

IDIR, L'ANALBAḌ MODERNE

IDIR, THE MODERN ANALBAḌ

Mohand Akli SALHI

LEALA. DLCA. UMMTO

Résumé

Le texte tente de construire une analogie entre la figure de la poésie touarègue *anelbaḌ* et l'action artistique d'Idir. L'hypothèse soutenue est que sur les plans statutoire, fonctionnel et relationnel, il y a des ressemblances qui autorisent à considérer Idir comme un *anelbaḌ* des temps modernes. Pour étayer cette hypothèse, une description de la fonction de l'*anelbaḌ* est proposée dans un premier temps. Puis, dans un second temps, l'étude de l'action d'Idir est menée pour assoir cette analogie.

Mots clés : Répertoire poétique, transmission culturelle, visibilité, identité, beauté

Abstract

The text attempts to build an analogy between the figure of Tuareg poetry *anelbaḌ* and the artistic action of Idir. The supported hypothesis is that on the statutory, functional and relational levels, there are similarities which authorize to consider Idir as an *anelbaḌ* of modern times. To support this hypothesis, a description of the function of the *anelbaḌ* is first proposed. Then, in a second step, the study of the action of Idir is undertaken to establish this analogy.

Keywords : Poetic repertoire, cultural transmission, visibility, identity, beauty

Agzul

Yekkat uḍris-a ad d-yesken amsaday yellan gar tmiḍrant n tmedyazt n tmaceyt, *anelbaḌ*, d tigawt tazurayt n Yidir. Turda ara d-yesfehmen amsaday-a tebded yef umcabi yellan gar wazal d twuri d wassayen n *unelbaḌ* (netta d umedyaz) akked wayen yexdem Yidir di ccna-s. Akken ad tesseu azal turda am ta, yebḍa uḍris-a yef sin n yimuren. Amur amenzu d tasleḍt n wayen ixeddem *unelbaḌ* d tawuri di tmedyazt n tmaceyt. Ma d amur wis sin d tasleḍt n tigawt n Yidir.

Tisura : Amud udyiz, taywalt tadelsant, tamagit, tahuski

Souvent qualifié d'ambassadeur et de représentant de la culture et de l'identité amazighes, Idir, marque, par sa trajectoire exceptionnelle et sa conception artistique, l'histoire culturelle kabyle, plus généralement algérienne et/ou amazighe, d'une manière indélébile. Sa carrière présente, aussi bien au plan poétique qu'au plan musical et performatif, des indications qui font de son art et de son action une sorte de mission, plus clairement, une fonction fondamentale visant à assurer une meilleure visibilité pour la culture et l'identité amazighes.

Pour comprendre le rôle joué par Idir dans le renouveau de la chanson kabyle et plus généralement dans l'expression artistique et culturelle, il sera tenté dans ce texte d'établir une analogie avec la figure de l'*analbaḍ* aussi bien au plan fonctionnel que statutaire. L'hypothèse proposée ici s'oriente vers l'idée que l'action d'Idir est semblable à celle de cette figure : Idir a transmis, a diffusé, a illustré et a défendu la culture et l'identité amazighes dans son pays et à travers le monde tout comme l'*analbaḍ* transmet, diffuse et assure la circulation, dans les étendus désertiques et dans le temps, de la poésie d'*amesshewey* touarègue. Cette hypothèse peut s'énoncer aussi en ces termes : comme l'*analbaḍ* fait sortir la parole poétique de la solitude de sa création et du sentiment solitaire de son inspiration vers les campements touarègues (voire même autres), Idir fait sortir sa culture de l'isolement géographique et du regard négatif et stigmatisant vers des lieux de visibilité élargie, de valorisation de soi et de mise en contexte positive de l'identité avec l'altérité.

Cette notion d'*analbaḍ* porte en elle des éléments capables, d'un côté, de prendre en charge la relation qu'avait Idir avec la culture, restrictivement avec les répertoires poétiques notamment traditionnels, et, de l'autre, d'expliquer, un tant soit peu, sa fonction "d'ambassadeur et de représentant de la culture et de l'identité amazighes". L'utilisation de cette notion traditionnelle touarègue dans le but de saisir un fait culturel contemporain et moderne exige un effort de conceptualisation qui garantirait sa recevabilité. Ainsi, une analyse de la place et du rôle de l'*analbaḍ* au plan traditionnel, dans la poésie touarègue, sera proposée pour argumenter l'analogie avec l'action artistique et culturelle assurée et assumée par Idir.

Une fois la notion d'*analbaḍ* est expliquée et afin de mieux soutenir cette analogie dans le statut et la fonction, il est important de définir la relation qu'avait Idir avec le répertoire poétique kabyle, plus généralement amazigh, de catégoriser les types de paroles poétiques mises en exergue tout en inscrivant ses performances dans le cadre de "la défense et l'illustration" de sa propre culture¹.

LA NOTION D'ANALBAḌ

Dérivée en « n », marque de l'agent, la racine *LBD* porte, en touareg du Niger trois sens (Prasse et al, 2003 : 446). Le premier, semble être primaire, est l'équivalent en français : « être chargé / se chargé de vendre ». *Anelbaḍ* désigne donc la personne chargée de réaliser une mission comme vendre quelque chose. Le second sens est relatif à l'action de « consolider » ou de « rendre solide » une chose. En lien direct avec la pratique de la poésie, le troisième sens désigne le fait d'« interpréter (poème) » « interprétation ». Du point de vue

¹ Sans nier l'apport de l'analyse textuelle à cette problématique, l'étude proposée ici se limite aux aspects en relation avec la trajectoire de l'artiste. Etant focalisée sur la fonction et le statut de l'agent dans la transmission poétique, les références aux textes auront tout de même le rôle d'explicitier le propos en le mettant en contexte dans la discographie d'Idir.

lexical, la racine LBD semble s'appuyer sur la base sémantique de « faire passer à l'autre » quelque chose ; ici « lui vendre une marchandise » et là « lui réciter de la poésie ». Dans cette action de « vendre » et de « réciter » s'inscrit la consolidation de la marchandise à vendre et à transmettre. Le rôle de la personne chargée de la vente, de l'interprétation et de la consolidation est donc capital et son statut est valorisé dans la société touarègue.

L'acception proprement poétique du terme *anelbaḍ*, ce qui intéresse au plus haut point le propos du présent texte, renvoie à une personne chargée par le poète, appelé en touarègue *amesshewey*, de transmettre sa poésie, *tisseway*². On peut traduire ce terme par « transmetteur », « diffuseur », « récitant », « interprète ». C'est donc une personne choisie pour assurer la diffusion, dans le temps et dans l'espace, des compositions poétiques d'un poète (Ghabdouane et Prasse : 58 et 223 ; Casajus : 2012 : 73-74 ; Dragani, 2019). Dominique Casajus (2012 : 73-74) préfère traduire le terme *analbaḍ* par le mot rhapsode tout en prenant soin de bien le différencier du poète (*amesshewey*). Il écrit à ce propos que

« celui qui compose des vers s'entoure d'un ou plusieurs assistants qui le conseillent, le critiquent, puis se charge de mémoriser ses compositions et de les diffuser (...). On pourrait presque traduire par « éditeur » le terme qui désigne ses assistants (enalbaḍ, de elbed, « faire circuler », « mettre en vente »), mais je préfère parler de rhapsode » (Casajus, 2012 : 73).

Il faut rappeler que dans la poésie touarègue, la composition poétique se fait dans la solitude, *asuf*. L'*amesshewey* compose en solitaire dans le désert. Ce n'est qu'après la composition qu'il confie à son *anelbaḍ* (ou ses *inelbaḍen*) ses poèmes et les informations sur les compositions (circonstances, état d'esprit, les intentions du poète, les personnages cités, etc.).

Chez les Touaregs [écrit Dragani, 2019], la création et la performance sont deux moments distincts d'un point de vue non seulement temporel, mais aussi statutaire : souvent la personne qui compose, le « poète » (emeshewey), n'est pas la même qui psalmodie en public, le « récitant » (enalbaḍ) étant souvent un cadet social.

De son côté, Casajus (2004) décrit la passation des poèmes entre le poète et ses interprètes appuyant ainsi la distinction entre le moment de création (composition) et les moments de diffusion auprès du public :

Celui qui compose des vers et veut se faire connaître comme poète (emeshewey) se fait assister d'un ou plusieurs rhapsodes (enelbed) qui se chargent de mémoriser ses compositions et de les diffuser. Transmises par ses rhapsodes puis par leurs auditeurs, elles finissent par être entendues fort loin de son lieu de résidence et parfois après sa mort. [...].

La finesse et la précision de cette passation est telle que Casajus apporte un témoignage clair et indicatif de l'importance de cette activité de transmission par l'*anelbaḍ*. Il écrit à ce propos :

[...] le Père de Foucauld avait [déjà en 1907] recueilli des pièces de vers loin des campements de leurs auteurs, dont certains étaient morts depuis plusieurs décennies. Pour apprendre un poème auprès d'un emeshewey ou d'un enelbed, on se le fait réciter

² Des variantes légères de ce mot, dues à la variation régionale de la langue touarègue, sont à noter : *tisseway*, *tissewey*, *tissiwey*, *tishewey* *tishiwey*.

vers après vers, en répétant chaque vers après l'avoir entendu, exercice que le maître et l'élève renouvellent autant de fois que nécessaire. Un tel procédé limite certainement les altérations inhérentes à la transmission orale. Ainsi Karl Prasse et moi-même avons recueilli auprès de sources différentes plusieurs longs poèmes de Kourman agg-Elselisu dans des versions pratiquement identiques et qu'on peut donc considérer comme à peu près fidèles à ce que l'auteur avait transmis à ses rhapsodes » (Casajus, 2004).

Casajus, déclare, lui-même, avoir été en contact à plusieurs reprises avec Mokhammed agg-Eghli, l'un des rhapsodes de Ghabidin ag-Sidi Mokhammed (1850-1928).

Les séances de passations de textes entre le poète (*amesshewey*) et les rhapsodes (*inelbaḍen*) ne sont pas uniquement des moments de mémorisation. Bien au contraire, ce sont des rencontres intenses de discussion sur les poèmes et sur ce qu'ils évoquent, de convivialité et de confession. L'*analbaḍ* enregistre tout ce qui lui paraît important sur les textes et leurs conditions de composition et sur le poète et ses hauts faits et actions. Autant dire qu'il est aussi ami et confident du poète (Ghabdouane et Prasse ; Casajus, 2012 ; Dragani, 2019).

Figure importante dans la poésie touarègue car chargée d'assurer principalement la diffusion, la plus large possible, à la fois dans l'espace et dans le temps, de *tissiway*, poèmes composés dans la solitude à des publics éloignés et divers, l'agent *anelbaḍ* est, en somme, une instance centrale qui se définit par son statut d'intermédiaire entre le poète et le public, par sa fonction de transmetteur et par sa relation d'amitié et de confiance avec le poète. Au regard de cette définition, il est autorisé de penser que sans *analbaḍ*, point d'*amesshewey* (connu dont la renommée dépasserait les frontières aussi bien de l'espace que du temps) et point de *tishiwey* (sing. *teshiweyt*) d'auteurs. Il n'est pas donc exagéré de considérer cet agent comme un éditeur, comme l'a fait Dominique Casajus (2012 : 73).

L'ACTION D'IDIR

Peut-on soutenir la même importance, aux plans fonctionnel, statutaire et relationnel, dans le cas d'Idir. C'est l'hypothèse émise dans l'introduction de ce texte. Voyons-en. Venu à la chanson par un fait de hasard, Idir a tout de même connu et assumé, depuis les débuts des années 70 à sa disparition, une trajectoire pleine, riche et exceptionnelle qui fait de lui un agent particulier, à telle enseigne qu'il est qualifié d'ambassadeur de la culture et de l'identité amazighes. Ceci se vérifie aussi bien dans sa mission de porte voix de sa communauté que par sa posture vis-à-vis de sa culture et de son art.

Tout le monde sait qu'Idir est le (pré)nom que Hamid Chariet s'est donné pour cacher par pudeur sa véritable identité. Ce n'est pas un simple (pré)nom ou un simple pseudonyme³. Sa portée est à rechercher dans la relation entre sa signification et le contexte dans lequel a émergé la pratique du pseudonyme. Généralement, un chanteur tente de cacher son identité en optant soit pour un (pré)nom ordinaire (Lla yamina, Chérifa, Hnifa, Ldjida, Mohamed Hilmi, Nourdine, Kamal Hemmadi, Atmani, etc.) soit en s'identifiant à sa localité native (Youcef Abedjaoui, Kaci Abedjaoui, El Hasnaoui, Ait Meslayen, etc.). La portée symbolique de cette pratique de pseudonyme prend une autre dimension à partir de la fin des années 60 et le début des années 70 car elle commençait à dépasser largement la volonté de cacher l'identité de la

³ Il nous a semblé impropre de parler ici de nom d'artiste tout simplement parce que l'art de spectacle n'était pas à l'époque une pratique culturelle institutionnalisée. Les chanteurs qui se donnaient des pseudonymes le faisaient pour des raisons sociologiques et aucunement pour de raisons artistiques.

personne ; le pseudonyme devenait un signe interprétable en termes d'indexation renvoyant à une identité culturelle et de stratégie significative de la volonté de recouvrer et d'affirmer l'identité du groupe culturel. *Abranis, Imazighen Imoula, Yugurten, Ideflawen, Imnayen, Inasliyen*, etc. étaient des noms de groupes de cette époque. Dans ce cadre, Idir fait figure unique dans la mesure où c'est un prénom ayant une signification particulière en relation avec la (sur)vie. Tout comme Laïfa, Larbi, Arab, Akli, ce prénom est attribué traditionnellement à un nouveau né qui succède à des frères morts-nés ou morts en bas âge. Ce prénom n'était pas arbitraire car son choix participait de la volonté de celui qui l'a adopté à contribuer au combat pour l'amazighité par l'art. Faut-il rappeler à ce propos que Hamid Cheriet faisait partie du groupe de jeunes de tendance berbériste du triangle composé de la radio, de la cité universitaire de Ben Aknoun et du cours de Mammeri à la faculté Centrale ? En termes plus clairs, il n'est nullement exagéré de soutenir ici que le choix de ce prénom est dicté par des impératifs militants. Hamid Cheriet, devenu Idir, voulait faire vivre la culture et l'identité amazighes par l'expression artistique. C'est ce qu'il n'a pas cessé de faire durant toute sa vie d'artiste et d'homme. Comme l'*analbaḍ* touarègue allait à la rencontre de l'*amsshewey* pour apprendre et mémoriser les poèmes de ce dernier dans l'objectif de les diffuser auprès des touarègues des camps, Idir sondait dans la culture kabyle, plus généralement amazighe, des éléments poétiques et/ou musicaux, issus soit de la tradition soit des compositions de personnes, estimés beaux, authentiques et profondément humains à porter, d'un côté, à l'attention des ses concitoyens en vue de les valoriser et de les assumer et, de l'autre, à proposer à la connaissance des autres pour montrer leur beauté, authenticité et humanisme. La relation qu'entretenait Idir avec la tradition et avec la culture et l'identité est définie, dans son projet artistique, comme une action positive à mener dans une double direction. L'une est orientée vers ses concitoyens et l'autre vers les personnes des autres cultures. En tant que porte étendard de sa communauté, Idir est considéré comme une voix valorisée car son action est valorisante de sa propre culture et identité. De même, en proposant de la beauté, de l'authenticité et du l'humanisme tels que formulés et vécus principalement par la communauté de la Kabylie, Idir rapproche sa culture des autres et facilite sa diffusion.

Les répertoires poétiques et musicaux, qu'il (re)présente, sont bien reçus. Ceux-ci se composent globalement de trois catégories que ce tableau tente de synthétiser :

Catégorie 01	Textes repris de la tradition orale	Poésie féminine Poésie gnomique Poésie de fête Poésie rituelle
Catégorie 02	Textes d'auteurs généralement connus	Ben Mohamed Ameziane Kezzar Mohamed Ben Hanafi Meziane Rachid Abedellah Mohia Lounès Matoub
Catégorie 03	Textes en duo	Chanteurs notamment de la scène française

La diversité du répertoire chanté par Idir a grandement facilité l'établissement d'une relation rapprochée avec les récepteurs de son art dans la mesure où ce répertoire puise à la fois dans la communication culturelle traditionnelle et dans l'intimité des membres de la communauté, notamment des chants féminins. Ainsi, Idir est aussi bien la voix de la communauté que la voix de l'intimité⁴.

Par ailleurs, les textes chantés par Idir cadrent parfaitement avec le type de communication qu'il souhaitait engager. Tantôt orientée vers les siens, tantôt vers les Autres (appartenant à d'autres cultures), cette communication est inscrite même dans le texte qu'il interprète et dans les commentaires qui généralement précèdent les chansons dans ses performances publiques⁵. En effet, Il a revisité, actualisé et modernisé les textes repris de la tradition. De même, les textes de paroliers sont ou recomposés ou des commandes explicites du chanteur. Les textes en duo avec les autres chanteurs, notamment occidentaux, étaient initialement choisis et orientés vers le partage et la communication interculturelle. En fait, la voix performative est également posture qui ambitionne d'inscrire, d'un côté, la tradition dans une relation critique avec le contemporain et, de l'autre, de mettre l'identité dans une dynamique d'échange avec l'altérité. D'une manière générale, la chanson d'Idir est autant valorisante culturellement de soi, autant critique et dénonciatrice des différences sociales entre les membres de la communauté culturelle. Les albums contenant les reprises de la tradition orale et les textes de paroliers, comme les trois premiers et le tout dernier, sont hautement indicatifs du balancement entre la défense et l'illustration culturelle et identitaire (voir par exemple les textes comme *Baba-inu ba*, *Mmis umazi y* et poème écologique) et la critique sociale (voir les textes comme *Muħend-nney*⁶, *A yelli ezizen a yelli*, *Saëid Ulamara*, etc.). Elle est également, un lieu où se rencontrent les cultures. Les albums comme *La France des couleurs* et *Ici et ailleurs* en sont exemplaires. C'est en ce sens qu'Idir est, comme l'indique le titre de ce texte, une sorte d'*anelbaḍ* mais moderne car sa relation, notamment, avec les répertoires traditionnels sont de nature analytique et critique. Ces derniers se voient débarrasser ainsi de toute forme d'archaïsme culturel, du traditionalisme infécond et de figement identitaire. En analysant certains textes chantés par Idir, Jane E. Goodman a montré comment de nouveaux sens sont engendrés par les transformations subies par la matière poétique traditionnelle. Les transpositions opérées permettent d'effacer les indices de la culture traditionnelle et inscrivent les textes issus de ces transpositions dans une réception plus large et à connotation moderne.

En somme, comme artiste, dont l'action est approchée plus haut, Idir a joué un rôle d'intermédiaire, de diffuseur et de transmetteur critique en revisitant et actualisant à l'air de son temps les textes de la tradition orale. En interprétant les textes d'auteurs (ses paroliers) disant et valorisant la particularité (l'amazighité) de sa culture et de son identité et les textes

⁴ Il est intéressant d'engager des études sur l'expression de l'intimité aussi bien dans les textes chantés par Idir que dans les prises de parole qui précèdent les chansons dans ses spectacles et de la mettre en relation avec la communauté culturelle.

⁵ Les spectacles d'Idir doivent aussi bénéficier des regards analytiques afin de mettre en lumière entre autres la communion entre l'artiste et ses auditeurs. L'étude des performances scéniques apporteront beaucoup d'éclaircissements.

⁶ Pour les changements opérés entre la version traditionnelle, le texte de Ben Mohamed et la version chantée par Idir, voir Jane Goodman (2005) et Salhi (2009).

revisités de littérature orale, Idir a instauré dans cette transmission une relation intime entre la tradition, ses auditeurs et lui-même. Rappeler ici que Pierre Bourdieu disait de lui « qu'il n'est pas un chanteur comme les autres, il est un membre de chaque famille »⁷, c'est reconnaître la place particulière qu'il avait. Idir a engagé également des échanges respectueux entre son identité et l'altérité.

En termes de conclusion, il est autorisé, suivant ce qui est développé plus haut de considérer Idir semblable à l'*analbaḍ* touarègue dans la fonction et le statut. Tous les deux sont des intermédiaires ; l'un entre un poète et son éventuel public, l'autre entre sa tradition culturelle et les autres (aussi bien ses concitoyens qu'étrangers). Tous les deux participent grandement à la préservation des répertoires poétiques⁸ en les transmettant. Ce faisant, ils contribuent énormément à rendre visible la chose transmise : un répertoire d'un *amesshewey* composant dans la solitude pour le cas de l'*analbaḍ* et une culture et une identité marginalisée et stigmatisée pour Idir. Ce dernier se démarque toutefois de l'agent *analbaḍ* par ses actions de mettre au goût du jour la tradition, la culture et l'identité ; sa volonté et son action manifestes de se distinguer du traditionalisme le place dans la modernisation de la culture et de l'identité.

BIBLIOGRAPHIE

BAUMGARDT, U. et DERIVE, J. (dir.), 2008, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 439 p.

CASAJUS, D., 2000. Gens de parole. Langage, poésie et politique en pays touareg, Paris, La Découverte.

CASAJUS, D., 2004, « La solitude du poète touareg » Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal..., Michel Demeuldre (Dir.), L'Harmattan, pp.25-31

CASAJUS, D., 2012, « L'homme qui souffre et l'esprit qui crée », in : L'Aède et le troubadour. Essai sur la littérature orale, CNRS Editions, pp. 71-87.

DRAGANI, A., 2019 « Poète en morceaux, morceaux de poète », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 46, mis en ligne le 03 juillet 2019, consulté le 20 octobre 2022

FOUCAULD, Ch. de, 1925-1930, Poésies touarègues. Dialecte de l'Ahaggar, Paris, Leroux, 2 tomes.

FOUCAULD, Ch. de, 1951-1952, Dictionnaire touareg-français, Paris, Imprimerie nationale.

GALAND-PERNET P., 1998, Littératures berbères. Des voix des lettres, Puf, Paris.

GOODMAN, J. E., 2005, *Berber Culture on World stage, from Village to Video*, Bloomington, Indiana University Press, 299 p.

PRASSE, K., 1972, Manuel de grammaire touarègue (tāhāggart). I-III Phonétique-Écriture-Pronom, Copenhague, Éditions de l'Université de Copenhague.

⁷ Cité par Patrick LABESSE, « IDIR (1949-2020) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/idir/>

⁸ Musicaux également pour le cas d'Idir.

PRASSE, K., 1990, « Introduction », in K. PRASSE & Gh. MOHAMMED, Poèmes touaregs de l'Ayr. 1. Traduction, Copenhague, The Carsten Niebuhr Institute of Ancient Near East Studies : 9-39.

PRASSE, K. G., ALOJALY Gh., MOHAMED Gh., 2003, Dictionnaire touareg-français (Niger), Deux tomes, Museum Tusculanum Press, Copenhague.

OUALI, A. et KACED, S., Idir l'éternel, Editions Koukou, Alger, 160 p.

SALHI, M. A., 2009, « Ben Mohamed. Poète-parolier de la rupture », De la zaouïa à l'Olympia. Recherches sur la chanson kabyle, Festival Culturel Local de la Musique et Chanson Kabyles, Bgayet, pp. 118-128.

SALHI, M. A., 2015, « Pratiques et distribution sociale de la poésie dans la Kabylie traditionnelle », Etudes et recherches en linguistique et littérature amazighes : la mesure du sens et le sens de la mesure. Hommage au professeur Miloud TAIFI, Univ. de Fès, pp. 257-275.

TABTI KOUIDRI, F., 2011, « Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 : Idir, Lounès Matoub et Aït Menguellet », Insaniyat, 54, 127-145.

ZUMTHOR, P., 1983, Introduction à la poésie orale, Editions Seuil, Paris.