » (R. Fery, 1986). A quelques exceptions près, « *la musique villageoise reste l'apanage des femmes* » (M. Mahfoufi, 2010). Parmi les types de chant pratiqués figurent ceux qui sont « *repérables par le rituel qu'ils accompagnent* » (Encyclopédie berbère, 1993 : 1869), à l'exemple du rituel du henné, s'inscrivant, lui également, exclusivement dans l'univers féminin. Certains des rituels sont collectifs, d'autres individuels, comme l'*acewwiq*, qui est une plainte, « *un exutoire aux thèmes mélancoliques* » (Encyclopédie berbère, 1993 : 1870). Le chant qui accompagne le barattage est une plainte qui pourrait bien être de l'ordre de l'*acewwiq*. On l'appelle « *ccna usendu* » (Kherdouci, 2008 : 17), même si dans la typologie des genres que donne l'encyclopédie berbère, il fait partie de ces chants qui « *n'ont pas de dénomination propre* » (1993 : 1871).

Dans *Ssendu*, la femme, à l'œuvre, chante ses peines, comme dans une plainte :

*Taxsayt i hazen ifassen
d kem ay seiy d lbaɖna
ula ma laz yettwassen
lhif yezzuzen-it ccna
nuza-d yur-m a nessendu,
taxsayt-iw teyra i lhu
iyi ad yendu yefru
s lefdel-ik a baba-inu*

*Calebasse que des mains tiennent
mon secret est en toi
Même si l'on a faim*

⁵ R. Fery s'est intéressé à « *l'alimentation traditionnelle dans l'Aurès avant la Seconde Guerre mondiale* » (1986).

Idir, un chanteur féministe ?

*le chant berce la misère
Nous venons vers toi pour baratter
Maalebasse appelle le bien
Le petit-lait sera baratté et éclairci
avec ta bénédiction père*

Faute d'une oreille humaine attentive, la femme fait de laalebasse sa confidente. Par le procédé de la personnification, elle fait d'un objet inanimé une chose à qui elle s'adresse (*Taxsayt i hazen ifassen d kem ay seiy d lbadna*). Laalebasse devient un objet-personnage. Grammaticalement, cet objet est du genre féminin (*tafeqluct*), ce qui nous renvoie à l'image symbolique d'une femme qui écoute les confidences d'une autre femme et partage le poids de sa douleur, même si celle-ci n'est pas individuelle mais celle d'une famille frappée par la misère, comme exprimé par la chanson : « *Ula ma laz yettwassen, lhif yezzuzen-it ccna* ». *Azuzen*, du verbe *yezzuzen*, prend ici le sens de « *adawwəh, ahuzzu [qui] sont l'équivalent de bercer avec ou sans le chant* » (Encyclopédie berbère, 1993 : 1870). On comprend bien que, le bercement étant générateur de soulagement, le chant sert d'exutoire pour les femmes dominées. À travers le mouvement du balancement de *tafeqluct*, c'est leurs tourments qu'elles bercent. Comme dans les arts traditionnels amazighs (poterie, tissage, tatouage, peintures décoratives sur murs, etc.), le barattage s'accompagne d'un chant porteur des marques de la femme qui y inscrit sa parole, telle une poésie de résistance. En tant qu'« *espace thérapeutique* », « *de contestation* » (Mustapha Harzoune, 2020 : 188), le chant permet dans ce cas de se soulager de la peine qu'occasionne la situation de dominée, la femme chantant « *af yexf-is* », sur sa condition, (Kherdouci, 2008 : 7).

Mais laalebasse n'est pas féminine uniquement du fait de la grammaire. Nous allons l'interroger en tant qu'entité symbolique du point de vue de la sémiotique. Ainsi, cette approche nous conduit à découvrir la symbolique de la femme suggérée aussi par au moins trois signes dans cette seule chanson :

- Il y a d'abord le lait baratté qui renvoie au lait maternel.
- Il y a ensuite laalebasse. Dans le symbolisme amazigh, l'on considère que la forme arrondie d'*akoufi*, une grande jarre, de l'amphore et de tout autre poterie semblable, tout comme donc celle de laalebasse, symbolise la forme féminine (J-B. Moreau, 2015 : 27), en rapport au ventre maternel, qu'on associe à la fécondité.
- Cette symbolisation, qui s'applique dans les différents arts traditionnels amazighs, se rapporte également à la jarre (*abuqal*), qui est aussi évoquée dans un couplet de cette même chanson (*ssendu aken ad neččar abuqal*).

Entre l'énonciation et ces symboliques, le signe féminin est donc multiple. C'est à cette femme en mal d'écoute dans une société à fortes traditions que Idir donne la parole dans *Ssendu*, et dans d'autres chansons encore.

Ceci dit, la conviction de ce qui est chanté pourrait-elle n'engager que le seul parolier, sans l'interprète qui n'y met que sa voix ? pourrait-on s'interroger, légitimement. La démarcation aurait pu être justifiée, en effet, à ce niveau si ce n'est que l'engagement exprimé pour la parole féminine n'est pas allé bien au-delà du texte chanté.

Dans ses discours sur scène, en préambule à *Ssendu*, Idir avait coutume de confier à son public⁶ que c'est à sa maman et à toutes les autres mamans qu'il a pensé en faisant cette chanson. Sa mère qu'il regardait en train de baratter le petit-lait lui inspirait l'« *image de femme [...] subissant la loi du milieu, du mâle et qui se confie donc à une chose inerte* ». Il s'est rendu compte « *qu'elle ne faisait que se confier à son instrument parce qu'elle n'avait pas d'autre interlocuteur valable* ».

En inscrivant la femme dans un contexte culturel, *Ssendu* constitue de ce fait un double hommage : à la fois à la tradition et à la femme qui la préserve et la perpétue. Sur scène, Idir confiait, en décrivant sa mère en train de baratter tout en chantant et pleurer parfois⁷, « *que vis-à-vis d'une femme en général et d'une maman en particulier je crois que nous avons tous quelque chose à nous faire pardonner ou à tout le moins à nous reprocher* ». Se faire pardonner de quelle injustice? Idir répond, partiellement, à cette interrogation dans la chanson intitulée *Weltma*, issue de son deuxième album, *Ay arrac negh* (1980), que nous avons analysée à travers particulièrement deux points. Deux points qui sont stratégiques dans toute chanson.

3. WELTMA : APPROCHES DISCURSIVE ET COMPARATIVE

Dans quatre couplets, Idir résume la situation de dominée à travers trois étapes de la vie d'une femme dans la société kabyle traditionnelle à domination masculine : la naissance non désirée d'une fille, son mariage forcé et sa charge exclusive de mère de famille.

A propos de la naissance non désirée, il chante ceci, s'adressant à la femme d'une façon générale : « *Yiwen ur kem-yebyi, asmi i d-tluled i kem-uggaden* » (Personne ne veut de toi, tu leur as fait peur à ta naissance). Il reformule approximativement le même rappel dans une autre chanson, *Res-d ay ides* en l'occurrence, en portant la focale sur la fille à qui il s'adresse ainsi : « *A yelli asmi d-tluled yers lxiq akked uyunzu* (ma fille, le jour où tu es née, on t'a accueillie avec angoisse et aversion). Autant dans cette chanson que dans *Ssendu*, il y a lieu de remarquer qu'il est fait recours au même mode d'énonciation : l'on s'adresse à la fille de la même manière directe, soit au moyen de l'impératif. L'impératif a ceci de caractéristique qu'il réduit la distance entre le locuteur et l'allocutaire. Dans le syntagme précédent comme dans cet autre, par exemple, « *Nniy-am kemm a yelli* » (*Je te dis, toi, ma fille*), la forme impérative traduit le rapprochement avec la fille et, globalement, avec l'élément féminin. Ce qui n'est cependant pas le cas avec le fils dont il est aussi question dans *Res-d ay ides*. Celui-ci est évoqué à la troisième personne, ce qui rend compte de la distanciation du locuteur d'avec l'allocutaire. Cette approche comparative nous permet ainsi de mettre en évidence une différence de rapports qui est en faveur de la fille et qui se répète dans les deux chansons en question.

La poursuite de l'analyse discursive de la chanson *Weltma* nous amène à examiner particulièrement son titre et son refrain.

⁶ Voir vidéo sur YouTube de son gala à la coupole d'Alger en janvier 2018 [<https://youtu.be/4rbSbWxDpbM>].

⁷ Outre l'occasion de son spectacle à la coupole d'Alger, Idir tenait le même discours dans d'autres galas dont celui de Puteaux (Paris), voir vidéo disponible sur YouTube [<https://youtu.be/F7wo2Ub17oM>].

3.1. Ce que nous disent le titre et le refrain

« *Le titre est la porte d'entrée du livre* » dit Antoine Compagnon (1979 : 329). Nous pouvons le dire aussi du texte chanté. Dans le cas de *Weltma*, plus qu'une porte d'entrée, le titre est programmatique, parce qu'il anticipe sur le message de la chanson.

Dans la langue amazighe, le mot *weltma* veut dire, dans son premier sens, *ma sœur*. Mais au-delà de ce lien filial, *weltma* sert aussi d'expression de respect, de considération à l'égard d'une femme quelconque. C'est dans ce deuxième sens qu'il est employé dans cette chanson d'Idir. Le choix a été fait de le placer dans le titre, c'est-à-dire dans l'une des parties les plus stratégiques d'un texte, qui est, ici, le seuil de la chanson, pour reprendre le terme de Gérard Genette (1987). Ce choix est en soit une manière, à la fois, de rendre ce mot le plus visible possible et de l'assumer en tant qu'expression de respect et de solidarité envers la femme dominée.

Outre cette expression titrologique, Idir accentue sa prise de position en réitérant son message de solidarité dans un autre emplacement non moins stratégique dans toute chanson, à savoir le refrain. Le refrain est la partie la plus lue dans un texte, et la plus écoutée dans une chanson, pour la raison qu'il est répété autant de fois qu'il y a de couplets. Ce caractère itératif multiplie les possibilités d'assimiler le message porté par le refrain :

*Uh a weltma
Ad am-iniy lehḍur qerriḥen
Yiwen ur kem-yebyi
Asmi i d-tluled i kem-uggaden
Kem d lbumba
Ma tecdeḍ ad xnunsen
Win yellan si lḡiha-m yuyes*

*Lheqqim yemḥa
Id am-t-iččan d atmaten
Tenziḍ s rrxā
Ssuq fran-t yergazen
Tekfa rreḥba
Tefyed-d axxam s lehzen
Win yellan si lḡiha-m yuyes*

*Ass-nni n tmeyra
Amek akken yezzifed a yid
Atan tura tbeddled
Axxam ur tebniḍ
Terra tmara ttef imi-m
Ad hedren wiyad
Win yellan si lḡiham yuyes*

*Uh ! a weltma
Ziyen liḥala-m tettyid
Seu dderya s lḥif ara ten-id-rebbiḍ
Yewwi-kem tmeε
Di rrebeḥ-nsen tettmenniḍ
Aqlay si lḡiha-m nuyes*

*Ô ma sœur
Je voudrais te dire des mots douloureux
Personne ne veut de toi
tu leur as fait peur à ta naissance*

*Tu es telle une bombe
qui les emportera si elle explose
Celui qui est de ton côté désespère*

*Tes droits sont spoliés
Tes frères t'en ont privée
Comme une marchandise, on t'a bradée
Par la volonté des hommes
Le marché est conclu
Tu as quitté la maison en deuil
Celui qui est de ton côté désespère*

*Le jour de tes noces
si longue était la nuit
Voilà que tu es partie
pour un foyer que tu n'as pas choisi
Garde le silence, tu en es forcée
d'autres parleront pour toi
Celui qui est de ton côté désespère*

*Ô ma sœur
ta condition fait de la peine
Tes enfants tu les élèveras dans la misère
Tu gardes espoir
tu souhaites leur réussite
Nous, qui sommes de ton côté, désespérons*

Les trois premiers couplets finissent par un refrain synonyme d'un aveu de désespoir (*Win yellan si lġiha-m yuyes*). Mais au-delà de cet aveu et de l'expression d'impuissance qui s'y dégage, nous retenons de ce refrain qu'il répète un message de solidarité. Celle-ci est masculine parce qu'en tamazight, le pronom démonstratif *win* (celui) désigne, au singulier, le genre masculin, comme le pronom démonstratif *tin* (celle) se rapporte au genre féminin. Le refrain de *Weltma* porte donc ce premier message : les hommes ne sont pas tous ségrégationnistes vis-à-vis de la femme.

Pour les besoins de son positionnement dans cette catégorie d'hommes, le chanteur exploite la fin du dernier couplet. Pour ce faire, le dernier refrain est légèrement modifié afin que la solidarité s'exprime au pluriel. Ce qui donne : « *Aqlay si lġiha-m nuyes* » (Nous, qui sommes de ton côté, désespérons). En remplacement du pronom de la troisième personne, répété dans le refrain des trois couplets précédents, le pronom *nous* est introduit pour engager de fait le *je* du chanteur/poète et conclure ainsi la chanson avec cette autre expression de prise de position. Force est de constater, à ce propos, que le même procédé est, soit dit en passant, utilisé par Aït Menguellet dans les refrains de la chanson *Tamettut* (album *Isefra*), dédiée à la femme, où il dénonce la ségrégation, en utilisant le « *nous* » dans lequel s'inscrit le « *je* » de l'interprète.

4. DES VOIX FEMININES

Idir a fait plus que parler de la femme à la troisième personne, il lui a prêté sa voix pour qu'elle s'exprime avec son « *je* ». Dans *Anda yella*, par exemple, c'est l'épouse abandonnée par son époux émigré qui s'exprime. Dans *Abeħri n tmeddit*, la parole est donnée à la mère qui souffre de l'absence de son fils. Cependant, il y a lieu de constater que c'est la fille qui s'exprime le plus par la voix d'Idir.

Dans *Interlude*, par exemple, nous pouvons écouter parler une fille tourmentée. Dans *Baba-s* et *A mon père*, la parole est donnée à une fille dont le père est parti. Et *Ccac n lwiz* permet à une fille de s'adresser à son frère⁸.

Vraisemblablement conscient que la meilleure façon de donner la parole à la femme dans ses chansons c'est de la laisser s'exprimer elle-même, Idir est allé au-delà de la première personne et la troisième personne du féminin. En plus de sa fille, sa femme et sa mère ont chanté avec lui. Dans deux titres de son dernier album, *Adrar inu*, on peut entendre la voix de son épouse, Ferroudja, (Alilat, 2022 : 228). Dans *Tayematt*, une chanson hymne à la maman, on entend la voix de sa défunte mère, Chavha⁹, dont on peut saisir la douleur profonde en déclamant un poème : (*Ur seiy aħbib la lwali, efk-iyi-d ayla-w ad farħey, ma ulac kkes-iyi lebla ad rtaħey, yiwen n wass tban fell-i*) (Je suis sans compagnon ni tuteur, donne-moi ma part de joie, sinon épargne-moi le supplice pour que je me repose, je dois, un jour, partir)¹⁰.

Au vu de ce qui a précédé, nous pouvons dire que l'œuvre d'Idir a porté la voix de la femme de trois manières : par l'entremise du *je* et le pronom féminin *elle* et en cédant la parole aux femmes, représentées par sa fille, sa mère et son épouse. De ce fait, Idir s'est fait, à sa façon, porte-parole de la femme qu'il a chanté tout en l'inscrivant dans son contexte socio-culturel traditionnel duquel elle est indissociable. Il lui a surtout offert l'opportunité de dire et de se dire par une multiplicité de voix. Ses chansons se présentent comme des porte-voix, des amplificateurs et multiplicateurs de la condition et de la parole féminines. L'universalité qui inscrit sa voix au-delà de l'espace et du contexte d'origine, algériens d'une façon générale et kabyles d'une façon particulière, et dans lesquels son œuvre prend naissance et appui, ne fait qu'élargir la représentation féminine à la femme dominée, là où elle se trouve. Que ces expressions féminines soient le fait de ses paroliers ou de son propre crue, ses chansons engagent doublement l'artiste : d'abord, par son nom, qui est la traduction de son adhésion assumée aux messages des textes chantés, ensuite, par sa solidarité en se positionnant comme le ferait un féministe.

Y a-t-il pareil positionnement dans le répertoire des interprètes kabyles, du moins dans les limites de la génération d'Idir ? La présente étude autorise ce prolongement thématique qui permettrait de remonter aux sources des premières expressions chantées du féminisme.

⁸ Y a-t-il dans ces occurrences de la fille l'expression répétée de l'attachement d'Idir à sa fille, Tanina ? On est tenté de le croire d'autant que celle-ci est sa complice dans sa vie artistique, en partageant des scènes avec lui, dont la première a été celle du Zénith de Paris le 19 octobre 2007 pour l'album de *La France des couleurs*, où Tanina Cheriet a joué du piano (Cf. F. Alilat, 2022 : 221). Selon F. Alilat, sur scène, Idir « prend du plaisir à se faire accompagner par sa fille Tanina » (2022 : 248), qui a participé à deux de ses albums et a composé la trame musicale de *Lettre à ma fille*, où est chanté l'amour d'un père.

⁹ Décédée en mars 2012.

¹⁰ Soulignons au passage que, de la même façon, Lounès Matoub a introduit la voix de sa propre mère, Aldjia, dans un de ses poèmes chantés.

BIBLIOGRAPHIE

- ALILAT, Farid. Idir. Un Kabyle du monde, France, Rocher, 2022.
- COMPAGNON, Antoine. La seconde Main ou le travail de l'écriture, Paris, Seuil, 1979.
- FERY, R, « L'alimentation traditionnelle dans l'Aurès avant la Seconde Guerre mondiale », « Alimentation », in *Encyclopédie berbère*, n°4, document A164, pp.472-529, 1986, [Disponible sur : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2436>], (consulté le 15 novembre 2022).
- GAST, Marceau, « Baratte », in *Encyclopédie berbère*, document B34, n°9, pp.1342-1344, 1991 [Disponible sur : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1290>], (consulté le 14 novembre 2022).
- GAST, Marceau, « Lait », in *Encyclopédie berbère*, document L05a, 28-29, pp. 4322-4330. 2008 [Disponible sur : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/294>], (consulté le 14 novembre 2022).
- GENETTE, Gérard, Seuil, Paris, Seuil, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Une tradition de rigueur », *Le Monde*, entretien, 1974. [Disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/06/07/entretien-avec-a-j-greimas-une-tradition-de-rigueur_3092609_1819218.html], (consulté le 19 décembre 2022).
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- HARZOUNE, Mustapha, « Laakri Chérif, les chanteuses kabyles. Graines de la douleur », in *Hommes et migrations*, n°1331, 2020, [Disponible sur : www.journals.openedition.org/hommesmigration/11867], (consulté le 15 novembre 2022).
- JACQUOT, Lucien, « Les Ustensiles berbères. Chekoua (baratte) et les beurrées indigènes », in *Bulletin de la Société préhistorique de France*, tome 15, n°1, 1918 [Disponible sur : www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1918_num_15_1_11880], (consulté le 12 novembre 2022).
- KHERDOUCI, Hassina, *La chanteuse kabyle, voix, texte, itinéraire*, Tizi Ouzou, Éditions Akili, 2001.
- KHERDOUCI, Hassina, « Poésie et chanson féminines de Kabylie », dans *Études et documents berbères*, n°27, pp.5-26, 2008.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, « Femmes kabyles : de la rigueur patriarcale à l'innovation », in *Hommes et migrations. Les kabyles. De l'Algérie à la France*, n° 1179, pp.19-24, 1994.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, « Nourriture (Kabylie) », in *Encyclopédie berbère*, 34, document n°71, 2012. [Disponible sur : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/2762>], (consulté le 14 novembre 2022).
- MAHFOUFI, Mehenna, « La chanson kabyle en immigration : une rétrospective », in *Hommes et migrations. Les kabyles. De l'Algérie à la France*, n° 1179, pp.32-39. 1994. [Disponible sur : www.persee.fr/issue/homig_1142-852x_1994-num_1179_1], (consulté le 14 novembre 2022).
- MAHFOUFI, Mehenna, « Musiques de Kabylie », in *Encyclopédie berbère*, n°32, document M145, 2010. [Disponible sur : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/3234>], (consulté le 15 novembre 2022).
- MOREAU, Jean-Bernard, *Les symboles communs des peuples agraires : des Berbères aux Amérindiens*, Algérie, Dar Khettab, 2015.

Idir, un chanteur féministe ?

OUALI Amer, KACED Said, Idir l'éternel, Alger. Éditions Koukou, 2020.

PER AAGE, Brandt, « Qu'est-ce que la sémiotique ? Une introduction à l'usage des non-initiés courageux », in Actes Sémiotiques, n°121, 2018 [Disponible sur :<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5961&file=1>], (consulté le 14 novembre 2022).

PEYRON, M., AYT FERROUKH, F., & MECHERI-SAADA, N. (1993). Chants. In *ENCYCLOPÉDIE BERBÈRE XII*. Peeters Publishers.

TABTI, Koudri Fatiha, « Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 : Idir, Lounès Matoub et Aït Menguellat », *Insaniyat*, n°54, 2011, pp.127-145.