

Date de soumission : 16/04/2022 - Date d'acceptation : 17/07/2022 - Date de publication : 23/07/2022



La chanson kabyle de l'exil The kabyle song of exile

KHELOUZ Nacer¹

University of Missouri-Kansas City/ États-Unis
khelouznacer@umkc.edu

Résumé : *En travaillant à partir d'un corpus de chansons emblématiques du répertoire classique kabyle, des années 40-70, nous tenterons de dégager les lignes de force de ce mode d'expression dont la finalité est à la fois une douloureuse narration de l'exil et la recherche constante d'une esthétique propre qui ne trahit jamais le vivier originel. Pour l'artiste kabyle, une chanson est toujours le véhicule d'une émotion vive qui ne fait pas l'économie de la pudeur. Il exercera son art sur le dos de la souffrance vécue dans les chaînes de montage de Renault ou autres, au fond des mines de Thionville ou en qualité d'aide électricien à la RATP, bien loin des montagnes de sa Kabylie natale de plus en plus brumeuses. S'il n'est donc pas un chanteur professionnel patenté², soucieux d'une carrière à mener, il a en revanche une profession de foi qu'il porte comme d'aucuns un sacerdoce : exhorter les siens à l'unité face à l'adversité, qu'elle soit d'ordre colonial, politique ou sociétal. Nous aborderons les figures les plus marquantes : Slimane Azem, Cheikh El Hasnaoui, Akli Yahyathen et Zerrouki Allaoua. Tous des hommes³, tôt happés par l'indépassable nécessité de joindre les deux bouts. Des fragments de leurs œuvres seront traduits au français par nos soins. Nous ne manquerons pas de nous intéresser également à certaines chansons de chanteuses qui, soit elles ont elles-mêmes connu l'exil, soit se sont muées en porte-voix des femmes laissées au pays qui souffrent de l'éloignement de leur époux, quand ce n'est pas de leur époux et fils conjointement. Du fait de la situation particulière de ces artistes - ayant vécu et travaillé (pour certains morts et enterrés) en France mais ayant écrit et chanté en kabyle - nous tenterons dans un second temps d'interroger leur double appartenance (Algérie et France) sous le mode conflictuel, participant à la fois d'ici et d'ailleurs.*

Mots-clés : *exil, mémoire, création, témoignage, transmission, identité, retour, engagement*

Abstract: *By working from a corpus of emblematic songs from the classical Kabyle repertoire, from the 1940s and 1970s, we will attempt to identify the main lines of this mode of expression, the purpose of which is both a painful narration of exile and the constant search for a clean aesthetic that never betrays the original breeding ground. For the Kabyle artist, a song is always the vehicle of a strong emotion that never spares modesty. He will then exercise his art on the very back of the suffering experienced in the assembly lines of Automotive companies such as Renault and others, deep in the mines of Thionville or as an electrician to the RATP, far from the mountains of his native Kabylie of more and more foggy. If he is therefore not a licensed professional singer, concerned about a career to pursue, he does have a profession of faith that he carries as a priesthood: to exhort his people to unity in the face of the adversity, whether colonial, political or societal. We will discuss the most outstanding figures: Slimane Azem, Cheikh El Hasnaoui, Akli Yahyathen and Zerrouki Allaoua. Early caught up in the unsurpassable need to make ends meet. Fragments of some of their works will be translated into French by us. We will also be interested in certain songs which are the work of female singers who either experienced exile themselves or became spokespersons for all these women left behind and who suffer in all respects from the estrangement of their husband, when it is not husband and son jointly.*

¹ Auteur correspondant : Nacer Khelouz ; khelouznacer@umkc.edu

² Beaucoup ont espéré faire carrière mais peu y sont parvenus du fait de la double contrainte qui consiste à mener de front un travail physique éreintant à l'usine et une création artistique prise sous les signes d'une méconnaissance totale de l'industrie du disque oriental alors balbutiante.

³ Nous étudierons également certaines chansons qui sont l'œuvre de chanteuses qui, soit elles ont elles-mêmes connu l'exil ou se muant en porte-voix de toutes ces femmes laissées au pays.

Due to the situation of these artists - having lived and worked (for some dead and buried) in France but having written and sung in Kabyle - we will then attempt to question their dual affiliation (Algeria & France) under the conflictual mode, participating both from here and elsewhere.

Keywords : *exile, memory, creation, testimony, transmission, identity, return, commitment*



Si, comme le note Jean-Louis Joubert, « [le] langage poétique, loin de la transparence du langage de communication, attire l'attention sur lui-même plus que sur le sens qu'il peut porter » (Joubert, 1988 : 7), il s'avère, à rebours de la fonction référentielle largement admise, que la poésie kabyle, sans verser dans un pur *sermosoluta* de la parole conversationnelle déliée, s'attache à la clarté du message, travaillant consciencieusement et avec la *mesure (el Mizan)* qui s'impose à le rendre « transparent » et donc immédiatement intelligible. Nous avons affaire à une poésie dont la caractérisation orale a depuis longtemps été l'un des substrats essentiels par lesquels se signale le désir d'un peuple de préserver la conscience de lui-même. Le détour auquel le poète invite en mobilisant son pouvoir de création et en réaménageant la matière inépuisable qu'offre la langue est chez le poète kabyle mis au service d'une cause. Nul loisir pour lui pour une parole poétique ployée sur elle-même par l'effet d'un jeu de miroir et qui, surtout, contribuerait à brouiller le message en le rendant inaudible. Elle est sociale et a prise directe sur le monde réel ou n'est pas. Les fortunes diverses, liées aussi bien aux poussées colonisatrices dont le peuple fut souvent la victime qu'aux vicissitudes de la vie rurale malmenée par le dénuement, lui commandent de se recentrer sur la seule visée qui, à ses yeux, compte plus que tout : le grand récit communautaire. De ce point de vue, l'art poétique est chez lui d'abord et avant toute considération esthétique, *utilitaire*, et comme tel, porte en son sein la trame de son inscription/intervention sur le champ social à des fins d'éveil des consciences sur le nécessaire vivre ensemble et la préservation d'un patrimoine culturel ancestral. Il se donne pour mission d'embellir les fêtes villageoises de la justesse de son verbe, de chanter la Geste ancestrale, de dire le deuil en ce qu'il resserre les liens confraternels, d'invoquer la protection divine et tous les saints vénérés, d'accompagner les travaux des champs (*thiwizi*), ceux de la femme devant son métier à tisser - tisser inlassablement des toiles, des *aqechaviou* des *burnous*, comme l'on tisserait une toile faite d'arabesques, de mots et d'aphorismes.

Ceci vaut autant pour la poésie que pour la chanson qui en est le prolongement naturel : elles sont ainsi liées dans une consubstantialité irréductible tant l'une se nourrit de l'autre. Elles ont un supplément d'âme car elles posent l'acte éducatif des masses comme d'une portée essentielle pour une société dont la tradition n'est pas scripturaire. En effet, la langue kabyle, longtemps mise sous le boisseau et ne bénéficiant d'aucun soutien institutionnel⁴ qui lui eût permis d'en fixer la structure syntaxico-lexicale par l'école⁵,

⁴ « Les matières des cours professés dans ces écoles sont celles de l'enseignement islamique ; tous les cours se font en arabe et d'après les méthodes musulmanes. La langue kabyle est dédaignée et exclue du programme des études », A.

Hanoteau & A. Letourneux, *La Kabylie et les coutumes kabyles*, p.105,

⁵ Kateb Yacine écrira ceci au sujet de la langue « Dans le domaine culturel donc, il y a vraiment beaucoup de travail... Cette langue [Tamazight] a été étouffée depuis des millénaires - les Romains ont voulu imposer le

verra le maître poète, celui investi du statut de *amusnaw*, (le sachant, le savant) voler à son secours. Il sera celui qui la réhabilitera et la fera aimer à ses congénères. Il leur apprendra à déceler les trésors cachés de la langue. Par la rime riche (*el qafia*), l'assonance, l'accentuation, l'aphorisme et la maxime - discours gnomique à visée morale - c'est la mémoire qui s'exerce à fixer les événements marquants du passé lesquels, de proche en proche et à force d'être attisés et stimulés par la praxis, participeront d'un même élan déclamatoire collectif qui, du fait de son enracinement dans la vie quotidienne des gens, sera pris dans un état d'engorgement permanent. Il s'agit alors, par le seul pouvoir de la parole poétique, d'un véritable ressassement⁶ qui a pour fonction de réhabiliter l'évènement passé en le réactualisant, que celui-ci soit par ailleurs traumatique ou laudatif. Alors même que la répétition didactique est quelquefois à la base d'un pilonnage tautologique qui ravage la jeune conscience apprenante, le verbe poétique lui substitue au contraire une autre forme de répétition qui, elle, arrime l'individu à son histoire et à ses mythes fondateurs. L'enfant sera ainsi initié aux vertus du verbe qui enseigne la vie, le préparant à devenir le citoyen qui saura s'imposer dans une société où l'art oratoire fonde l'individu au milieu des siens. Mouloud Mammeri dira, dans son dialogue avec Pierre Bourdieu, qu'au contact précoce avec la poésie orale, auprès de son père et de son cercle d'aèdes kabyles, il réalisa que cet « ['] *apprentissage était un apprentissage par la praxis. Ce n'était pas un apprentissage abstrait* » (Mammeri, 1978 : 51).

L'artiste, poète ou chanteur, louera à cet égard la bravoure des siens qui sans cesse ont fait face à l'adversité. Dans une chanson dédiée aux anciens, le chanteur Slimane Azem feint de s'interroger sur le capital symbolique dont les anciennes générations étaient dépositaires pour finir par saluer l'inébranlable perpétuation de leur enseignement que le passage du temps n'a point entamé :

*LejdudAnzikAmakAllane ?
Afakenlyaghdahkane
AtfaneDitharmatjadith*

*Nos ancêtres comment étaient-ils ?
Aux dires qu'on nous a rapportés
À l'honneur de leurs devanciers attachés*

[...]

*Ma yellalnekritihenAzmane
MazalAdjandizourane
Yeqimansaldjerransane*

*Si du temps renié
Restent leurs descendants
Marchant sur leurs traces⁷*

(Slimane Azem, Lejdud/ Nos ancêtres)

Il est assez aisé de comprendre le caractère électif et les nombreux suffrages que la poésie kabyle - à la fois déclamée et chantée - a acquis du fait de son rapport à l'oralité immédiate, chaque fois renouvelée auprès d'un auditoire qui en module les accents au gré des circonstances. Les attributs communément reconnus et célébrés dans l'acte poétique

latin, les Arabes leur langue et les Français, à leur tour. » in « *Le poète comme un boxeur* », propos recueillis par Nadia Tazi (1985), Ed. du Seuil, 1994. On peut aussi consulter l'ouvrage de Louis-Jean Calvet « Linguistique et colonialisme » pour avoir un large spectrum de situations qui touchent à ce que Calvet désigne sous le concept de « glottophagie », une langue aspirant littéralement une autre dans un désir d'éradication.

⁶ Cette fonction de récitant est généralement celle duameddah qui a la capacité de mémoriser des milliers de vers sans pour cela en être l'auteur et qui, par ailleurs, vit exclusivement de cela en se déplaçant de village en village. Celui qui allie la création et la récitation (auteur à part entière) est, quant à lui, désigné sous le nom d'afsih.

⁷ Toutes les chansons et poèmes dont la traduction française ne porte pas de nom de traducteur l'est de fait par nos soins.

(l'attention portée à la musicalité des mots, au mouvement d'ensemble, à la respiration prosodique, et tout uniment au signifiant et au signifié, pour parler comme les linguistes) revêt ici un caractère conclusif, tel le théâtre tragique qui exige que la règle des trois unités (lieu, temps, action) tienne en une seule et même partition, une seule et même respiration prise dans son moment paroxystique. Chez le poète kabyle, elle tend toujours à la résolution d'une situation de crise. Tantôt comme une brise marine qui viendrait déposer une douce plainte au creux de notre oreille engourdie par le flot de la parole conversationnelle et à d'autres moments comme une lame qui opère à vif. Le verbe façonné par l'art poétique rythme tous les actes de la vie quotidienne. Il vient toujours à point nommé pour sceller une joute oratoire avec panache, corriger un comportement délictueux ou déviant, encourager inlassablement un élan vertueux. C'est comme si le mot de la poésie n'avait d'autre vocation que de s'abstraire de toute pesanteur, de se délester de tous oripeaux pour faire de sa nudité celle du premier jour, celle à laquelle tout est permis du fait de la pureté de ses intentions. Il est tel qu'en lui-même, c'est-à-dire tel que personne n'a oublié de le regarder : entier parce que sans concession. La poésie en cela remet de l'ordre dans une grammaire intérieure gouvernée par ce qui circule en nous mais ne s'y arrête jamais. C'est de cette parole journalistique chaque jour vouée à une disparition programmée que le poète Mallarmé dira qu'elle jure avec la parole poétique « *à chaque fois qu'il y a effort au style, il y a versification* » (Un coup de dé). La poésie kabyle ne déroge pas à cette règle, elle qui s'est toujours attachée à la force évocatrice du verbe. Ce qui scelle le pacte indissoluble entre le poète et son auditoire, c'est avant tout la promesse d'une parole commuée en *bien commun* qui résonne dans les profondeurs de chacun. Le verbe, quand il est travaillé au corps social, se double alors de la chose qu'il évoque. Le poète est ce passeur, ce trouveur, ce bâtisseur de mots-totems. Il est l'albatros dont les ailes ne sont jamais corrompues ; à la fois conforté dans son exil étoilé par la communauté des autres humains qui voient dans sa rétractation une source d'inspiration divine et accueilli en leur sein, le moment venu, acclamé au milieu de fêtes villageoises car il est celui par qui la sagesse va nécessairement triompher. Le poète, travailleur social dont la mission est d'utilité publique, le sait et se moque bien des railleries que, parfois, il récolte çà et là, au moins autant qu'on moque en lui le besoin de marginalité. Dans l'imaginaire collectif kabyle, le poète est vénéré mais on le tient pour fou, de cette folie qu'on craint et qu'on respecte. Le chanteur Idir, lors de sa première prestation sur les ondes de Radio Chaîne 3 kabyle, a eu pour premier réflexe de cacher sa vraie identité de peur d'être reconnu par sa mère. La pudeur mêlée au sentiment auguste de s'atteler à une tâche quasi sacrée qui dépasse le cadre d'une vie mesurable a eu raison de tout affichage ostentatoire, qui par ailleurs, n'a jamais été le credo de cet artiste majeur de la chanson kabyle de l'exil.⁸

Axe de travail

En travaillant à partir d'un corpus de chansons emblématiques du répertoire classique kabyle des années 40-70, nous tenterons de dégager les lignes de force de ce mode d'expression dont la finalité est à la fois une douloureuse narration de l'exil et la recherche constante d'une esthétique propre qui ne trahit jamais le vivier originel. Pour l'artiste kabyle, une chanson est toujours le véhicule d'une émotion vive qui ne fait pas

⁸ Le chanteur compositeur Kamal Hamadi dira qu'en son temps et dans la même veine « moi il me fallait un pseudonyme, car j'avais peur du « qu'en-dira-t-on » des gens de mon village et de mes collègues de travail », entretien accordé à Mhenna Mahfoufi, *Le Matin d'Algérie*, (26/10/2020).

l'économie de la pudeur. Il exercera alors son art sur le dos même de la souffrance vécue dans les chaînes de montage de Renault et des autres, au fond des mines de Thionville ou en qualité d'aide électricien à la RATP⁹, bien loin des montagnes de sa Kabylie natale de plus en plus brumeuses. S'il n'est donc pas un chanteur professionnel patenté¹⁰, soucieux d'une carrière à mener, il a en revanche une profession de foi qu'il porte comme un sacerdoce : exhorter les siens à l'unité face à l'adversité, qu'elle soit d'ordre colonial, politique ou sociétal. Nous en aborderons les figures les plus marquantes : Slimane Azem, Cheikh El Hasnaoui, Akli Yahyathen et Zerrouki Allaoua. Tous des hommes¹¹, tôt happés par l'indépassable nécessité de joindre les deux bouts. Des fragments de certaines de leurs œuvres seront traduits au français par nos soins. Nous ne manquerons pas de nous intéresser également à certaines chansons qui sont l'œuvre de chanteuses qui, soit elles ont elles-mêmes connu l'exil, soit se sont muées en porte-voix de toutes les femmes laissées au pays et qui souffrent de l'éloignement de leur époux, quand ce n'est pas de leur époux et leur fils conjointement.

Du fait de la situation particulière de ces artistes - ayant vécu et travaillé (pour certains morts et enterrés) en France mais ayant écrit et chanté en Kabyle - nous tenterons dans un second temps d'interroger leur double appartenance (Algérie & France) sous le mode conflictuel, participant à la fois d'ici et d'ailleurs.

Le substrat sur lequel repose le chant kabyle est celui de l'histoire d'un peuple s'écrivant et transmettant son génie créateur de génération en génération, sous les modalités d'une parole longtemps partagée au plus proche de soi puis captée par les ondes radiophoniques et pour finir par tout l'appareillage technologique (gramophone, disque, cassette, cd, clips vidéo, concerts enregistrés) qui lui succéderont, portant ainsi ce chant au-delà de la sphère géographique de la seule Kabylie. C'est là tout le sens que revêtirent les chants autour de domaines allant du métier à tisser aux travaux des champs, en passant par les célébrations les plus variées, qu'elles soient religieuses ou séculaires et que le récit collectif entend aujourd'hui préserver par la mémoire et la retranscription scripturaire. La chanson et la poésie kabyles se pensent à partir d'un propos non seulement d'expression culturelle et artistique spécifique mais également, ce qui en est le corollaire, sous le mode de la lutte inlassable que les Kabyles ont toujours menée contre les nombreuses tentatives d'étranglement de ce même capital linguistique et culturel dont ils s'estiment être menacés de dépossession.

Avant que la chanson kabyle ne franchisse les rives de la Méditerranée et ne participe de l'écriture de l'exil, disons un mot sur son ancrage géographique originel. La Kabylie, qui fut divisée du temps de la colonisation française en deux entités politiquement et militairement distinctes (Grande et Petite Kabylie(s) avec successivement Tizi-Ouzou et Bougie, aujourd'hui Bejaia, comme chefs-lieux), est située à l'est d'Alger. Tizi-Ouzou en est distante d'à peine 130 kms. Sa superficie est d'environ 13 000 km², divisés entre la Grande-Kabylie (5000 km²), la Petite-Kabylie (5000 km²) et la Kabylie de Collo et la chaîne numidique (3000 km²) (Dahmani, 2004). Elle est riche de plaines agraires et pastorales

⁹ Régie Autonome des Transports Parisiens (désignant plus communément le métropolitain parisien).

¹⁰ Beaucoup ont espéré faire carrière mais peu y sont parvenus du fait de la double contrainte qui consiste à mener de front un travail physique éreintant à l'usine et une création artistique prise sous les signes d'une méconnaissance totale de l'industrie du disque oriental alors balbutiante.

¹¹ Nous étudierons également certaines chansons qui sont l'œuvre de chanteuses qui, soit elles ont elles-mêmes connu l'exil ou se muant en porte-voix de toutes ces femmes laissées au pays.

traversées par des cours d'eau, des rivières et bordées par la mer Méditerranée au nord. La Kabylie bénéficie également d'ensembles montagneux (dont le plus célèbre est le Djurdjura) qui furent par ailleurs le théâtre d'une résistance acharnée aussi bien à la pénétration française qu'aux nombreuses invasions que l'Algérie a connues dans son histoire. Elle compte 3.5 millions de locuteurs majoritairement berbérophones. Salem Chaker notera que « *près de 85 % des habitants de l'ancien département de Tizi-Ouzou (« Grande Kabylie ») se déclarent berbérophones natifs* » (2004 : 4055-4066). À ce chiffre, il faut ajouter 2 à 2.5 millions de kabylophones répartis sur des unités administratives périphériques (Boumerdès, Bouira, Sétif), résultat des nombreux découpages effectués par l'État algérien. On les retrouve également dans les grandes villes, principalement à Alger, la capitale « *mais aussi en France où vivent probablement près d'un million de Kabyles* » (*ibid.*). La Belgique représente, après la France, le deuxième pôle migratoire des Kabyles avec près de 70000 d'entre eux. Vient ensuite l'Amérique du Nord avec 25000 Kabyles résidant au Canada où l'activité culturelle des cercles kabylophones est très dynamique. De nombreux artistes kabyles sont régulièrement conviés à s'y produire sous le patronage d'associations culturelles. Enfin, de plus en plus de Kabyles s'installent aux États-Unis, poussant toujours au plus profond de ce vaste pays. Pour ne citer qu'un seul exemple, Olathe, petite bourgade dans le Kansas, abrite une étonnante communauté kabyle d'environ 2000 personnes, agglomérés autour de leurs commerces, de leur association culturelle « *Tagmat Community Association* » et fêtant le nouvel an berbère avec couscous et orchestre au répertoire typiquement kabyle.

Les difficultés liées à l'espace restreint de pleine expression de sa spécificité régionale ont fait de la Kabylie une terre qui s'est tôt éveillée à la question identitaire. De nombreux combats ont été menés depuis l'intérieur - souvent dans la douleur et la répression brutale - pour la reconnaissance de sa langue, dont l'officialisation en 2002 par Abdelaziz Bouteflika porte encore l'amer arrière-goût d'événements sanglants connus sous les noms de printemps berbère (avril 1980) et de printemps noir (avril 2001). Il n'est dès lors pas étonnant de constater que la caractéristique la plus à même de définir la diaspora kabyle est son attachement viscéral à sa terre natale, à sa langue et à sa culture, que l'espace de liberté dont les Kabyles bénéficient au sein des différents pays où ils résident permet de consolider. C'est à ce titre que la chanson kabyle constitue un des ferments qui nourrissent la quête de légitimité et d'authenticité loin des cercles de tractations, d'instrumentalisation et de récupération politiciennes qui se sont succédé depuis deux décennies.

1. L'intériorisation de la notion d'exil

Slimane Azem (1918-1983), Cheikh El Hasnaoui (1910-2002) et à l'instar de tous leurs compatriotes algériens trop tôt partis quêter la pitance loin des leurs, sont conscients des ravages causés par l'exil. C'est qu'on y est si peu à son avantage ! La succession brutale des deux temporalités - algérienne sous le poids écrasant de la conquête coloniale et française sous la dure loi de l'usine (aux codes linguistiques et économiques méconnus qu'il faudra découvrir *ex nihilo*) doublée de leur entassement dans des baraquements de fortune en périphérie des grandes villes, font de l'Algérien un éternel indigène sous toutes les latitudes.

Il y eut donc d'abord l'exil intérieur que le chanteur ou le poète eurent à subir. La colonisation va faire ce qu'elle sait faire de mieux, à savoir entreprendre un travail de dépossession systématique (au sens sartrien du terme qui pose que le colonialisme est un système) de tous les repères qui lient les êtres à leur milieu traditionnel. La confiscation de leurs terres - seule véritable ressource en milieu rural¹² - va ainsi les obliger souvent à quitter leur village et leur région pour tenter de trouver en ville le moyen de subvenir aux besoins de leur famille. Pour certains des artistes que nous étudions ici, Alger et ses environs vont être leur destination médiane avant le deuxième exil, plus périlleux voire définitif celui-là, vers la France. Le célèbre poète kabyle *Si Mohand Ou Mhand* (1848-1905), déjà dans les années 1860, au plus fort de ce qui a été la période de *la résistance-refus* du peuple algérien face au colonialisme français, déclamera la douleur due à l'errance et à la déstructuration du tissu identitaire, familial et culturel :

<i>A nerrez Wal' aneknu</i>	<i>Nous briserons mais nous ne plierons</i>
<i>Axirddaewessu</i>	<i>Plutôt être maudit</i>
<i>Anda ttqewwiden ccifen</i>	<i>Quand les chefs sont des maquereaux</i>
<i>Lyurbaturadeg' qerru</i>	<i>L'exil est inscrit au front</i>
<i>Wellehar- da nenfu</i>	<i>Je préfère quitter le pays</i>
<i>WalalɛqubayerYilfan</i>	<i>Que d'être humilié parmi ces pourceaux</i>
<i>(Mouloud Feraoun, Les poèmes de Si Mohand).</i>	

Nous noterons ce premier vers devenu depuis lors l'étendard de toutes les luttes des Kabyles pour leur langue et culture et qui souligne la détermination du poète de rester libre et d'affronter l'adversité avec courage et dignité « *Nous briserons ; jamais nous ne plierons* ».

Cet exil forcé, source de perte du sentiment d'appartenance communautaire, ne cessera d'être invoqué de manière lancinante par les premières générations de chanteurs kabyles qui ont eu à subir le joug colonial :

<i>Ferqenyakuthmura</i>	De par le monde dispersé
<i>Emkul Wa San'dayera</i>	Chacun sur les routes cheminant
<i>A ɣanAkthamurth n'ssan</i>	Tous oublieux de leur patrie
<i>(Slimane Azem, Lejdud /Nos ancêtres).</i>	

La chanson « *El menfi* » (l'exilé ou le banni) chantée par Akli Yahyathen (né en 1933) est une reprise en arabe dialectal d'un vieux chant kabyle composé après l'insurrection de 1871 des Kabyles contre le pouvoir colonial, qui fut non seulement suivie d'une onde de répression et d'exactions mais également d'une politique de bannissement :

<i>Goulou le oummi ma tebkichya el menfi</i>	Exhortez ma mère de ne point pleurer / ô toi le banni
<i>Weldekrayeh ma yewalichya el menfi</i>	Ton fils parti sans espoir de retour / ô toi le banni.

Par une sorte d'écho désespéré à travers les âges, demeure intacte la blessure qui, sans cesse, est ravivée. Le chanteur réactualise un chant des lendemains de l'insurrection algérienne de 1871 dont le nom kabyle est *Nnfaq [n] Urumi*. Le chant est le marqueur de la dénonciation des souffrances endurées, à la fois par les insurgés bannis du territoire

¹² Le paysan kabyle peut faire commerce de tout à l'exclusion de sa terre qui demeure un bien indivis que se transmettent les générations afin de ne jamais le voir démembré.

algérien et devenus ensuite forçats déportés sans autre forme de procès vers Guyane et la Nouvelle-Calédonie¹³. Par un funeste retour des choses, voilà que ce même Algérien va subir le même sort, lui « el menfi » des années 1950 (inspiré directement de la biographie de l'artiste) qui sera jeté dans les geôles françaises par suite de son engagement patriotique :

*Fi bled anssaratarmithya mali
t-il ? Walâdyenmennistrahou*

Dans le pays des Français jeté / diable que m'arrive-
Les ennemis de moi soulagés¹⁴.

Si l'exil intérieur est vécu douloureusement par l'artiste kabyle, car il va le forcer à vivre dans un milieu urbain dont la langue [apprentissage de l'arabe dialectal algérois] et les coutumes lui sont totalement inconnues¹⁵, le départ pour la France sera vécu par la première génération d'émigrés pour la France comme un véritable arrachement à tout ce qui, jusque-là, a façonné son être profond. Emigrer, c'est en quelque sorte *se jeter dans la gueule du loup*, pour reprendre une expression utilisée par Kateb Yacine, lui *le sujet colonisé* qui désormais va devoir vivre dans le pays de celui qui l'aura poussé sur les routes de l'exil.

La thématique du voyage et de la traversée occupe une place privilégiée dans la chanson kabyle, tant cet acte inaugural est empreint à la fois d'une immense tristesse due à la séparation et de la solennité qu'exige le devoir de sauver les siens de la misère. Le chanteur se fera alors le porte-voix de ses compagnons d'infortune. Il confiera son désarroi face à cet évènement inouï mais nécessaire car au fond de lui-même il en refuse la réalisation. C'est en sujet malheureux de cette aporie existentielle - impossibilité de partir doublée de l'impossibilité de rester- qu'il clamera alors que, s'il s'est résolu de partir, il paie cependant le prix fort de cet arrachage à sa terre natale et aux siens.

Pour Slimane Azem, le départ est le fruit d'une raison qui se perd, tant aucun argument qui militerait en faveur de l'abandon de sa terre ne saurait être objectivement recevable :

*D rray-iw i d bu leÿyu
lgumm ' ad yeddu s lewqam
La yettafar lmektub
Ma d nekkyenfa-yi segwexxam*

C'est ma folle raison
Qui de travers se conduit
C'est ma destinée qu'elle suit
Et m'a chassé de ma maison

(Slimane Azem, *Mon pays bien-aimée*), traduction par Amar Ammouden.

C'est un départ qui, pour Akli Yahyathen, sonne le glas de toute possibilité de retour et entérine de manière irrépensible la désertion du foyer familial :

*Aha yakham dachoukyoughen
Iniyidwikyanoughen*

*Ô demeure quel est donc ton mal ?
Dis-moi qui t'a troublée*

*Anidaallanimawlanik
Wid ikizedghen rouhen*

*Où donc sont passés tes maîtres ?
Ceux-là qui t'ont habitée maintenant envolés*

(Akli Yahyathen, *A Yakham / Ô Demeure !*).

¹³ « La défaite des insurgés de 1871 fut pour l'histoire de l'Algérie un événement de plus grande importance que l'insurrection elle-même. Elle marque en effet le prélude d'une longue période qui mériterait presque seule le nom d'Algérie coloniale » (Ageron, 1979, p. 9).

¹⁴ Nombre de chanteurs kabyles ont également chanté en arabe dialectal algérien (El Hasnaoui, Yahyathen)

¹⁵ Le chanteur Idir, une génération plus tard, ressentira la même perte de repères une fois à Alger « Cela explique aussi pourquoi en arrivant à Alger, je me suis senti déraciné dans mon propre pays. C'est parce que j'arrivais dans une région où on parlait une autre langue que la mienne et dont je ne comprenais pas toutes les coutumes » (Entretien à ACB, décembre 2007).

Le chanteur fait une adresse à la demeure familiale « A yakham », privée à présent de ses occupants d'antan. [A y] ou [Ô] en français, préfigure l'apostrophe d'exaltation du sentiment d'affliction qui saisit le poète. Dévasté par l'état de délabrement dans lequel elle a sombré, il assiste en témoin impuissant à l'imminence de son effondrement. La mélodie qu'il exécute alors traduit une sorte d'anamnèse presque au sens médical du terme. Il tente ainsi de faire le relevé des multiples blessures qui lui ont été infligées par cet abandon mais dont il est incapable de panser les plaies :

*Ahayakhamwikissloughen
Athanyaghliidfellaklahzen
Anida allen ak lahvavik
Widikizehounrouhen*

Ô demeure qui donc t'a souillée ?
Voici sur toi la tristesse abattue
Où sont donc tous tes favoris ?
Ceux-là qui t'ont égayée partis.

Plus encore, dans l'incapacité qu'il est de parvenir à en stopper l'hémorragie ni entrevoir, si peu que ce soit, une lueur d'espoir, il conclut à une interrogation laissée mélancoliquement béante et pour ainsi dire inutile car le verdict est déjà tombé :

Adjendalwahshgoumkanik

La peur seule restée derrière eux

*Wahchenk oula daldjiranik
A yathraachouidegssoukssen*

*De ton voisinage faisant le siège
Diable quel est donc ton forfait ? (5x vers seul).*

Cette douloureuse oraison, le chanteur va l'exécuter depuis le lointain exil d'où parfois il revient, le temps d'une échappée estivale, pour mesurer l'étendue du mal. Cette demeure, Akham aujourd'hui courbée par l'oubli, symbolise en dépit de tout le « chez soi » de tout exilé et prend même les accents du pays natal tout entier, de la patrie perdue. Akham est à Akli Yahyathen ce qu'est *Nedjma* à Kateb Yacine, une déroute du texte mimant la déflagration causée par l'irruption du fait colonial dans la vie des gens. Mais, à l'instar de beaucoup de ses compatriotes exilés, Akli Yahyathen chanteur tient le projet de chanter de nouveau au pays natal comme l'aboutissement d'une carrière. L'artiste ne rêve pas seulement du retour mais de retour triomphal chez lui car l'artiste aspire à la visibilité et à la reconnaissance de son art. De là, la déterritorialisation de son art (kabyle vivant, créant et chantant en terre étrangère et auprès d'un public communautaire) va connaître son apogée une fois sur les scènes algériennes devant son public « naturel ». S'opère alors une véritable reterritorialisation¹⁶ heureuse qui ne boude point le plaisir d'un réinvestissement affectif, culturel et confraternel sur les terres de ses aïeux desquelles il demandera l'absolution du péché d'absence prolongée.

2. La traversée

Certes, il y eut la célèbre chanson de Cheikh El Hasnaoui « *La maison blanche* », désignant l'aéroport d'Alger comme prélude au voyage vers l'inconnu.

*Al Djazairthathawal
Kulwathassvalizthiâouen
Kvalaurizawel
Alla maison blanche*

L'Algérie est tourmentée
Chacun, valise en main, déterminé
File droit sans se retourner
Vers la maison blanche

(Cheikh El Hasnaoui, *La maison blanche*, 1965).

¹⁶ Nous recommanderons au sujet de ces concepts l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari « Kafka. Pour une littérature mineure » et notre ouvrage « Le roman algérien des années 1920. Entre politique et fiction » (voir bibliographie en fin d'article).

Mais, deux décennies auparavant, c'est le navire (*lvavur*) qui préfigurera une sorte de créature bicéphale, à la fois visage de deuil (quand il prive le voyageur des siens et l'emmène loin de leur vue) et d'espoir (quand il prend la direction inverse en le ramenant au pays natal). Le moment de la séparation venu, l'épouse, restée au pays, va alors maudire ce bateau, engloutisseur de ses amours :

<i>A lvavur vu teflukin</i>	Ô navire affublé de barques
<i>l y-g'bin vu teeyunin</i>	Toi qui m'as pris l'homme au beau regard
<i>Lwehcyeyli-d fell-i ttlam</i>	Me voilà dans la solitude et les ténèbres
<i>Ur seiγhedd d wis-sin</i>	Car à part lui, il n'y en a point d'autre.

Elle va cependant s'apaiser et contre mauvaise fortune elle en appellera à ce même navire qui va se muer en unique messager :

<i>A lvavurruḥ fi laman</i>	Va, navire, que la paix soit avec toi
<i>A winyetçerrigen aman</i>	Toi qui fends les flots
<i>Ssiwed-as sslam i weqcic¹⁷</i>	Emporte mes salutations à l'absent
<i>Ma d nekk aql-i deg ṭexmam</i>	Dis-lui que je vis dans les tourments

(Cheikh Arab Bouyazgaren, 1917-1988, Sans titre).

3. Les tourments d'une double incommunicabilité irréductible

L'immigré ne peut communiquer avec la société hôte dont il ignore tous les codes (la langue, la culture et le *modus vivendi*). De même, la communication avec sa famille va en se raréfiant puisqu'il s'exilera en célibataire. L'attachement viscéral du Kabyle à sa terre natale est au moins inversement proportionnel aux pénibles conditions de vie en France. Celles-ci auront vite découragé le plus téméraire d'entre eux de tenter l'aventure du regroupement familial lequel, du reste, eût pu aisément se heurter aux insurmontables conditions administratives de son exécution, en plus de le conduire vers un déracinement définitif. Reste la métaphore filée du pigeon voyageur, de l'hirondelle, de tous les oiseaux migrants volant de village en village, porteurs des nouvelles de celui dont on est séparé par l'immensité des flots.

Le recours à ces volatiles zélés est une belle métaphore lorsqu'il est question d'une correspondance amoureuse (entre époux et fiancés) car les deux correspondants ne sachant ni lire ni écrire, toute intimité est dès lors impossible du fait que les lettres sont successivement écrites et lues par des tiers dont la pudeur commanderait à tout un chacun de taire les épanchements du cœur.

<i>Ṭtxil-ek a ṭtir i wumineqqar</i>	De grâce, ô oiseau migrateur
<i>D lvaḍna n wuleadl-as leqraq</i>	Veille sur les secrets du cœur

(Zerrouki Allaoua).

L'oiseau est dès lors seul véhicule et témoin discret du feu sacré qui consume tous les amoureux.

<i>Ad ak-ceyyeyaytabraṭ</i>	Cette missive que je te confie
<i>A yetbir awi- ṭ</i>	Ô pigeon voyageur, prends-la
<i>R tinnahemmlay</i>	Devant celle que le cœur chérit
<i>Degrebbsi-s sers-ij̣ṭ</i>	Je t'en supplie pose-la.

¹⁷ Littéralement "aqcic" signifie garçon. Or, ici, il désigne le « bien-aimé » que la pudeur de l'épouse ne saurait désigner autrement que par une notion générique et noyée dans l'indistinction du genre masculin. Le plus frappant est que le chanteur met en quelque sorte dans la bouche de la femme les mots qu'il lui suppose devoir tenir en pareille circonstance.

De son côté, l'époux que le dur labeur terrasse, n'a d'autre horizon que celui bien sombre de l'usine :

<i>Di lyurvatoulassegess</i>	De l'exil s'allongent les ans
<i>Teṭezalṭid-inoueaṭvay</i>	Coulent mes sueurs de fatigue
<i>Aṣaḥawṭhuddakxadim</i>	De labeur ma santé se consume
<i>Di Louzinenay di l'mina</i>	Tantôt à la mine tantôt à l'usine

(Mohamed Hilmi, *L'émigré*).

4. La chanson comme témoin d'une époque

Les thématiques abordées par le chanteur kabyle se cristallisent autour de sa vie - et de celle de tous ses compagnons d'infortune - en France au sein de laquelle il va puiser son inspiration. La plainte, à ce point douloureuse qu'elle semble chevillée à son être profond, est bien souvent exercée par l'exil (*el Ḥourvathawâr*). Ce thème générique et sans doute fondateur est entonné par tous.

L'alcool, pour oublier, en est le corrélat le plus immédiatement cinglant. Il procède d'une situation oxymorique où il joue alternativement le rôle de remède et de mal, comme l'excroissance d'un visage ayant les traits d'une « horrible beauté » pour reprendre une expression hugolienne. L'alcool fait oublier les souffrances mais dans le même mouvement convulsif prend les allures d'une piqûre de rappel.

Slimane Azem chante « *Eh ! Madame, encore à boire* » (titre en français).

<i>Ssilyushdedemmar</i>	De tourments et de malheurs
<i>IfudeyMaččidekra</i>	Assoiffé et pas qu'un peu
<i>Aâboudiw da reservoir</i>	Mon ventre devenu réservoir
<i>Yeylevlevḥar</i>	Plus que ne contiendrait la mer
<i>Yekewamzun da saḥra</i>	Asséché qu'il est tel le Sahara.

Mohamed Hilmi :

<i>ḥakuy El-yuvniw il-kass</i>	Au verre je conte mes tourments
<i>Si m'ttaweniṭ-ṭatsaray</i>	De mes larmes je le remplis.

Il y eut ensuite une lente transmutation du référent culturel. Va en effet s'opérer progressivement une substitution des référents culturels originels (le village, la djemâa et le nom des villes régionales) par des noms d'arrondissements parisiens (Barbès, Montparnasse, Orly, etc.) dans une sorte de déterritorialisation à l'envers. L'artiste jette ensuite un regard réprobateur sur ce qu'il tient pour déviant et étrange dans la société dans laquelle il vit désormais. Pour lui, les mœurs ne changent point en bien :

<i>Ya la ṭifzmanyaxsser</i>	Dieu que ce siècle est maudit
[...]	
<i>Anti d nentaanwi d dcker</i>	Qui de la fille et du garçon ?

Kif Kifakkweɛar De chevelure ils sont semblables
(Akli Yahyathen, Zman / Siècle maudit).

Pour l'artiste, ici une femme, il n'est jamais inutile de dénoncer la dérive adultérine qui s'empare de l'immigré. Dans un élan de solidarité féminine, elle va le faire savoir à celle qui ne saurait voir car elle est restée au pays :

Ma tevyiɖ ad am-neggāl Si tu le veux, nous te le jurons
Aḥeq Sidi Hellal Par le saint Sidi Hellal
Argaz-imdegLparis Ton mari à Paris
Llḥḥu d mm userwal Fréquente la femme au pantalon
(Hanifa, *Ma tevyiɖ ad am-neggāl* Si tu veux, nous te le jurons, traduction par Amar Ammouden).

À quoi l'artiste mâle fera écho par une pique de mauvais aloi. Il l'apostrophe avec une ironie à peine dissimulée :

Seweq Ya Lwiza Va, Louiza
Zur-edLetnayan Fais le marché du lundi
(Taleb Rabah, *SewweqyaLwiza* / Ouiza, fais le marché).

Mais, fonctionnant à la manière d'une antienne, le chanteur sent le pays natal s'éloigner chaque jour un peu plus. Et de cet éloignement naît l'ardent désir de lui chanter son amour.

L'Algérie mon beau pays
Je t'aimerai jusqu'à la mort
Loin de toi moi je vieillis
Rien n'empêche que je t'adore
(Slimane Azem, *Ah! Madame, encore à boire* / chanson en français).

Il arrive que le miracle du retour se produise. Il sent alors le poids de son acculturation qui lui est jetée à la figure tel un anathème. Dépit, il ressent au fond de lui-même la double peine qui lui est infligée : il est rejeté de part et d'autre de la Méditerranée. Il n'est pas vraiment français et plus tout à fait algérien :

A qaraɣ at Maččidilɣurvaadnegri	Şabira	ɣ ouliw	J'en appelle à la patience du cœur Pour que l'exil ne me dicte point sa loi
Daɣrum ityuren afyaxfiw Mačči da chouq el Paris Gnevduu mibɖaɣ areth murthiw Semayini l'émigré			Seule la quête de pain est mon guide Loin des attraits de Paris L'été venu, une fois rentré au pays Voilà qu'ils m'appellent l'émigré.

(Mohamed Hilmi, Semayini l'émigré / ils m'appellent l'émigré).

5. La musique et l'instrumentation

Sans doute est-ce une lapalissade que de dire de la chanson, à la différence d'une œuvre poétique à caractère plus résolument solitaire, qu'elle a ceci de singulier qu'elle est le produit d'un art multidimensionnel. Existe en effet toute une industrie du disque qui soulève la question de nombreux canaux qui concourent à sa diffusion de masse (maisons

de disque, diffuseurs sous différents supports, promoteurs et naturellement les musiciens, paroliers, orchestres, etc.). Mais il n'en reste pas moins que ces multiples relais étaient bien souvent méconnus du chanteur kabyle des premières générations qui ne pouvait chercher auprès de professionnels aguerris les outils nécessaires qui l'auraient sorti de l'amateurisme. D'où il s'ensuivit que son art fut relégué au rang de chanson mineure, partant, impropre à une diffusion à large échelle, c'est-à-dire cantonnée aux seules représentations intimistes dans les cafés communautaires de la capitale française. L'arsenal instrumental utilisé par le chanteur kabyle fut jugé rudimentaire (flûte/ajuaq, raïta/instrument à vent, derbouka et autres avendayar).

Pour répondre au défi lancé par sa consœur arabophone - qu'elle ait été d'abord algérienne puis égyptienne du fait que la diffusion de tout le pôle oriental fut entre les mains des mêmes majeures - la chanson kabyle a senti la nécessité de se moderniser pour éviter le péril de la disparition. C'est ainsi que de nouveaux instruments firent leur apparition (luth/al oud de facture égyptienne, cithare, mandole, mais aussi guitare, piano, sistres/cymbales ou batteries européens). L'apport décisif, bien que parfois contrariant tant un seul et même orchestre jouera pour plusieurs artistes, d'orchestres professionnels viendra donner un souffle nouveau à la musique kabyle sur le chemin de la modernité.

À travers leurs chansons largement diffusées sur les ondes de la radio d'État algérienne¹⁸, les artistes sont rentrés dans les foyers qui, plutôt que de leur pardonner leur absence prolongée, les ont adulés et revendiqués comme partie intégrante du socle culturel national. Mais certains des plus illustres d'entre eux ont payé le prix fort à cet exil qui les aura définitivement coupés des leurs (Slimane Azem, mort et enterré à Moissac ; Cheikh El Hasnaoui, mort et enterré à Saint-Pierre de la Réunion ; Idir, mort et enterré au Père-Lachaise), tout comme les figures marquantes du roman algérien de langue française (Jean Amrouche, Mohammed Dib, Kateb Yacine, Assia Djebar) décédés en France.

D'autres voix¹⁹, plus récentes et plus soucieuses d'un mixage des cultures, ont définitivement propulsé la chanson kabyle dans le vaste concert des musiques du monde. Grâce à une nouvelle génération qui a grandi dans les années 70, aux aspirations plus résolument tournées vers un récit identitaire à reconstruire après l'élargissement de la tutelle coloniale, la chanson kabyle a entrepris de se rapprocher de la World Music en épousant ses rythmiques plus enlevées et élargir ainsi son audience à un public maghrébin qui se reconnaît des liens culturels mutuels que la France permet d'agréger grâce à une immigration devenue paradoxalement de plus en plus familiale. Elle cherche également à séduire un auditoire non berbérophone en lui proposant des rencontres musicales jusque-là inusitées.²⁰

Elle a pris à bras-le-corps l'interrogation sur le devenir de la langue et culture kabyles dans une Algérie postindépendance peu encline à ouvrir le débat sur l'expression culturelle et linguistique et plus généralement sur les libertés individuelles. Le chanteur Idir (1949-2020), qui vient de disparaître au fort de la pandémie de la Covid-19, est sans conteste l'artiste le plus emblématique du renouveau de la chanson kabyle en exil engagée dans les

¹⁸ Il faudra malgré tout signaler la censure qui fut exercée sur le chanteur Slimane Azem. Selon Mhenna Mahfoufi (voir la bibliographie en fin d'article), il ne fut plus diffusé sur les ondes de la radio nationale entre 1965 du fait que l'artiste aurait des choses à se reprocher durant la guerre de libération (1954-1962).

¹⁹ Idir, Jamal Allam, Ferhat Mehenni, Takfarins. La liste serait longue.

²⁰ Idir a réalisé un album intitulé « La France des couleurs », a par ailleurs chanté et collaboré avec un nombre impressionnant de voix venues de tous horizons musicaux (Gilles Servat, Alan Stivell, Karen Matheson, Johnny Clegg, le groupe Zebda, Khaled, Charles Aznavour, Enrico Macias, Francis Cabrel, Patrick Bruel, Gérard Lenorman et tant d'autres).

revendications identitaires. Un de ses nombreux succès ne pose-t-il pas ce désarroi à se trouver un chemin, une histoire, une filiation ?

UrazriY y Andi dekiY	Je ne sais d'où je viens
UrazriYsendaatsduY	Je ne sais où je vais
Mi kerYadasaqsiY	Sitôt que je m'interroge
Adafex ḥalatlu Y	des temps troubles

AmzunsiggenniidaYliY	Tel un être tombé du ciel
Shah dggiimithetsY	Mal m'en prit puisque j'oublie

(Idir, *MuqleX* / Droit de regard, 1976)

Sans doute est-ce là la part la plus féconde de la chanson kabyle de l'exil, elle qui, maintenant, ne pose plus l'immigration comme épice de son champ d'expression mais s'en va ouvertement dialoguer avec le pays d'origine, réclamant de lui l'entrée dans la modernité : cesser de s'arc-bouter sur des positions d'exclusion de pans entiers de ses richesses nationales et régionales. Une génération qui sait le prix élevé payé par leurs frères de combat (Matoub Lounès, Tahar Djaout²¹ et tant d'autres), eux qui ont croisé le fer avec toutes les formes d'obscurantisme et qui, sur le sol national, ont entonné la chanson et la poésie engagées, en ont fait le combat de toute une vie. L'exil, dès lors qu'il se mue en quête de sens, est la chose la mieux partagée puisqu'il transcende les frontières.

Références bibliographiques

- AGERON, C.-R. 1979. *Histoire de l'Algérie contemporaine*. PUF. Paris.
- AMMOUDEN, A. 2012. *L'exil dans la chanson de l'immigration*. La boîte à documents « Études et documents berbères » : <https://www.cairn.info/revue-etudes-et-documents-berberes-2012-1-page-63.htm>
- CALVET, L.-J. 1979. *Linguistique et colonialisme, petit traité de glottophagie*. Petite Bibliothèque Payot. Paris.
- CHAKER, S. *Les Berbères de Kabylie*. Encyclopédie berbère, XXVI, 2004, pp. 4055-4066.
- DAHMANI, M. *Kabylie : Géographie*. Encyclopédie berbère [en ligne], 26 | 2004, document K03, en ligne depuis 01 juin 2011, connexion le 11 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1395> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.1395>.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Minuit. Paris.
- FERAOUN, M. 1968. *Jours de kabylie*. Seuil. Paris.
- HACHI, I. 2018. *Nnfaq[n] Urumi : le nom kabyle de l'insurrection de 1871*. Varia. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.20056>
- HAMADI, K. 2020. Entretien accordé à MAHFOUFI M. *Le Matin d'Algérie*. Alger.
- HANOTEAU, A. & LETOURNEUX, A. *La Kabylie et les coutumes kabyles*. Paris : L'imprimerie nationale, Tom II, 1893.
- IDIR. 1985. *Idir en 3 interviews*. Entretien à L'Association de Culture Berbère. <https://www.acbparis.org/?p=6004>
- JOUBERT J.-L. 1988. *La poésie*. Armand Collin. Paris.
- KATEB, Y. 2011. *Le poète comme un boxeur*. Seuil. Paris.
- KHELOUZ, N. 2011. *Le roman algérien des années 1920. Entre politique et fiction*. L'Harmattan. Paris.

²¹ Ils ont été assassinés durant « la décennie noire » (1991-2002), une guerre civile opposant le FIS (Front Islamique du Salut) au pouvoir algérien dont d'aucuns diront que ce fut « une guerre contre les civils ».

- MAHFOUF, M. 1994. *La chanson kabyle en immigration : une rétrospective*. Hommes & Migrations: https://www.persee.fr/doc/homig_1142_-852x_1994_num_1179_1_2281
- MAMMERI, A. & BOURDIEU, P. 1978. Dialogue sur la poésie orale en Kabylie. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris.
- MILIANI, H. 2002. De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80. *Insaniyat* : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.7849>
- OUAHMI, O.-B. 2020. *Pour une histoire sociale de la chanson kabyle en immigration (1930-1973)*. Études et Documents Berbères : <https://doi.org/10.3917/edb.031.0009>
- SAVIGNAC, P. 1964. *Poésie populaire des Kabyles*. François Maspero. Paris.
- TABTI KOUIDRI, F. 2011. Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 : *Insaniyat* : <http://journals.openedition.org/insaniyat/13093>
- TIERSOT, J. 1889. *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*. Bibliothèque nationale de France. Paris.