

Taos Amrouche : cantatrice / créatrice de chants Berbères

Par / **SIDI SAID - BOUTOUCHENT Fadhila**
Maitre de Conférences « A » de Littérature Anglophone
Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou

Résumé

Mouloud Mammeri écrivait dans la préface de *Jean Amrouche : Chants Berbères de Kabylie* (1988) de Tassadit Yacine, « Voici les vers, voici les mots, voici les musiques et les chants. Les chants enfin rendus, redits tels qu'ils chantaient en vous. » (Yacine 9) Il parlait de Jean Amrouche. Cela peut aussi s'appliquer à sa sœur, Taos Amrouche. Cette dernière a recueilli les chants anciens berbères de la bouche de sa mère Fadhma Aït Mansour Amrouche, leurs donnant un extraordinaire souffle de sa voix porteuse et puissante, pour en faire un patrimoine sonore universelle. Sa farouche obsession de sauvegarder les chants anciens de l'oubli nous permet aujourd'hui à nous, à nos enfants et aux générations suivantes de jouir de ce patrimoine culturel immatériel. Léopold Sédar Senghor référant à elle, dans la revue *Présence africaine* (n° 103, 1977), comme l'artiste qui nous ramena aux racines, encore humides, de ce grand peuple berbère, qui au moment des conquêtes grecques et romaines, occupait toute l'Afrique du Nord. Tout en ajoutant que c'est elle qui fit connaître et, surtout, sentir les chants-poèmes des Berbères dans leur langue originaire. Comme « La littérature orale est constituée d'autant de textes que de performances ; de ce fait, elle n'est pas un corpus clos mais en constante transformation » (Baumgardt, 2008 : 388), les œuvres lyriques de traditions orales, les poèmes kabyles, sont composés en vue d'être chantés. Attentif aux termes utilisés, aux expressions et à ce qu'elles peuvent représenter, le chant a une grande valeur informative sur les valeurs sociales. Taos savait que le chant, lieu et support des représentations culturelles et sociales, jouait un rôle de message visant à transmettre de l'information de génération en génération ; elle use, donc, de stratégies sonores, de posture corporelle

et d'habits traditionnels pour négocier son rapport avec la culture dominante. A travers « Chants berbères de la meule et du berceau (1975) » nous nous intéresserons aux textes des chansons, leur message sociologique et anthropologique, et aussi à la performance de Taos comme cantatrice hors norme.

Mots clés : Chants, valorisation, patrimoine, national, universel

تاوس عمروش: أداء و تقديم أناشيد بربرية

ملخص

كتب مولود معمري في مقدمة كتاب جان عمروش أناشيد بربرية في منطقة القبائل (1988) من تصميم تاساديت ياسين ، "إليك هذه الآيات ، إليك الكلمات ، إليك الموسيقى والأغاني. تم تقديم الأغاني في النهاية، تكررت لأنها غنت فيك. (ياسين 9) كان يتحدث عن جان عمروش. يمكن أن ينطبق هذا أيضاً على أخته تاوس عمروش. قامت الأخيرة بجمع أغاني البربرية القديمة من فم والدتها فاطمة آيت منصور عمروش ، مما أعطاها أنفاساً غير عادية لصوتها القوي ، لجعله تراثاً صوتياً عالمياً. إن هوسها الشديد لحماية الأغاني القديمة من النسيان اليوم يتيح لنا ولأطفالنا والأجيال اللاحقة التمتع بهذا التراث الثقافي غير المادي. يشير ليوبولد سيدار سينجور إليها، في مجلة الوجود الأفريقي (رقم 103 ، 1977) ، كفنانة أعادتنا إلى جذور هذا الشعب البربري العظيم ، الذي كان لا يزال رطباً ، كان يحتل جميعاً وقت الفتوحات اليونانية والرومانية شمال إفريقيا. بينما تضيف أنها هي التي عرفت، وقبل كل شيء، شعرت بقصائد البربر بلغتهم الأم. بما أن "الأدب الشفهي يتكون من العديد من النصوص مثل العروض؛ ونتيجة لذلك، فهي ليست مجموعة مغلقة ولكنها في تحول مستمر ، لا تتألف الأعمال الغنائية للتقاليد الشفهية، قصائد القبائل، (Baumgardt 2008: 388)" من أجل التلاوة ولكن في ضوء أن تغنى. مع مراعاة المصطلحات المستخدمة، وأشكال التعبير وما يمكن أن تمثله، فإن الأغنية لها صدا إعلامي مهم للقيم الاخلاقية في المجتمع سواء كان أسلوب اذكار أو امداح او اسبوغار ت تعلم طاوس أن الغناء والمكان ودعم التمثيلات الثقافية والاجتماعية ، لعبت دوراً في نشر رسالة تهدف إلى نقل المعلومات من جيل إلى جيل ؛ يستخدم ، بالتالي ، استراتيجيات سليمة ، فوضعية الجسم والملابس التقليدية هي اليات للتفاوض بشأن علاقتها بالثقافة السائدة. من خلال "الأغاني البربرية للمطحنة والمهد (1975) "، ستهتم بنصوص الأغاني ، ورسالتها الاجتماعية والأنثروبولوجية ، وأيضاً في أداء تاوس كمطربة غير عادية

Introduction

Fille de Fathma Aïth Mansour Amrouche, sœur de l'homme de Lettres Jean-El Mouhoub Amrouche, Taos Amrouche (1913 - 1976) est une artiste exceptionnelle. Parallèlement à sa carrière littéraire, elle a interprété de très nombreux chants berbères et chants anciens. Elle aimait passionnément chanter et donnait à chaque fois le meilleur d'elle-même, faisant de ses chants des représentations culturelles et anthropologiques. Douée d'une voix exceptionnelle, elle se produit sur de nombreuses scènes internationales, comme au Festival des Arts Nègres de Dakar organisé par Léopold Sédar Senghor en 1966. Ce dernier référant à elle, dans la revue *Présence africaine* (n° 103, 1977), comme l'artiste qui nous ramena aux racines, encore humides, de ce grand peuple berbère, qui au moment des conquêtes grecques et romaines, occupait toute l'Afrique du Nord. Tout en ajoutant que c'est elle qui fit connaître et, surtout, sentir les chants-poèmes des Berbères dans leur langue originaire. Très jeune, elle se consacre à recueillir les chants de la bouche de sa mère et qu'elle interprètera pour la première fois en 1939. Cet article se concentre sur Taos Amrouche en tant qu'interprète des chants berbères, tel « Chants berbères de la meule et du berceau » qui est apparu en 1975 dans un coffret regroupant cinq CDs et un copieux livret abondamment illustré, regroupant plus d'une centaine de mélodie classées en « Chants de l'Atlas », « Chants espagnols archaïques », « Incantations », et prestations publiques « Au Théâtre de la ville ». Ces chants venus du fond des âges retracent la mémoire et la culture oral des peuples de la méditerranée. La poésie des chants berbères qui est une source orale importante, non seulement pour la connaissance du passé, mais aussi pour la compréhension de l'âme de ce peuple, est chantée d'une voix profonde alliant sensualité et engagement. Nous nous intéresserons aussi à l'apport de l'artiste dans la sauvegarde de ce patrimoine culturelle. Elle s'est donnée comme mission la collecte du patrimoine littéraire oral kabyle, qu'elle

considère comme culture Algérienne et universelle, « un héritage propre à l'humanité entière. » (Taylor 1871)

1- Reconquête de soi par l'art

Dans ses diverses interventions, surtout radiophonique, Taos Amrouche a clamé l'urgence et la nécessité de sauvegarder la tradition orale, base de la civilisation berbère et Algérienne. Pour elle c'est un patrimoine commun à tous les enfants d'Afrique. Le déracinement et le sentiment d'exil, vécus par sa famille, créa un vide profond chez elle. Éloignée de la Kabylie par la force des choses, elle trouve réconfort dans sa langue maternelle, avec tout ce qu'elle contenait en tant que 'niche sensorielle', lui permettant de survivre et de garder ce lien affectif avec son pays et sa culture. En effet, l'exil n'a pas réussi à lui faire oublier sa langue maternelle ; comme nous le dit si bien Jacques Derrida : « Quelles que soient les formes d'exil, la langue est ce que l'on garde à soi. » (Derrida 1996 : 103) Amrouche pris conscience de l'existence de trésors enfouis dans cette langue, qu'elle s'est attelée à extraire comme un minerai infiniment précieux. Très jeune, elle se consacre à recueillir les chants, les contes et les proverbes kabyles de la bouche de sa mère, dont le but de se les approprier et de les conserver en leur donnant une seconde vie à travers sa voix.

Comme « La littérature orale est constituée d'autant de textes que de performances ; de ce fait, elle n'est pas un corpus clos mais en constante transformation » (Baumgardt, 2008 : 388), les œuvres lyriques de traditions orales, les poèmes kabyles, ne sont pas composés seulement en vue de la récitation mais aussi en vue d'être chantés. Attentif aux termes utilisés, aux expressions et à ce qu'elles peuvent représenter, le chant a une grande valeur informative sur les valeurs sociales. Que ce soit Le style Adekker, assebour'er, ammedah, ou achoueq Taos savait que le chant, lieu et support des représentations culturelles et sociales, jouait un rôle de message visant

à transmettre de l'information de génération en génération ; elle use donc de stratégies sonores, de postures corporelles et d'habits traditionnels pour négocier son rapport avec la culture dominante de l'époque, la culture coloniale Française. Dans « Chants berbères de la meule et du berceau (1975) » l'artiste révèle son action de sauvegarde de la création populaire kabyle. En effet son interprétation s'écarte quelque peu de la tradition vocale berbère pour atteindre un sommet artistique lyrique. Elle apporte dans cette action – en tant que cantatrice - sa propre création. Sa créativité et son originalité s'exprime dans le style qu'elle a consciemment choisi pour sublimer et valoriser son trésor familial. Ce dernier, qui représente une mémoire collective, a été réapproprié par la cantatrice pour être transformé en une prestation individuelle en mouvance pour en faire un patrimoine en continuité dans le temps.

Paul Zumthor dans *Introduction à la poésie orale poétique* (1983) nous dit que :

L'œuvre actualise le donné traditionnel en même temps qu'un texte, perçu comme irréalisé encore. Le donné traditionnel existe, virtualité à la fois poétique et discursive, dans la mémoire de l'interprète et, généralement, du groupe auquel il appartient. Dans la mesure où ce donné concerne la composition et les structures, le texte le reproduit plus ou moins fidèlement ; dans la mesure où il est discours, il se retrouve intégré à une parole personnalisée, dans le fil d'une intention originale, non réitérable. (Zumthor 161)

Cette citation nous apprend que la tradition orale est toujours la résultante de deux forces. Deux vecteurs essentiels : celui de la mémoire qui préserve et réitère sans cesse les genres, formes et structures poétiques, et celui de la parole personnalisée de l'interprète, son intervention propre qui actualise toujours « le donné » poétique à travers son discours. Dès lors, la tradition n'est jamais foncièrement et

uniquement un modèle figé, itératif et imitatif du moment qu'un autre élément primordial entre en jeu dans sa préservation et sa continuité, comme le concept de la répétition/improvisation/création. Taos Amrouche s'est appliquée durant toute sa vie à la collecte d'un florilège de trésors poétiques auprès de sa mère, Fadhma Ath Mansour. Elle a recueilli ses chants anciens berbères et leur a donné un extraordinaire souffle de sa voix porteuse et puissante. Elle avait confié dans les notes imprimées sur le disque « *Chants berbères de la meule et du berceau* », publié en 1975 :

Pour ma part, ayant baigné depuis l'enfance dans ce merveilleux climat de ses chants et de ses poèmes, le miracle était que je puisse prendre assez de recul pour en découvrir toute la force magique et la beauté : c'est la grâce qui me fut accordée et qui me permet de recueillir des lèvres de ma mère, avec la docilité totale et le respect de l'élève en face du maître, ces chants dont la lumière chemine vers nous depuis des millénaires.(Amrouche 1975)

Elle a collecté et mémorisé les poèmes et les chants reçus de sa mère. En ajoutant sa touche personnelle, cet élément que nous considérons essentiel, pour réussir son défi : la préservation et la continuité de ce patrimoine. L'improvisation artistique a produit une création individuelle propre à l'artiste grâce à un mouvement de création/improvisation ce qui confère à ses chants de l'inventivité malgré leurs origines reproductives. L'importance de Taos Amrouche réside dans la variété de son action de sauvegarde de la création populaire kabyle, où elle apporte dans cette action sa propre création. « *Chants berbères de la meule et du berceau* » sont des chants populaires constitués de mots simples avec un langage figuratif et métaphorique ; néanmoins, la prestation accessoirisée et la voix de l'artiste les transforme, les magnifie et les universalise pour devenir

intemporel. Un de ces accessoires est l'habit traditionnel porté par Taos durant ses représentations.

2- Le rôle fondamental du costume



« Fig.1 : le costume »

En 1939, Taos, à l'insu de son père, se rend au Congrès de musique marocaine de Fès. Vêtue d'une robe blanche et de bijoux berbères, elle subjugué et émerveille le public par sa présence et par la force et la grâce de sa voix. Nous considérons que l'importance de l'habit de scène de la cantatrice que nous appellerons costume - vu sa posture théâtrale sur la scène - se situe à plusieurs niveaux : esthétique, symbolique et psychologique. Sur le plan esthétique, le costume suscite l'admiration en tant qu'élément artistique dont la fonction fondamentale est de révéler l'authenticité du patrimoine qu'elle représente ; c'est à dire, les métiers de l'artisanat et de l'art tel que le tissage, la broderie et la fabrication des bijoux berbères représentés par les accessoires. Dans cette optique, le costume joue le rôle de référent culturel et identitaire. Il représente le « je » comme une entité complète vis-à-vis de l'autre. La deuxième fonction, qui nous paraît aussi importante que la première, est le rôle symbolique et de créateur d'atmosphère. En effet, concrètement le costume renvoie à des traditions et des coutumes ancestrales, il impose d'emblée le genre, le ton et le registre des chants. Symboliquement, il suggère des sensations, des impressions, des émotions et surtout il évoque une mémoire millénaire d'un peuple reconnaissable par cet habit. La dernière fonction est directement liée à la personne qui le porte et ici c'est Taos Amrouche. C'est un révélateur psychologique où l'habit/le costume est un prolongement emblématique de la chanteuse.

Cette dernière l'utilise comme un outil nécessaire pour être visible aux autres, celle qui a souffert avec sa famille d'illisibilité et d'exil. Il y avait sans nul doute une obsession de vouloir être et appartenir à une communauté, dont les racines sont millénaires, qui la définit en tant qu'être complet par rapport aux autres.

Tous ces éléments qui pivotent autour du costume et de ses accessoires sont là pour représenter une réalité : une femme berbère et sa préservation de sa culture. Ils donnent vie à une action et à une revendication identitaire. Cet habit peut être considéré comme un personnage à part entière car il incarne une valeur symbolique qui complète le sens des chants joués par la cantatrice. Il économise le discours narratif puisque d'emblée il place la prestation de Amrouche dans un cadre spatial et temporel, pour remplir la fonction d'identification. Le costume et ses accessoires prennent des fonctions qui dépassent la simple représentation de la réalité. Ils sont plutôt de précieux indicateurs d'une quête identitaire et d'une affirmation sociologique et anthropologique qui s'exprime aussi dans la poésie des chants.

3- « Chants berbères de la meule et du berceau » : la culture d'un peuple comme patrimoine universel

Huchard Ousmane Sow considère que, « De tous les Arts, la Musique est celui qui contribue le plus à la culture de l'homme, ne serait-ce qu'en raison de son appel direct, émotionnel et universel. » (Huchard 176) La culture est toujours action, mais une action qui entraîne toujours une idée de progrès ; elle est le reflet d'actes humains prêts à être mis au service d'une cause. C'est parce que la culture est un perpétuel renouvellement que chaque génération, debout sur les fondements de la tradition se doit de la réinventer. Zumthor nous dit que la tradition est « l'œuvre de la mémoire » (160) Celle-ci peut être individuelle ou collective et « cerne toute l'existence, elle pénètre le vécu, et le maintient présent dans la continuité des discours » (156). Le

chant des poèmes anciens est une poésie orale, avec un « sens banalisé qui est le plus généralisé et qui s'élargit à l'extra linguistique, extra-scolaire se répandant dans différents lieux et milieux, évoquant des situations vécues, ressenties et appréhendées » (Jaffré 1984 : 12) Comme la poésie se proclame orale, libéré par les orateurs et oratrices - dans ce cas précis par Taos Amrouche - elle évolue tout en gardant le sens dans toute sa fraîcheur. La cantatrice se réapproprie les textes des chants qu'elle interprète sous une forme antique, chaque chant est accompagné d'une présentation sonore spécifique aux thèmes traités. Elle interprète ses chants sur la scène internationale et sa voix séduit et interpelle ceux qui l'écoutent. Pourtant, le chant berbère n'est pas très connu en France dans les années quarante (1940), le moment où Taos a entamé sa carrière d'artiste. Elle persiste car sa mission est de révéler au monde le patrimoine berbère.

L'évocation métaphorique des objets du quotidien est très fréquente dans la poésie ; c'est le cas aussi dans la poésie kabyle. La simplicité des mots nous renvoie, néanmoins, à des images qui suggèrent et même procurent des sensations, des impressions et surtout des émotions. Dans la poésie le mot n'est pas neutre, si les mots n'étaient que ce qu'ils veulent dire ce serait la fin de toute littérature, en particulier, la fin des littératures orales dans lesquelles, selon Mouloud Mammeri, « certains termes ont un rapport charnel (ou magique) avec ce qu'ils évoquent plus qu'ils ne désignent, ils sont liés à des expériences, des fantasmes et des gestes qu'il faut avoir vécus pour pleinement raisonner à leur incitation. » (Mammeri 1991 : 30) Dans cette poésie orale, il s'agit d'un discours social en rapport direct, cependant complexe avec les conditions de sa création et production. Amrouche se sentait dépositaire des chants millénaires, qui racontent l'existence, les coutumes, la joie la peine de tout un peuple. Dans ce premier chant choisi, « O machine venue de très loin » :

A tamacint i-d-yusan Ô machine venue de très loin,

A tin yulin d asawen Toi qu'on voit là-bas sur la côte,

Tezga-d deg tizi l-lagar ??????
Tessedhac deg-gulawen Toi qui jettes l'effroi dans les cœurs,
Tesserkab win ezizen Laisse monter mon fils bien aimé.
A y' ifnan d imetṭawen Quant à moi, il me reste mes larmes...¹

(Jean-El Mouhoub Amrouche 163)

« La machine » représente le train, le moyen moderne de déplacement de l'époque. Cet objet est un symbole du départ vers les lointains horizons. Le dialogue, qui s'instaure dans le poème, humanise la machine. Les images qui s'en dégagent, deviennent des émotions et provoquent des frissons. Elles suscitent des réactions vivantes face à l'épreuve du départ, qui peut aussi être l'exil. La séparation mère /fils prend une dimension certes locale - la Kabylie a toujours vu ses enfants partir soit dans les grandes villes ou en France à la recherche du travail pour subvenir aux besoins de leurs familles restées aux villages - mais aussi universelle. Cet objet évoqué est considéré comme vivant capable de nous effrayer, d'écouter et peut-être de comprendre notre désarroi. Il est sujet suscitant la frayeur puisque qu'il « jette (s) l'effroi dans les cœurs » mais aussi, il est nécessaire et utile. Nous avons ici un sentiment mitigé de la mère vis-à-vis de cet objet personnifié pour devenir son interlocuteur puisqu'elle lui confie son fils, mais aussi son ressentiment et son le chagrin de son départ, « Quant à moi, il me reste mes larmes ». Dans leur potentialité symbolique, toutes ces images renvoient aux thèmes de l'attente et conjointement de l'absence. Chanté par la cantatrice avec une voix très fluide qui ne dénature pourtant pas la déchirure, l'auditeur ressent l'émotion forte du déchirement de la séparation. Les mots importent peu puisque l'artiste les investit d'une charge émotionnelle pour cerner un thème humain, qui est la séparation.

Le deuxième chant choisi, tourne aussi autour du thème de la séparation tragique d'un être cher et de la douleur ressentie devant sa tombe :

Ufiy azkka d adjdid	Penché sur une tombe nouvelle
Beddey g ttewh	Je demeure en contemplation
Nnan-i : Selğa tweffa	Ils m'avaient dit : « Aldja est morte ! »
Γef Selğa d yellis n lğid	Aldja était fille de noble race !
Iæerq-i webrid	Je n'ai pas retrouvé mon chemin,
Ay d-neğğa deg metṭawen	Tant mes yeux versaient de larmes.
Ay akal ur t-tyeyyir	Ô terre, garde-la, sois-lui douce ;
Texdem-iyi lxir	Elle fut pour moi la bonté même,
Qeblem-eṭ a lmuluka	Anges, accueillez-la dans votre joie ! ²

(Jean-El Mouhoub Amrouche 229)

La douleur s'exprime à travers le désarroi et la sensation d'impuissance face à la mort. Ce chant est une forme d'élégie de la perte de la personne aimée (Aldja) le ton de la mélancolie de la perte renforce l'incompréhension de l'individu face à la réalité de la mort. Les vers sont empruntés à Si Mohand ou M'hand, ce dernier se lamentait dans son poème de la perte de son amie tuée par les soldats français. Cependant l'intensité de la charge émotionnelle des vers « Ô terre, garde-la, sois-lui douce », « Anges, accueillez-la dans votre joie » et chanté par Taos Amrouche - excessive comme une tragédienne antique - révèle une dimension humaine et universelle ressentit par chaque être humain face à la perte d'un proche. Elle élève ainsi une parole ordinaire au rang des réalités supérieures pour en faire un legs culturel universel.

Le dernier chant qui suit est mélodieux et joyeux,

A w' iddan yidek a yaggur

Bienheureux qui pourrait te suivre, O lune !

Rrekba-s deg lbabur

Il prendrait passage sur ton navire,

Arusi-s yer wi ezizen Il aborderait près du bien-aimé,

Ad yečč yides ifaḍur Et partagerait son déjeuner.

A w' iddan yidek a yitri
Bienheureux qui pourrait te suivre, Etoile !

Rrekba-s deg tziri Il voguerait par le clair de lune

Arusi-s yer wi 3zizen Il aborderait près du bien-aimé,

Ad yečč akw ides imekhli Et prendrait avec lui le déjeuner.³

(Jean-El Mouhoub Amrouche 151)

Dans ce morceau elle soumet son auditeur à la présence charnelle de sa voix qui remplit tout l'espace. Enchanté par le rythme de sa voix le récepteur partage l'émotion de bien-être de la cantatrice. La lune et l'Etoile sont des éléments de la Nature qui sont souvent utilisés dans la poésie berbère pour exprimer la beauté de la femme. Lié aux mythes des origines, la lune et l'Etoile sont inaccessibles à l'homme comme l'est aussi la bien-aimée à celui qui la désire. Le paysage est détaché du lieu car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature et la beauté. Ces chants rituels évoquent la vie de l'homme du berceau à la mort. Elle utilise sa voix pour porter des messages de sa propre culture mais aussi universels dans lesquels le chant devient une voie d'expression pour elle et pour son peuple et pour toute l'humanité. Taos Amrouche voulait pardessus tout que le peuple à qui elle appartient redécouvre ses sources et connaisse sa propre richesse, prendre conscience de l'existence de ses trésors infiniment précieux.

Conclusion

Mouloud Mammeri écrit dans une de ces lettres adressées à Taos Amrouche le 5 octobre 1971 : « Mais nous, dont tu sais fraternelle l'attente, nous savons qu'un an, un jour, demain peut-être, l'horizon te redonnera ce nom, frappé de jeunesse à jamais. » Les chants de Taos Amrouche demeurent vivants avec une forte résonance artistique parce qu'ils remplissent une double fonction : une culturelle – préservation du patrimoine, et une autre existentielle, créant à partir du verbe des symboles sociétaux et culturels toujours d'actualité. Jean Amrouche a traduit les chants berbères dans la langue française pour les sauvegarder. Son mérite était de transformer un legs oral en un legs écrit. Taos, sa sœur, a franchi une autre étape, celle de les sublimer. Elle s'est réapproprié les chants usant de sa touche artistique, s'inspirant du genre musical classique Européen pour se faire entendre, être appréciée, mais surtout s'imposer en tant qu' 'être soi-même' non 'autre', c'est à dire une 'métèque' sans racines. Taos Amrouche a produit et chanté les chants berbères dans les années 1940 - 50, l'époque du classique et du lyrisme en Europe ; donc, elle a interprété ces chants avec une tonalité classique pour faire accepter son 'folklore Kabyle', durement récolté des années auparavant, à un auditoire Européen. Les plus grands musicologues de l'époque tels, Marcel Du Pré et Roland Manuel, y ont été sensibles et certains y ont vu les chants de l'Atlantide de l'ancienne Egypte, et pour André Breton elle a représenté le chant du 'phénix'.

Sa stratégie artistique dans son interprétation des chants a permis de sauver cette poésie orale de l'oubli et d'être classée comme patrimoine universel. Les qualités vocales, la présence majestueuse de la cantatrice avec son habit traditionnel d'une part, les extraordinaires variabilités de tempo et de nuance, d'autre part, montrent la spécificité de l'interprétation de ces chants. Son emprunt du tempo de la musique classique n'exprime pas seulement le besoin d'originalité ou même d'émancipation, mais bien un besoin vital d'existence, de

représentation et de préservation. Certes, elle voulait subjuguier son auditoire mais elle voulait aussi faire connaître sa culture, la valoriser et la préserver vu qu'elle se considérait comme son porte-parole ; consciente de sa position de passeuse d'émotions, elle jouait de sa voix profonde pour nous offrir un chant de la terre et de l'âme des ancêtres. Pour Assia Djébar, « Cette voix est la seule à nous restituer la beauté irréductible de notre passé et notre désir obsédant d'unité. » (Djébar 136) À nous aujourd'hui de préserver cette culture musicale de Taos Amrouche par l'enregistrement et la promotion au sein de l'audio-visuel national pour que le public algérien puisse écouter du Taos Amrouche sur les ondes de la radio et la télévision nationales pour qu'enfin il puisse se réconcilier avec sa culture.

Références bibliographiques

1. AMROUCHE, Taos. *Les chants de Taos Amrouche – Chants Berbères de Kabylie*. « Chants berbères de la meule et du berceau ». Label : Fremeaux & Associates, 1975.
2. AMROUCHE, Jean-El Mouhoub. *Chants Berbères de Kabylie*. 1936. Paris : L'Harmattan, 1989.
3. BAUMGARDT, Ursula et DERIVE Jean. *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala, 2008.
4. DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.
5. DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999.
6. HUCHARD, Ousmane Sow. « Projet d'implantation à Ziguinchor (Sénégal) d'une Maison de la musique africaine ». In *Les mesures de soutien au patrimoine immatériel*. Actes du colloque Sous la direction d'Antoine Gauthier. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012.
7. MAMMERI, Mouloud. *Culture savante, culture vécue : études 1938 - 1989*. Association culturelle et scientifique TALA : Alger, 1991.
8. SENGHOR L. S. « Hommage à Taos Amrouche ». In *Présence africaine* (Abidjan), n° 103, 1977, pp. 180 – 81.
9. TAYLOR, Edward. *Primitive Culture*. London : John Murray, 1871.
10. YACINE, Tassadit. Jean Amrouche, Chants berbères de Kabylie. Préface de Mouloud Mammeri. Éd. Bilingue, Paris : L'Harmattan, 1988.
11. ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Edition du Seuil, 1983.

Notes

¹ Chanté par M. Taos dans *Chants berbères de la meule et du berceau*, op. cit., face 2, « O machine venue de très loin ».

² Chanté par M. Taos dans *Chants berbères de la meule et du berceau*, op. cit., face 1, « Penché sur une tombe nouvelle ». Vers emprunté à Si Mohand Ou M'Hand.

³ Chanté par M. Taos dans *Chants berbères de la meule et du berceau*, op. cit., face 2, « Berceuse au clair de lune ».