

## **LES FEMMES RURALES DE L'AURÈS ET LA PRODUCTION POÉTIQUE**

Naziha HAMOUDA

Il existe dans l'Aurès une importante production poétique féminine. Il s'agit d'une poésie chantée s'inscrivant dans le cadre d'une tradition orale où les femmes occupent une position déterminante.

Pratiquement, toutes les femmes de l'Aurès sont concernées par la production et la transmission de la poésie et, ce faisant, elles participent pour une grande part à maintenir et à perpétuer l'homogénéité du corps social et de la culture. Elles portent la responsabilité du patrimoine culturel, elles l'enrichissent, le font circuler et vivre.

Cependant, nous aurons l'occasion de souligner plus loin les difficultés qu'elles rencontrent : difficultés et obstacles qui se dressent devant la culture berbère, difficultés qui s'appesantissent particulièrement sur elles, en tant que femmes. Comme le note Judy Chicago : « I found out that in different historic periods women artists functioned and achieved often in the place of overwhelming difficulties<sup>1</sup>. » En effet nous tenterons ici de poser diverses questions concernant le statut des femmes et de leur production poétique dans l'Aurès et la place qu'elles occupent dans la société et dans la culture.

Le statut des femmes n'est pas partout le même dans tout le massif de l'Aurès. Si les femmes de l'Aurès occidental demeurent reines de l'espace, celles de l'Aurès oriental en sont relativement exclues. La raison en est que la partie orientale du massif a subi davantage l'influence de l'Islam particulièrement du fait de l'implantation des

Oulémas dont nous rappellerons plus loin les objectifs et l'impact dans le développement du nationalisme algérien.

L'Aurès se présente comme « un massif montagneux compact de 8 000 km<sup>2</sup>, qui s'étend de la dépression qui mène de Batna à Biskra jusqu'à Khenchela et à la vallée de l'Oued el Arab, entre les hautes plaines constantinoises méridionales (Sbakh) et la dépression saharienne du Ziban<sup>2</sup>. » On trouve des sommets de plus de 2 000 m (les plus hauts d'Algérie). De profondes vallées sillonnent le massif et débouchent sur le Sahara (comme la vallée de l'Oued el Abiod).

Au cours de l'histoire l'Aurès fut un bastion de la résistance aux conquêtes étrangères, des Phéniciens (au XII<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne), jusqu'aux invasions arabes et françaises. Ce fut une longue succession de luttes et de persécutions au cours desquelles les populations des Aurès se dressèrent contre l'implantation de pouvoirs étrangers. De grands noms jalonnent cette histoire : Orthais, Ibdas, Jugurtha, Massinissa, Qouceila et Kahina (de son vrai nom Dehia, Reine de l'Aurès). Celle-ci incarne, encore aujourd'hui, la résistance à l'implantation des Arabes. Ceux-ci mirent environ un siècle avant de parvenir à mater la résistance et à implanter leur pouvoir et leur religion. Ils ne réussirent à arabiser que les contours du massif et la population garda en grande partie son indépendance juridique et sa langue. De nos jours l'arabe est essentiellement utilisé par les hommes pour les contacts avec les étrangers<sup>3</sup>.

C'est donc au prix de grandes difficultés que l'islam fut introduit au VIII<sup>e</sup> siècle (selon Ibn Khaldoun et Ibn Yazîd)<sup>4</sup>, amenant avec lui un nouveau type d'organisation sociale. Néanmoins la coutume locale continuera à être respectée et en particulier les femmes continueront à être maîtresses de leurs actes et à jouir d'une très grande liberté de mouvement.

La dot, condition de validité du mariage musulman, est inexistante dans le mariage aurésien. La mariée (ou sa famille) ne prend ni ne donne à cette occasion aucun bien matériel. Le divorce est fréquent car les femmes en prennent facilement l'initiative : il est courant qu'une femme divorce une dizaine de fois en ayant provoqué la rupture. Grand nombre de femmes se marient en hiver pour divorcer au printemps. Le jour où une femme décide de rompre les liens conjugaux elle prévient sa famille en lui demandant de lui envoyer de quoi s'habiller en ces termes : « J'ai ôté son dernier vêtement. » C'est le signe de la rupture.

Dans les Aurès la juridiction est un mélange de droit coutumier et de droit musulman appliqué par la *Djemaa*, la *Mahkama*<sup>5</sup>, elle diffère d'une tribu à une autre, d'un versant à un autre. Cette diversité résulte des différences géographiques et historiques existant entre les régions. Ainsi, quand les habitants de l'Aurès occidental désignent le *Charq* (l'Est), ils désignent en même temps une région géographique et une zone culturellement spécifique dont les comportements de ses habitants sont jugés souvent trop moralistes. Inversement, les gens de l'Aurès oriental jugent que ceux de l'Ouest ont des mœurs trop libertines.

Les femmes de l'Aurès occidental jouissent donc d'une assez grande liberté. Elles se rencontrent au café du village pour boire le *xanjilan* (boisson à base d'herbes) tout en filant la laine. Certaines exercent même le métier de chauffeur de taxi tout en fumant le *meqsons au afra* (tabac non filtré). Toutefois, il est certain qu'elles ne doivent pas cette liberté de mouvement à une quelconque reconnaissance de leur rôle pendant la guerre de libération (à laquelle beaucoup de femmes ont très activement participé), ni à l'octroi de quelque droit que ce soit par les gouvernements qui se sont succédés depuis l'indépendance. Elles la doivent plutôt à leur héritage culturel.

Dans la zone occidentale du massif, les petites filles apprennent le chant et la danse dès huit ou dix ans, à la période même où elles apprennent les travaux domestiques. C'est une tradition et un plaisir. Cette éducation artistique fait partie de l'apprentissage de la vie de la femme adulte. Elle s'effectue spontanément durant les travaux des champs, sur les terrasses des maisons, durant les après-midi d'été ou de printemps, à l'occasion des fêtes. Toutes les femmes chantent et dansent à toute occasion cependant, sans attendre les fêtes. Il y a des chants pour tout, pour chaque travail, chaque circonstance. Si les rythmes sont fixés par la tradition, le chant et le poème varient selon l'inspiration.

Les femmes se prennent en charge économiquement. Elles peuvent vendre les bijoux dont elles ont hérité, acheter ainsi une parcelle de terrain ou du bétail. On peut les voir, encore aujourd'hui, vendre leur récolte sur le marché. Quel que soit leur statut social, elles participent aux travaux agricoles (cultures maraîchères, arboriculture), cependant, tisseuses et gardiennes de troupeaux, elles ne sont pas astreintes aux travaux agricoles ni domestiques.

Elles peuvent circuler seules, se déplacer, rencontrer des hommes que ce soit à l'occasion du travail ou en participant à certains rites et pèlerinages qui exigent parfois un voyage d'une semaine et par conséquent l'éloignement du foyer paternel ou conjugal. On peut citer par exemple celui qui a lieu à la fin d'août (Asameth) pendant la canicule, à Djebel Bous, qu'on appelle « le rite qui apporte le bonheur aux femmes » au sens où elles sont libres de leur comportement durant cette période. Pendant ce pèlerinage, hommes et femmes se rencontrent, établissent des contacts avec les habitants, renouent des amitiés. Un homme qui a participé à ce pèlerinage nous raconte : « ...Notre troisième étape était à Thamarkunt. Les villageois se sont précipités pour nous inviter à dîner, chacun a pu accueillir cinq à dix hôtes. Nous avons été invités à dîner par une très jolie jeune femme. Mes amis qui sont de l'Est aurésien étaient très intimidés. Ils ne sont pas habitués à cette audace des femmes. Ce n'est qu'après que le repas ait été servi que le mari revenant du champ (un beau jeune homme) nous a rejoints. Après le repas, femmes et hommes, se rencontraient sur les terrasses, au café du village, pour danser et chanter jusqu'à l'aube. On n'avait pas toujours le temps de dormir. Il nous arrivait souvent de continuer la marche, dès que le soleil se levait, avec le rythme de la musique

de la veille qui résonnait dans nos têtes... Cette joie de vivre est révolue maintenant ! »

En effet, le dernier pèlerinage dont parle notre interlocuteur a eu lieu dans les années quarante. Depuis l'indépendance on l'organise encore, mais très discrètement, car les autorités préfectorales l'interdisent.

Si toute femme sait chanter et danser toutefois les femmes des familles maraboutiques, bien qu'elles chantent et dansent parfaitement, ne sont pas autorisées à participer aux fêtes auxquelles elles peuvent rencontrer des femmes *azriat*. Le rigorisme islamique les empêche de côtoyer les femmes qui pratiquent le *azri*. Le *azri*, au sens propre du terme, tel qu'on l'entend au Hoggar et dans l'Aurès, est l'état de liberté. Les *azriat* sont donc des femmes libres. Plus exactement, la *azrith* est, d'une façon inséparable, la femme qui n'est pas en puissance de mari, et celle qui pratique l'art du chant et de la danse. Elle a donc un statut particulier parmi les femmes. La littérature coloniale a parlé d'elle comme d'une courtisane mettant ainsi l'accent sur l'aspect « liberté sexuelle » qui la caractérise. Pour d'autres raisons, les courants répressifs d'inspiration islamique ont fait de même. Mais cette définition n'a pas de sens dans la société aurésienne et ne définit pas le statut de la femme *azrith* : ce n'est pas une femme qui a des amants (même si elle en a), c'est l'artiste qu'on invite. Elle chante et danse au cours de fêtes que les villageois organisent souvent la nuit autour d'un grand feu. Des dons en argent, ou d'autre nature, lui sont faits selon le jugement que l'on porte sur la qualité artistique de sa prestation.

Les *azriat* sont honorées. Elles sortent les mariées de la maison de leur père leur assurant ainsi un « beau destin », ou déposent un peu de leur salive sur les lèvres du nouveau-né. Le destin de *tha azrith* se choisit. Ce peut être à l'adolescence. C'est toujours une femme qui a beauté et talent. Souvent, c'est la fille d'un musicien ou parfois aussi d'une mère *azrith*. On cesse d'être *azrith* si on se marie mais on peut le devenir ou le redevenir en divorçant. (Comme nous l'avons dit les femmes divorcent facilement de leur propre chef.) Si elle a des enfants elle leur donne son nom, de toute façon un homme peut l'épouser : il sera lui-même honoré.

Ainsi nous voyons, tant par l'importance du chant, de la poésie et de la danse dans la vie sociale que par le statut particulier octroyé à cette femme artiste, l'intérêt que la culture aurésienne accorde à l'art et à la perpétuation de son patrimoine. Les femmes y jouent un rôle fondamental tant, comme l'écrit Youcef Nacib « la poésie orale embrasse, par le truchement du verbe, tous les secteurs de la vie : l'organisation du groupe, les sentiments individuels et collectifs ».

A partir des années trente l'Aurès va être un terrain d'agitation et de propagande pour deux courants : le Mouvement réformiste badisien<sup>7</sup> et le P.P.A. (Parti du peuple algérien de Messali). Tous deux font de la religion une référence fondamentale bien que leurs pratiques et leurs buts soient différents.

Le Mouvement réformiste algérien s'inspirant de la *Nahda* (ou Renaissance islamique née en Egypte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) définissait l'identité nationale par l'arabo-islamisme et prônait la culture s'inscrivant dans le cadre de ces valeurs comme moyen de ressusciter l'entité nationale algérienne. Le Réformisme va donc lutter contre ce qui n'est pas islamique et en particulier contre la religiosité des ruraux ou/et les cultures berbères à travers le maraboutisme qui recouvre, à travers les marabouts ou saints locaux, une manière peu orthodoxe d'islamisation des cultes agraires. C'est par de jeunes badisiens ayant étudié à Constantine (ville d'où rayonne Ben Badis) et dont un certain nombre sont aurésiens que les confréries maraboutiques et les rites antérieurs à l'islam ont été persécutés. Cette lutte contre les « ténèbres de l'ignorance » a été menée par le moyen de la création de *medersas* (écoles), de clubs (*nawadi*) et aussi de brigades de militants qui utilisaient la violence contre ceux qui, pensaient-ils, ne les respectaient pas. C'est alors que les mariages avec *rayta* et la participation des *azriat* ont commencé à être interdits. « Il y a plus de quarante ans, nous dit une femme, quand mon oncle a organisé un grand mariage avec la *rayta*, en pleine fête un groupe de jeunes envoyés par les Oulémas se sont approchés du musicien et lui ont arraché l'instrument de musique de la bouche. La *Djemaa* est allée demander des explications. C'est à ce moment qu'ils leur ont répondu que ces pratiques sont interdites par l'islam. Ils nous ont dit que la *rayta* est l'œuvre du diable. Ma famille qui est maraboutique n'a plus organisé de telles fêtes. »

Un autre témoignage d'un ancien badisien nous décrit d'autres formes de dissuasion : « C'est par l'intermédiaire des *khotbas*<sup>8</sup> dans les mosquées du *darse*<sup>9</sup> à la *medersa*, des rencontres avec les représentants des autres vallées du Mouvement réformiste, que les pratiques non conformes à la religion ont été annulées. Il nous arrivait de faire appel à la violence pour arrêter la *rayta*. L'islam a interdit tout ce qui est péché. Est considéré comme péché toute jouissance, car ce qu'on condamne réellement ici n'est nullement la *rayta* mais plutôt ce à quoi elle renvoie c'est-à-dire la *azrith* qui est accompagnée par la *rayta* et qui en fait le centre d'intérêt de la fête et des spectateurs. Sachant que le statut de *azrith* englobe non seulement sa fonction d'artiste qui n'a pas de rapport monétaire avec sa pratique du chant et de la danse [puisqu'elle ne perçoit pas de salaire mais ce que les spectateurs veulent bien lui donner en reconnaissance de son talent] mais la reconnaissance de son statut de femme libre. On invite *tha azrith* à une fête, elle prend les repas avec les invités et les membres de la famille tandis qu'une danseuse de la ville se fait payer la soirée et reçoit le genre d'accueil qu'on fait à une invitée étrangère<sup>10</sup>. »

« Quant au P.P.A., travaillant dans la clandestinité, ses moyens étaient limités et son but était autant politique qu'idéologique. Les militants du P.P.A. étaient plus efficaces dans leur lutte contre les *Zaouias*<sup>11</sup> et le boycott des fêtes... » nous dit un autre interlocuteur qui ajoute : « Ces premières cellules du P.P.A. avaient dans les années trente le but

de chasser le colonialisme avec les armes. C'est pour cela que les gens y adhéraient de plus en plus. Même certains Oulémas ont rejoint le P.P.A. car leur mouvement ne revendiquait qu'une indépendance interne (s.e dans le cadre français)<sup>12</sup>. » Malgré tous leurs efforts, les Oulémas et le P.P.A. n'ont pas pu discipliner totalement la population du massif aurésien. « Les Oulémas censurent les mariages mais personne ne les écoute, ni ne se prive de leur désobéir, nous dit une femme. Je suis fille d'un cheikh et mon père a invité sept *azriat* à mon mariage. »

La dimension politique fut donc très importante dans le choix que fit le P.P.A. d'une stratégie culturelle, de même dans le Mouvement badisien qui pour avoir une position moins radicale n'en fut pas moins un élément important de la lutte contre le colonialisme. Arabiser et islamiser était pour les militants de ces deux mouvements un devoir dans la mesure où ils assuraient ainsi l'unité nationale ou du moins telle était l'idée qu'ils s'en faisaient. Le Mouvement réformiste, comme le P.P.A., comprenait de nombreux Berbères. Cependant cette appartenance finit par être considérée comme un élément de division du peuple algérien sur lequel il n'était pas bon d'insister et on soupçonnait le colonialisme d'en faire une utilisation dangereuse contre l'unité nationale.

En 1948, au sein du P.P.A., des militants s'opposèrent violemment à l'identité arabo-islamique et revendiquèrent une Algérie algérienne. Ils furent mis à l'écart. Comme le signale Malika Ouzegane : « Le fait berbère était un élément secondaire dans le mouvement de la guerre de libération. Les minorités n'auront pas de place<sup>13</sup>. » La culture berbère a subi le même sort que les femmes auxquelles le F.L.N. demandera de garder le voile en tant que symbole de protestation contre l'assimilation et d'attachement à la culture traditionnelle. Le principe des « priorités » à respecter l'emportait sur la démocratie.

Le déclenchement de la guerre de libération a été le signal d'une rupture avec certains éléments de la culture aurésienne. Le son de la *rayat* qui accompagnait les *azriat* s'est alors arrêté. Pourtant aujourd'hui l'antagonisme entre l'islam et la tradition culturelle persiste. La dimension linguistique est un élément essentiel de cet antagonisme qui interfère dans la production poétique laquelle devient elle-même le véhicule de la revendication culturelle. C'est une suite logique du processus d'arabisation qui trouve ses fondements dans l'alliance de l'islam et du mouvement national.

Mais aujourd'hui quel est le sort du chant traditionnel ? Qui crée et improvise le chant ? Comment se transmet-il ? Quel cheminement suit-il<sup>13</sup> ?

« Nous chantons selon les circonstances » m'ont dit les femmes, c'est-à-dire aux temps forts de leur vie. D'autre part « les femmes qui ont de belles voix sont conviées à chanter par l'assistance ». Il est important de noter que cette catégorie de chanteuses sont le plus souvent des poétesses. Je l'ai constaté notamment dans mon enquête sur le chant de la guerre de libération nationale.

Par ailleurs, il arrive souvent qu'une femme improvise pendant une fête, selon le moment, et introduise des variations sur un thème de chant renommé, confirmant ainsi ce qu'écrit P. Bourdieu : « Le poète est celui qui répond à une situation particulière, à un public particulier et assure l'efficacité symbolique de son message<sup>14</sup>. »

Ceci dit, la question de savoir qui crée reste posée dans la littérature orale.

Dans le répertoire du chant aurésien on peut distinguer une classification par thèmes mais il faut noter aussi des variations de modes selon les zones du massif.

L'Aurès occidental est surtout spécialisé dans le chant accompagnant la danse car telle est la tradition. Un chant peut être composé d'un quatrain ou d'un vers, constitué de métaphores ingénieuses et d'une rime mélodique. Ainsi par exemple le quatrain suivant qui est chanté et dansé dans tout le massif aurésien.

*abandir ihama*  
*a'bdhala ya thnawa*  
*ahlil awald uma*  
*lalathmar Thagawma*

Le bendir est chaud  
Abdellah est mécontent  
Pauvre frère  
Notre dame ne veut pas de lui

Les femmes chantent en tissant ou tandis qu'elles moulent le grain. Ces poèmes sont variés, longs et langoureux. Il s'agit de poèmes de circonstances dont quelques exemples nous donnent un aperçu du répertoire traditionnel qui est repris jusqu'à nos jours. Ce répertoire est riche : une de nos informatrices nous signale que dans la tribu d'Athbouslimane (Aurès oriental) lorsque les femmes vont chercher la mariée elles ont un chant pour chaque étape du cortège.

Deux illustrations seront présentées ici :

### 1. Le chant du tissage

*Susam a'ala susam amami*  
*anağ aquacabi ibabak*  
*babak iruh iba' dhak*  
*yağad anazyum iyamak*  
*susam a'ala susam amami*  
*anağ a'lau ibabak*  
*babak iruh iba' dhak*  
*yağad iham iyamak*  
*susam a'ala susam amami*  
*anağ a'lau dhabarbac*  
*babak iruh yanta' la'rac*  
*imatawan mawcin falak*  
*imatawan gjihan iyamak*

Tais-toi Ali, tais-toi mon fils  
On fait un kachabi pour ton père  
Ton père est parti et t'a laissé  
Il a laissé le souci pour ta mère  
Tais-toi Ali, tais-toi mon fils  
On fait un burnous pour ton père  
Ton père est parti et t'a laissé  
Il a laissé la peine pour ta mère  
Tais-toi Ali, tais-toi mon fils  
On fait un burnous en couleurs  
Ton père s'est rendu dans les tribus  
Est-ce que tes larmes ont cessé,  
Tes larmes, laisse-les pour ta mère.

2. Les chants du mariage

a) Quand elles viennent chercher la mariée elles chantent :

<i>Nzur ushlan</i>	On est venu rendre visite
<i>silba' dan matmura</i>	à la belle
<i>Raram adnusa</i>	Des terres lointaines, chez toi on est venu
<i>a la la</i>	oh la la.

b) Quand elles l'habillent elles chantent dix vers :

<i>siRdhamtas Ibaslala</i>	Habiller lala - félicitations
<i>dmabruk dalbas</i>	pour la tenue.

c) Quand la mariée s'apprête à monter sur la jument pour partir :

<i>asraj iwarus</i>	Voici la meilleure selle, les
<i>ilusan usind</i>	beaux-frères sont venus, tu vas
<i>atrakhad ha mama</i>	te mettre en selle - oh mama.

d) Quand le cortège s'apprête à partir :

<i>hadmuth haryad alǧ'an</i>	La gazelle est dans la plaine
<i>wityilan badan yoran</i>	qui est-elle, les lions se sont mis debout.

e) Juste après ce chant le cortège ajoute :

<i>Nawit amydran</i>	On l'a prise comme des lions,
<i>Nadjihan tamlajwan</i>	On les a laissés en train de pleurer.

f) Quand le cortège arrive :

<i>Awid haqsabthdubandir</i>	Ramène la flûte et le bendir,
<i>akarça anawglr</i>	Viens on va marcher entre
<i>jar man'a du clr</i>	Manaâ et Chir.

A l'aube on chante ces trois chants :

<i>lthri mudam nasbah</i>	L'étoile visage du jour,
<i>alafjar yadhwa faiao</i>	La lumière de l'aube t'éclaire.

<i>atura adhyasbah</i>	Bientôt l'aube, oh ceux
<i>witiraran</i>	qui sont en train de jouer,
<i>l'ahmad lafjar</i>	c'est l'aurore - oh les
<i>hayamnayan</i>	chevaliers.

<i>Rram atzaflad</i>	Ne te fâche pas du mot
<i>sugual idin</i>	que je t'ai dit, c'est
<i>Falam agasiwal</i>	pour toi que le baroud
<i>ibarudh nyidh</i>	a été tiré.

Quand la mariée va chercher de l'eau, un cortège de femmes l'accompagne, et tour à tour elles chantent :

<i>abraham nam alala</i>	Ta chevelure oh la la,
<i>abathim nam alala</i>	est un reflet de nappe
<i>yağa lxxarz fumân</i>	dans l'eau.

Nous pouvons constater que ces chants sont chantés jusqu'à nos jours.

Dans la transmission du chant la fonction de médiateur est souvent assurée par la mère, la sœur, le père ou la *azrith* dans les fêtes. Chaque femme apprend dans son entourage féminin à chanter. Alui Howkins appuie la généralité du fait dans son travail sur le chant dans les Iles Britanniques : « The way in which singers learnt their songs often reinforced this owner shine since in many cases they were handed down through the family <sup>15</sup>. »

Les *azriat* des différentes vallées se rencontrent au cours des mariages et assurent ainsi l'échange et la transmission. Les récentes méthodes d'enregistrement de la fête et leur commercialisation élargissent de plus en plus le champ de transmission de cette poésie chantée.

On peut distinguer différentes périodes dans le cheminement du chant aurésien et en les comparant entre elles on arrive à connaître les facteurs qui ont poussé les femmes à introduire des modifications. Celles-ci, notamment celles des montagnes, perpétuent les chants anciens et particulièrement ceux de la guerre de libération. Elles gardent à travers les générations une bonne connaissance du passé. Ainsi, en lisant à des jeunes femmes le corpus recueilli par Jean Servier au début des années cinquante <sup>16</sup> il s'est avéré qu'elles connaissaient les chants et de plus étaient capables de les situer géographiquement et pouvaient même relater les circonstances de la composition de tel ou tel chant. Cet attachement des femmes au chant ancien ne se sépare pas de l'attachement à la langue dans lequel il s'exprime.

En comparant les périodes d'avant 1954, pendant la guerre de libération, et actuellement, on constate trois formes de chants.

1. Le chant d'avant-guerre.

Le chant avant la guerre de libération était en pur *tamazirt* ou en *Zenata*. Ce n'est que par pure fantaisie que des femmes introduisaient un mot, un vers en langue arabe.

La production poétique était la plus intense dans le domaine de la danse.

2. Le chant de la période de guerre de libération.

La période de guerre de libération se caractérise par le chant de guerre. Cette production intense du chant était alors composée en langue arabe et en *tamazirt*, bien que le rythme demeure traditionnel.

Certaines femmes maquisardes ont été renommées par la qualité de leurs poèmes.

Une autre forme de chant consiste à imbriquer les deux langues en même temps. Tout en conservant le thème et l'air d'un chant connu, les femmes improvisent selon les circonstances. Elles ont tendance à ajouter un quatrain ou des mots en langue arabe. Cette réactualisation de l'ancien thème est appelée par l'un de nos informateurs : « la chaîne » dans le sens où on improvise selon les circonstances tout en gardant l'ancien thème.

En considérant les formes de changement qui peuvent affecter une culture P. Bourdieu<sup>17</sup> pense : « le remplacement ne se fait pas par hasard ; il se fait vers le sens ordinaire ».

Voici un exemple de la réactualisation d'un thème populaire Ayach :

1<sup>re</sup> forme :

*hjabad fataq  
selef dacuraq  
wagis'ab lafraq  
akar anuqir  
waga'ath wabrid  
Rar man'a ducir*

Elle a regardé de la fenêtre  
Sa chevelure est châtain  
Que la séparation est dure  
Viens partons  
Que la route est longue  
entre Manaà et Chir<sup>18</sup>.

2<sup>e</sup> forme :

*'ac amami  
barkanay imatawan  
Samradhan ulawan*

Ayach mon fils  
cessons de pleurer  
Les larmes rendent les cœurs malades.

*aqmadar alumima rabi ahmahud  
Akar anahmal*

Ce que Dieu a décidé on le supporte  
Viens partons.

3<sup>e</sup> forme :

*'ayac amami  
aguca rabi ahnahmal  
dadnuRa datuta  
narfad lfucl dahmosa  
yahla dawnatamridh  
dawnatma  
susam lil susam lil  
uqaqaran hih udqaqar  
hla  
dadnuRa thikawin  
nate dwahna tuthawin*

Ayach mon fils  
Ce que Dieu nous a donné  
nous le supportons  
On est passé par Touta<sup>19</sup>  
On a pris le fusil  
La vie serait meilleure si  
on ne tombait malade, ni ne mourait  
Cesse de pleurer, cesse de pleurer,  
Celui qui ne dit pas, bien fait pour elle,  
ne dira pas elle a raison,  
On est passé par Ibikhaouin<sup>20</sup>  
Moi et mon ami qui sommes du même  
[âge.

On constate dans cette 3<sup>e</sup> forme que les deux derniers vers sont consacrés à la guerre. Il est à noter que le thème de Ayach est d'habitude relatif à la description par les femmes du bien-aimé, du bandit d'honneur ou du héros de la guerre de libération, il y a donc uniquement un changement dans le texte, mais le rythme du chant reste le même.

Le chant de la guerre

1. Ce premier chant est de la composition d'une maquisarde.

*Layil latxamam  
ataryad bla yamam  
ibahbah sa'ban falam  
arfad lfaliza nyamam*

Ne pleure pas, ne te fais pas de souci,  
Tu vas partir malgré toi,  
Les maquisards sont trop durs pour toi,  
Prends la valise de ta mère.

2.

*aytRnim aytaRnim  
uhqmi manis ihu'im  
barita'aca hadzim  
arwalt al 'sakar harRim*

Comme vous me faites de la peine  
Vous n'avez laissé aucun chemin  
Le feu n'a pas cessé d'être tiré  
Sauvez-vous soldats français,  
Vous allez être brûlés.

3. La composition de ce chant est en arabe.

*lawras l'ali  
sab' snin mar taqdi  
Xarajna l'udyan min biladi  
walah axuya ma nansa ljjhad*

Haut est l'Aurès  
Sept ans durant, le feu n'a pas cessé  
Je chasse l'ennemi de mon pays.  
Promis, frère je n'oublierai pas la lutte.

3. Le chant de l'après-guerre.

Qu'en est-il du chant de l'après-guerre ?

Quel type d'articulation entre la structure sociale traditionnelle et la nouvelle restructuration sociale exprime-t-il ? Quelles réactions suscite-t-elle ?

Dans les dix années qui ont précédé l'indépendance, le chant demeure révolutionnaire. Mais cette priorité donnée au chant de guerre n'a nullement diminué le désir de renouer avec le passé, avec le chant traditionnel. Le retour spontané aux sources est exprimé par l'organisation de fêtes à grand spectacle.

Un des informateurs interviewés relate la situation suivante : « Pendant la guerre personne n'osait ni ne pouvait donner de fêtes, mais dès l'indépendance les mariages avec *rayta* ont repris. Mon père a célébré le retour de mon frère de l'exil en 1963 avec la *rayta* et les *azriat*, les gens ont été très nombreux à venir. Durant dix ans ils n'ont pas entendu la *rayta*, de toutes les vallées les gens arrivaient. La *jma'th* est intervenue et elle a arrêté la fête. Les autorités locales avaient peur d'être dépassées. »

On constate que le politique n'est pas resté indifférent à cette restitution du passé. Il a été obligé de prendre des dispositions rigoureuses.

C'est en 1965 que le rite de la célébration du Printemps par les femmes a été formellement interdit<sup>21</sup>. C'est à partir des années soixante-dix que les institutions politiques (maire, parti, préfet) et la Djemaà comprise ont pris des décisions pour interdire les fêtes en général telles que les pratique la tradition berbère aurésienne.

En 1980 le maire de Thezi Laabed<sup>22</sup> prend les mêmes dispositions. On assiste ici à la collaboration de la Djemaà avec les institutions politiques. Cette position de la Djemaà dépend-elle du statut social des individus qui la composent, ou bien les considérations politiques ont-elles définitivement pris le dessus sur le traditionnel? Un des témoins interrogés nous informe de l'une des plus récentes mesures qui a été prise en août 1982: « Le parti, le préfet, la *jma'ath* ont signé le procès-verbal qui interdit la *rayta*, mais je ne pense pas que les gens vont en tenir compte. »

Résistance ou entêtement, la population villageoise n'est pas prête à rompre avec ses valeurs qui constituent la continuité structurelle de sa culture et de sa société. C'est à partir de ces tensions et de ces conflits culturels, de ces aspirations latentes, qu'une nouvelle génération s'exprime. L'attachement à la culture aurésienne se dit aussi bien par la reprise des chants anciens qui ont valeur de protestation que par le recours à la chanson engagée qui exprime en termes à peine voilés la volonté de lutte et de révolte... « Le cœur a parlé et de la cendre il s'est sauvé... Il a dit renvoyons l'étranger. » La berceuse traditionnelle côtoie le thème politique dans l'enregistrement de la chanteuse Dihya que le disque diffuse maintenant jusque dans l'émigration<sup>23</sup>. Cependant même si la chanson engagée et les sentiments et idées qu'elle exprime trouvent un grand écho chez les femmes, il semble que cette poésie soit plutôt le fait de jeunes hommes qui ont étudié. Tel le chant que voici :

Il y a ceux qui ont porté le burnous  
 Il y a ceux qui ont vendu les terres  
 Il y a ceux qui ont porté le burnous  
 Il y a ceux qui ont éteint le soleil  
 Le cœur s'est contracté et dans la cendre il s'est caché  
 Où ont-ils mis les amis, les femmes et les enfants ?  
 L'obscurité les a tués. Dites, dites qu'il n'y a rien  
 Le cœur s'est tu, dans la cendre il s'est blotti  
 La vieille a pleuré dans l'obscurité  
 Elle ne sait rien ni ne connaît la liberté  
 Aujourd'hui elle gémit, elle a peur, elle a peur de l'ombre  
 Le cœur s'est retiré et dans la cendre il s'est effrité  
 L'amour a tué le cœur. Il a dit renvoyons l'étranger  
 Il a dit des mots, où va-t-il partir, où ?  
 Le cœur a parlé et de la cendre il s'est sauvé.

« Porter le burnous » c'est avoir le sens de l'honneur et s'oppose à toutes les images négatives de ceux qui ont perdu le sens de la communauté ou se sont alliés avec le pouvoir. Moment de la résignation... « le cœur s'est tu... », moment du défi : « dites qu'il n'y a rien... osez le dire ! Moment donc de la révolte : « il a dit : 'renvoyons l'étranger...' » Mot très fort qui désigne l'opposition à la culture arabe... « Le cœur a parlé... Il s'est sauvé »... Moment d'une renaissance...

Alger, 1982.

## NOTES

1. Judy Chicago, *Through the Flower, my struggle as a women artist*, New York, 1982, p. 147.
2. Cf. *Encyclopédie de l'Islam*, 1960.
3. A ce propos Youcef Nacib fait la même constatation concernant les Berbères du Chenoua, *Éléments sur la tradition orale*, Alger, SNED, 1982.
4. Cf. M. Gaudry, *La Femme Chaoula de l'Aurès*, Genter, Paris, 1929.
5. La *Djemaà* est l'assemblée des représentants des villageois et règle les différents; la *Mahkma* est le lieu où s'exerce la justice.
6. Youcef Nacib, *op. cit.*
7. Le Mouvement badsiens, ou encore Association des Oulémas, fut fondé par le Cheikh Ben Badis en 1931. Il prônait la restauration de l'identité algérienne par la remise en valeur de la culture arabo-islamique : « L'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue, l'islam est ma religion », telle était sa devise. Il repoussait à un avenir indéterminé l'indépendance politique pour laquelle militait le P.P.A., fondé en 1937 par Messali Hadj auparavant responsable de l'Etoile Nord-Africaine.
8. *khotbas* = prêches.
9. *darse* = cours.
10. Témoignage recueilli par moi-même au cours de mon enquête dans la région de Oued Taga.
11. Témoignage d'un ancien maquisard (également ancien militant du P.P.A.).
12. Rejetant l'indépendance politique dans un avenir indéterminé, les Oulémas revendiquaient une certaine indépendance culturelle et administrative dans le cadre d'une dépendance politique. Cette « indépendance » relative ne fut bien sûr pas admise par le colonialisme.
13. J'ai effectué mon enquête dans 2 villages de l'Aurès occidental, Lamdit et Irzar Ntaga arabisés en Oued Taga, et dans un village de l'Aurès oriental, Raufi ainsi qu'à Batna, ville principale des Aurès comprenant 105 125 habitants.
14. Pierre Bourdieu, Dialogue sur la Poésie Orale en Kabylie - Entretien avec Mouloud Mammeri, *Actes de la Recherche*, septembre 1978, n° 23.
15. A. Howkins, The social Meaning and Context of Country Song, in *Journal of Oral History*, vol. 3, n° 1, 1975, p. 154.
16. Jean Servier, *Chants des Femmes de l'Aurès*, thèse complémentaire, 1955.
17. P. Bourdieu, déjà cité.
18. Poème composé sur un bandit d'honneur en 1914.
19. Touta, ville située à 35 km de Batna.
20. Iblkhaouln, chemin de montagne situé près de Irzar Ntaga à 40 km de Batna.
21. Cette fête appelée *hifaswin* est célébrée par les femmes qui, couvertes de leurs plus belles parures, partent en forêt. Celles qui font de la poterie ramènent de l'argille. Le soir, elles rentrent et jouent à un jeu de balle (qui ressemble au golf) et soupent de mets doux.
22. *Oued Abdi*, en arabe.
23. Cf. le disque de Dihya, *Chants et Rythmes Berbères des Aurès*, Ferhani éditeur.