

## Du chant collectif à l'expression individuelle

*Métamorphoses du chant féminin kabyle*

### From Collective Song to Individual Expression:

*Metamorphoses of Kabyle Women's Singing*

**Pr. Moussa IMARAZENE**

Auteur correspondant, Université Mouloud MAMMERY, Tizi-Ouzou (Algérie),  
ORCID iD : 0009-0008-4569-7362, [moussa.imarazene@ummto.dz](mailto:moussa.imarazene@ummto.dz)

**Pre Nassima LADDAOUI**

Université Mouloud MAMMERY, Tizi-Ouzou (Algérie), ORCID iD : 0009-0005-  
0498-5307, [nassima.ladaoui@ummto.dz](mailto:nassima.ladaoui@ummto.dz)

**Soumission : 30.01.2026 – Acceptation : 14.04.2026 – Publication : 01.05.2026**

**Résumé** — Le chant féminin kabyle constitue un patrimoine immatériel séculaire ancré dans les pratiques collectives ritualisées, accompagnant les événements sociaux majeurs et les activités quotidiennes des femmes. Cette tradition orale, transmise de génération en génération par les femmes, remplit des fonctions essentielles de cohésion sociale, de transmission des savoirs ancestraux et d'expression de la condition féminine. L'avènement de l'enregistrement sonore et de la médiatisation au XXe siècle a profondément reconfiguré ce patrimoine, permettant l'émergence de figures artistiques individualisées comme *Hnifa* et *Chrifa*, sortant ainsi de l'anonymat collectif traditionnel. Cependant, les transformations sociales contemporaines, exode rural, scolarisation, urbanisation, abandon des pratiques agricoles, ont engendré une érosion généralisée de ces pratiques vocales collectives dans les villages kabyles. Paradoxalement, la crise sanitaire de la Covid-19 a catalysé un mouvement de revitalisation, avec la résurgence de groupes vocaux féminins et l'instauration du *Prix Lla Yamina*. Néanmoins, cette renaissance soulève des questionnements sur l'authenticité des pratiques et la transgression des codes socioculturels originels. Les nouvelles voix féminines contemporaines incarnent une voie de renouvellement créatif, conjuguant fidélité patrimoniale et innovation esthétique, tout en affirmant des positionnements politiques pour l'identité amazighe et les droits des femmes. L'avenir de ce patrimoine dépendra de la capacité à concilier préservation de son intégrité et adaptation aux réalités contemporaines. Cette étude interroge ainsi les tensions entre tradition et modernité dans les processus de transmission des patrimoines culturels immatériels en mutation.

**Mots-clés** : *chant, tradition, oralité, patrimoine, transmission.*

Abstract — Kabyle women's singing constitutes a centuries-old intangible heritage rooted in ritualized collective practices, accompanying major social events and women's daily activities. This oral tradition, transmitted from generation to generation by women, fulfills essential functions of social cohesion, transmission of ancestral knowledge, and expression of the female condition. The advent of sound recording and media coverage in the twentieth century profoundly reconfigured this heritage, enabling the emergence of individualized artistic figures such as *Hnifa* and *Chrifa*, thus breaking away from traditional collective anonymity. However, contemporary social transformations, rural exodus, education, urbanization, abandonment of agricultural practices, have generated a widespread erosion of these collective vocal practices in Kabyle villages. Paradoxically, the Covid-19 health crisis catalyzed a revitalization movement, with the resurgence of female vocal groups and the establishment of *the Lla Yamina Prize*. Nevertheless, this renaissance raises questions about the authenticity of practices and the transgression of original sociocultural codes. Contemporary new female voices embody a path of creative renewal, combining heritage fidelity and aesthetic innovation, while asserting political positions for Amazigh identity and women's rights. The future of this heritage will depend on the capacity to reconcile preservation of its integrity with adaptation to contemporary realities. This study thus examines the tensions between tradition and modernity in the transmission processes of intangible cultural heritage undergoing transformation.

**Keywords:** *Singing, Tradition, Orality, Heritage, Transmission.*

## Introduction

Le chant féminin kabyle constitue un patrimoine culturel immatériel d'une richesse exceptionnelle, témoin d'une tradition orale millénaire où se cristallisent l'identité collective, la mémoire historique et l'expérience singulière des femmes au sein de la société. Pratique vocale collective inscrite dans les rythmes communautaires et les cycles rituels, ce répertoire musical a accompagné, de génération en génération, les moments essentiels de l'existence communautaire : *célébrations matrimoniales, travaux agricoles, veillées funèbres, festivités religieuses*. Bien au-delà de sa dimension esthétique, le chant féminin remplit des fonctions socioculturelles multiples : vecteur de transmission des savoirs ancestraux, espace d'expression pour des voix féminines contraintes par les normes socioculturelles, et ciment de la cohésion communautaire.

Cependant, cette tradition séculaire traverse aujourd'hui une période de mutations profondes et accélérées. L'avènement de la modernité, la généralisation de la scolarisation, l'exode rural massif, l'abandon des activités agricoles traditionnelles et la révolution technologique ont profondément reconfiguré les conditions d'existence et de transmission de ces pratiques vocales. De l'anonymat collectif des chanteuses traditionnelles à l'émergence de figures artistiques individualisées et médiatisées, de la performance rituelle communautaire à la diffusion radiophonique et numérique, le chant féminin kabyle a connu des transformations structurelles qui interrogent sa pérennité et son authenticité.

Face à cette érosion progressive, des dynamiques paradoxales de revitalisation émergent, notamment durant la période de confinement sanitaire lié à la pandémie de Covid-19, révélant à la fois l'attachement persistant des communautés à leur patrimoine culturel et les ambiguïtés inhérentes aux processus contemporains de patrimonialisation.

- **Comment le chant féminin kabyle s'est-il historiquement constitué comme pratique collective ritualisée ?**
- **Quelles transformations sociohistoriques ont conduit à l'individualisation de la création artistique et à l'émergence de voix reconnues ?**
- **Quels sont les facteurs multiples qui expliquent le déclin de ces pratiques traditionnelles, et quelles formes de revitalisation peuvent être observées ?**

Cette étude se propose d'analyser, dans une perspective sociohistorique et anthropologique, l'évolution du chant féminin kabyle depuis ses origines collectives traditionnelles jusqu'à ses reconfigurations contemporaines, en explorant les tensions dialectiques entre préservation patrimoniale et innovation créative, entre fidélité aux codes ancestraux et adaptation aux exigences de la modernité. À travers l'examen des contextes d'expression, des mécanismes de transmission, des trajectoires d'individualisation artistique et des dynamiques actuelles de déclin et de renaissance, nous nous attacherons à comprendre les mutations d'une pratique culturelle qui, tout en se transformant, demeure un marqueur identitaire essentiel de la culture kabyle.

## **1. Les origines collectives du chant féminin kabyle**

### **1.1. Les contextes traditionnels d'expression**

Le chant collectif féminin traditionnel s'inscrit historiquement et sociologiquement dans des contextes communautaires définis, circonscrits et ritualisés, où il remplit des fonctions, à la fois, cérémonielles, rituelles, pratiques et symboliques essentielles à la reproduction de l'ordre social et à la cohésion du groupe (Aït Ferroukh, 2001). Cette pratique vocale collective structure temporellement l'existence communautaire en accompagnant, de manière quasi systématique et codifiée, les grands événements marquants et les transitions rituelles tant de la vie familiale que collective.

Parmi ces moments -socialement significatifs- figurent les célébrations matrimoniales, les naissances de garçons qui assurent la perpétuation du lignage, les circoncisions masculines, l'attente au niveau de la fontaine lorsque des groupes de femmes s'y retrouvent à plusieurs et qu'elles patientent, chacune son tour pour prendre de l'eau, les fêtes agraires liées au calendrier saisonnier et aux cycles de production agricole (*labours, moissons, récoltes*), les célébrations religieuses, ainsi que les veillées funèbres et les rituels funéraires qui accompagnent le passage vers l'au-delà (Mammeri, 1980). Chacun de ces événements socio-rituels possède son répertoire spécifique, ses mélodies caractéristiques et ses textes appropriés qui en soulignent la signification particulière.

Au-delà de ces moments cérémoniels, le chant féminin imprègne, également, de manière quotidienne les multiples activités productives et domestiques qui rythment

l'existence des femmes kabyles. Ces activités du quotidien incluent notamment les travaux agricoles dans les champs (*sarclage, désherbage, irrigation, moissonnage*), la cueillette saisonnière des olives qui constitue un moment économiquement crucial et socialement fédérateur (*Tiwizi*), la préparation traditionnelle et minutieuse du couscous qui requiert un travail collectif long, le tissage artisanal des tapis et des textiles selon des motifs géométriques traditionnels transmis de génération en génération, ou encore l'activité maternelle consistant à bercer les nourrissons (*Azuzen*) pour les apaiser et favoriser leur endormissement. Par ailleurs, il conviendra d'y intégrer. Toutefois, il importe de préciser que lors de la pratique des berceuses ainsi que les chants exécutés lors du tissage, il s'agit de chants collectifs par leurs textes, mais individuels dans leurs modalités de pratique dans la mesure où c'est, généralement, la maman ou la grand-mère qui s'occupe de ces tâches.

L'ensemble de ces travaux, de l'extérieur comme de l'intérieur, souvent pénibles, répétitifs et physiquement exigeants, sont, parfois, rythmés, scandés et accompagnés par des chants spécifiques qui remplissent une double fonction pragmatique et sociale :

- d'une part, alléger subjectivement la pénibilité de l'effort physique en détournant l'attention de la fatigue et en créant une atmosphère plus agréable et stimulante ;
- d'autre part, renforcer la cohésion, la solidarité et la synchronisation gestuelle du groupe de travailleuses en instaurant un rythme collectif partagé qui harmonise les mouvements.

Cette dimension libératrice et émancipatrice du chant dans un univers social contraignant a été mise en lumière par les travaux contemporains. Comme le souligne Yacine :

« le chant devient ainsi un espace de liberté relative, de créativité et d'expression personnelle et collective dans un univers social dont les normes comportementales, les codes de conduite et les rôles genrés sont strictement codifiés, rigidement établis et sévèrement sanctionnés en cas de transgression » (1989, p. 03).

Cette analyse met en évidence le paradoxe apparent d'une pratique culturelle qui, tout en s'inscrivant dans le cadre normatif traditionnel et en contribuant à sa reproduction, ouvre des marges de manœuvre symboliques où s'expriment la subjectivité féminine, la créativité poétique et, parfois même, une forme de contestation ou de résistance face aux contraintes sociales ou familiales pesant sur les femmes.

Ces chants, bien qu'exécutés sous la vigilance et l'autorité bienveillantes des femmes âgées, ne sont nullement entonnés de manière arbitraire ou désordonnée. Bien au contraire, leur pratique obéit à des circonstances strictement codifiées et s'articule autour de thématiques précisément déterminées par les contextes sociaux et symboliques dans lesquels ils s'inscrivent. Certains d'entre eux relèvent de l'intimité féminine et ne peuvent être chantés qu'entre femmes, à l'écart de toute présence masculine. Il convient de rappeler, à cet égard, que dans la société kabyle, jusqu'à une période relativement récente, le chant constituait un acte fortement tabou et, dans de nombreux cas, formellement proscrit pour les femmes comme pour les hommes. Les personnes qui transgressaient ces interdits s'exposaient à la réprobation sociale, à la marginalisation et à une stigmatisation durable au sein de la communauté.

La femme pouvait néanmoins s'autoriser le chant à titre individuel dans des espaces strictement privés, notamment à l'intérieur de la maison, lors des travaux de tissage ou afin d'apaiser son nourrisson à l'aide de berceuses douces destinées à faciliter son endormissement. Cette pratique demeurait, toutefois, rigoureusement limitée tant dans le temps que dans les conditions de sa réalisation : *elle n'était tolérée que durant la journée et en l'absence des hommes du foyer, à l'exception du mari*. En présence d'autres hommes à l'intérieur de la maison, cette fonction revenait généralement à la belle-mère ou à la fille, qui prenaient le relais pour l'exécution des berceuses.

À l'inverse, l'ensemble des autres chants et des thématiques associées relève essentiellement de pratiques collectives. Les chants religieux, désignés sous le terme *Adekker*, sont exécutés à l'intérieur de la maison durant les journées de deuil, autour de la dépouille du défunt, et ce tout au long de la journée, jusqu'au moment de l'inhumation. La nuit, cette fonction rituelle est assurée par les hommes, qui prennent le relais. D'autres chants religieux, caractérisés par des mélodies souvent rythmées, interviennent lors des visites aux lieux saints, aussi bien sur le chemin menant aux zaouïas qu'à l'intérieur de ces espaces sacrés.

Les chants liés aux fêtes et aux manifestations de joie (*Izlan, Tibuyarin*) sont, pour leur part, généralement exécutés à l'intérieur du domicile, devant son entrée, sur le chemin de la fontaine lors de la procession conduisant la nouvelle mariée chercher de l'eau, ou encore sur les itinéraires reliant la demeure du nouveau marié à celle de ses beaux-parents. À l'intérieur de la maison, toutes les thématiques peuvent être abordées, dans la mesure où les hommes ne sont ni présents ni à l'écoute. Devant la maison, en revanche, les chants se limitent à ceux qui accompagnent les rites de la circoncision des jeunes garçons. À la fontaine, les femmes pouvaient s'autoriser, en plus du chant, la récitation de poèmes abordant parfois même le thème de l'amour, sujet pourtant hautement sensible, susceptible d'entraîner la répudiation de celle qui l'évoquait seule à portée d'audition des hommes.

Enfin, les chants accompagnant les travaux agricoles, labour, moissons et récoltes, étaient généralement exécutés par des femmes d'un âge avancé, voire exclusivement par les plus âgées, dont l'expérience et le statut social conféraient à ces pratiques une légitimité particulière.

## 1.2. Les formes d'expression collective et leur diversité typologique

Le patrimoine musical kabyle se caractérise par une terminologie riche et différenciée qui témoigne de la diversité des formes expressives et des contextes performatifs propres à cette culture (Chaker, 1984). Parmi les termes fondamentaux qui structurent cette classification :

### **Le terme *urar*,**

qui sert de nom d'action et de nom concret puis de verbe et qui signifie littéralement « *jouer, danser, s'amuser* », désigne l'acte performatif dans sa dimension ludique et festive. Ce terme polysémique englobe simultanément la danse, le jeu et toute forme de divertissement collectif, révélant ainsi la conception holistique de la performance dans la culture kabyle, où musique, mouvement corporel et célébration communautaire forment un ensemble indissociable (Mahfoufi, 2002). L'usage de ce nom, dans le discours quotidien, témoigne de l'importance accordée à ces moments

de sociabilité festive qui ponctuent la vie collective. Cependant, en tant que verbe, il n'est usité que pour les petits, les enfants (*uraret* « jouez », *tturaren* « ils jouent », *ad yurar d warrac* « il va jouer (s'amuser) avec les enfants »). D'ailleurs, c'est dans le langage expressif et à travers une péjoration que l'on utilise ce verbe avec un homme ou une femme, dans un sens de diminution et de mépris. Pour les plus grands, c'est uniquement le nom qui est utilisé pour désigner cette cérémonie de chant et de danse. Cette dernière se déroulait, généralement, de nuit. Dans certains villages, il s'agissait de cérémonies mixtes, au cours desquelles les femmes prenaient place à l'intérieur de la maison, tandis que les hommes se tenaient devant le seuil. Il revenait, alors, aux hommes d'assurer l'exécution des chants, accompagnés des instruments rudimentaires dont disposait la communauté villageoise. Une fois que l'ensemble des femmes avaient accompli leur tour de danse, venait le moment pour les hommes qui osaient y participer à leur tour, dans la mesure où l'espace restreint qui était réservé à la danse se situait à l'intérieur même de la maison, au centre du cercle formé par les femmes.

### **Le substantif *izlan* (singulier : *izli*)**

ou *tibuyarin*, désigne, spécifiquement, un genre poétique et musical particulier, caractérisé par des compositions « poétiques » brèves, souvent improvisées par les femmes et, très rarement, par les hommes dans quelques localités de la Kabylie. Ces pièces lyriques, généralement interprétées de jour comme lors des veillées ou des rassemblements informels, constituent un répertoire privilégié permettant l'expression des émotions intimes et des sentiments personnels, notamment dans le registre de l'amour courtois ou de la mélancolie nostalgique (Bounfour, 1999). Selon Imarazene (2021), *izlan*, qui représentent une forme poétique, parfois, hautement valorisée pour sa concision expressive et sa charge émotionnelle, ne se contentent pas de la thématique de l'amour ; Ils désignent tous les chants féminins en relation avec la fête et la joie même si le contenu ne l'est pas forcément. Dans certains répertoires, c'est beaucoup plus les souffrances et les douleurs imposées aux femmes qui étaient invoquées.

### **Le terme *tteckir, dikr, adekker*,**

nom collectif dérivé de la racine sémitique *q-k-r* signifiant « *se souvenir, évoquer, mentionner* », renvoie aux chants religieux, de remémoration et de commémoration qui jouent un rôle mémoriel essentiel dans la transmission de l'histoire collective (Mammeri, 1980). Il s'agit de chants religieux, partagés, du moins dans leurs thématiques globales et dans leurs objectifs spirituels, par les deux genres.

### **Le substantif *acewwiq* (pluriel : *icewwiqen*)**

désigne les chants d'exhortation, d'encouragement ou de stimulation, fréquemment employés dans les contextes guerriers, comme ceux de la lutte anti-coloniale, ou durant les travaux collectifs nécessitant une mobilisation énergétique soutenue. Ces productions vocales visent à galvaniser les énergies, à renforcer la détermination du groupe et à créer une émulation collective propice à l'accomplissement d'efforts extraordinaires (Yacine, 1988).

L'ensemble de ces catégories vernaculaires révèle la sophistication du système classificatoire kabyle en matière d'expressions musicales et performatives, témoignant d'une

culture où la parole chantée, la poésie orale et la performance collective occupent une place centrale dans l'économie symbolique et la vie sociale (Bourdieu, 1972).

### 1.3. Fonctions socioculturelles et symboliques du chant collectif féminin

Au-delà de sa dimension esthétique et de ses qualités formelles intrinsèques, le chant collectif féminin kabyle remplit des fonctions sociales essentielles et multiformes qui en font un phénomène anthropologique d'une importance capitale pour la perpétuation et la vitalité de la culture. Cette pratique vocale collective transcende largement le cadre de la performance artistique pour s'inscrire dans une économie symbolique et sociale complexe.

En premier lieu, ce chant, à l'instar de la poésie et de l'ensemble des expressions figées, constitue un puissant vecteur de transmission du savoir ancestral et des valeurs communautaires fondamentales. Par la diversité et la richesse des thèmes abordés, ainsi que par les récits mythiques, historiques et moraux qu'il véhicule, ce répertoire oral inculque aux jeunes générations les codes comportementaux, les pratiques rituelles, l'histoire collective, la mémoire des ancêtres et la sagesse du groupe. Cette fonction pédagogique et mémorielle s'inscrit dans une logique de préservation et de reproduction culturelles où le chant apparaît comme l'un des principaux dispositifs de socialisation et d'intégration des nouvelles générations au corpus normatif et symbolique de la communauté. Les textes chantés fonctionnent, ainsi, comme des archives orales dynamiques, actualisant constamment le lien entre passé, présent et avenir de la société kabyle, tel que le révèle l'examen approfondi de leur patrimoine lexical.

En second lieu, le chant représente, également, un espace privilégié et relativement autonome d'expression pour les femmes, leur permettant d'aborder des sujets, parfois, considérés comme tabous ou inappropriés dans le discours ordinaire et les interactions quotidiennes soumises aux contraintes sociales et aux normes de bienséance. À travers l'utilisation stratégique de métaphores élaborées, de symboles polysémiques et d'allusions subtiles qui nécessitent une compétence culturelle profonde pour être décodées, les chanteuses peuvent évoquer avec une relative liberté les joies et les peines inhérentes à la condition féminine, critiquer de manière oblique, mais néanmoins perceptible, certaines pratiques sociales jugées injustes ou oppressives, ou même formuler des revendications voilées qui, exprimées autrement, pourraient susciter la réprobation sociale (Yacine, 1989). Le langage poétique et métaphorique du chant offre, ainsi, une forme de protection discursive permettant l'expression de contenus potentiellement subversifs ou transgressifs tout en préservant les apparences de conformité aux normes établies.

Enfin, la pratique collective et intergénérationnelle du chant renforce considérablement le tissu social en créant des moments privilégiés et ritualisés de partage émotionnel, esthétique et spirituel entre les membres de la communauté. Ces performances collectives, qu'elles se déroulent lors de cérémonies rituelles, de fêtes calendaires ou de rassemblements informels, consolident l'identité collective du groupe et sa cohésion interne. Le chant agit comme un ciment social, réaffirmant l'appartenance commune et les solidarités intracommunautaires. Par l'harmonisation des voix, la synchronisation des corps et le partage d'un répertoire commun, les participantes – agissant sous une même voix et dans la même voie – expérimentent et réactualisent leur inscription dans un collectif qui les dépasse

individuellement, renforçant, ainsi, le sentiment d'appartenance et la conscience d'une destinée partagée dans un contexte historique souvent marqué par l'adversité et la menace de dissolution culturelle.

## 2. La préservation et la transmission d'un patrimoine immatériel menacé

### 2.1. Les mécanismes de transmission orale intergénérationnelle

La transmission du patrimoine féminin kabyle chanté s'effectue, traditionnellement et exclusivement, par voie orale, en groupe plus ou moins grand ou d'une manière plus restreinte, individuellement ; La transmission se fait, cependant, de façon à préserver la pérennité et la fidélité au répertoire d'une génération à l'autre. Ce processus de transmission intergénérationnelle constitue l'un des fondements essentiels de la reproduction culturelle au sein de la société kabyle, garantissant la continuité mémorielle et identitaire de la communauté face aux mutations sociales.

Les jeunes filles acquièrent ce savoir musical de manière implicite et graduée en écoutant attentivement et, parfois, en participant avec le second groupe, dans des contextes variés, les performances de leurs aînées. Cette imprégnation auditive et mémorielle s'opère principalement dans deux espaces sociaux complémentaires et spécifiquement féminins : d'une part, dans l'intimité de l'espace domestique où mères, grand-mères, tantes et sœurs aînées chantent quotidiennement en accomplissant leurs tâches ménagères ou en berçant les bébés ; d'autre part, lors des rassemblements féminins formels ou informels (*préparatifs de différentes fêtes, veillées, travaux collectifs saisonniers*) qui constituent des occasions privilégiées d'apprentissage par observation participante et d'immersion intensive dans la culture musicale féminine (Lacoste-Dujardin, 1970).

Cette transmission s'inscrit, généralement, dans une dynamique collective où c'est le groupe de femmes dans son ensemble qui valide, guide, corrige et enrichit progressivement la pratique individuelle des apprenantes. Les jeunes participantes sont, ainsi, soumises à une forme de contrôle qualitatif exercé par leurs pairs et leurs aînées, qui veillent au respect des mélodies traditionnelles, à la justesse de la prononciation des mots, à l'appropriation correcte et cohérente des textes poétiques et à l'adéquation contextuelle des répertoires.

Les mécanismes de transmission orale entre générations s'articulent autour de plusieurs modalités complémentaires qui assurent l'efficacité du processus d'apprentissage. L'imitation constitue le mode premier d'acquisition, les jeunes filles reproduisant les mélodies et les textes entendus de manière récurrente. La répétition constante des mêmes pièces dans des contextes variés facilite leur mémorisation. La correction bienveillante des erreurs par les aînées permet un ajustement constant de la performance jusqu'à l'atteinte d'un niveau satisfaisant par les praticiennes.

### 2.2. Le rôle crucial des femmes âgées comme gardiennes du patrimoine

Dans ce système de transmission, le rôle des femmes âgées s'avère crucial et déterminant. Dans la perspective de la préservation du patrimoine musical féminin kabyle, ces femmes, détentrices du savoir traditionnel, occupent une position centrale et déterminante, se voyant reconnues et légitimées socialement comme dépositaires authentiques de cette mémoire ancestrale. Cette fonction de mémorisation, de conservation et de transmission

du savoir oral leur confère valorisation et respect au sein de la communauté féminine, sans que cela leur confère une position sociale meilleure dans la structure familiale et communautaire où, en dépit de leur âge avancé, elles peuvent se trouver marginalisées, dépendantes économiquement ou affectivement délaissées par leurs descendants (Bourdieu, 1972).

Leur mémoire forte, enrichie par des décennies de pratique intensive, leur permet de maîtriser un répertoire d'une ampleur considérable comprenant des centaines de chants adaptés à chaque circonstance rituelle, sociale ou quotidienne. Elles veillent méticuleusement à la justesse philologique et sémantique des textes poétiques transmis, s'assurant que les paroles ne subissent pas d'altérations substantielles ou d'appauvrissements lexicaux qui compromettraient leur signification originelle ou leur charge symbolique. Elles garantissent également la préservation de l'authenticité des structures mélodiques traditionnelles, intervenant pour corriger les déviations tonales ou les simplifications rythmiques. Enfin, elles s'attachent à maintenir et à transmettre la connaissance précise de la pertinence contextuelle des différents répertoires, enseignant aux jeunes générations quelles compositions conviennent à quelles circonstances rituelles, sociales ou quotidiennes, quels chants peuvent être exécutés publiquement et lesquels relèvent de l'intimité domestique, quelles mélodies accompagnent les moments de joie festive et lesquelles sont réservées aux situations de deuil ou de tristesse (Bauman, 1977).

### 2.3. Thématiques récurrentes reflétant l'expérience collective féminine

Le répertoire du chant féminin kabyle traditionnel se caractérise par un ensemble de thématiques récurrentes et structurantes qui reflètent de manière fidèle, nuancée et multidimensionnelle l'expérience collective spécifique des femmes au sein de la société traditionnelle kabyle (Lacoste-Dujardin, 1970). Ces textes sont constamment réinterprétés, à chaque fois que l'occasion le permet, et traversent les générations. Ils offrent un repère et une documentation riche sur les réalités vécues, les préoccupations existentielles, les aspirations intimes et les contraintes sociales de la condition féminine.

La thématique la plus récurrente est l'amour, dans ses manifestations les plus diverses et ses déclinaisons affectives multiples et multidimensionnelles. Celle-ci est au centre des répertoires chantés par ces femmes. S'agissant de l'amour au sens restreint du terme, son expression est souvent codée et cachée dans des symboles et des métaphores spécifiques. Cette thématique universelle se trouve néanmoins culturellement spécifiée et socialement contextualisée, s'exprimant, souvent, à travers des codes poétiques particuliers qui oscillent entre pudeur métaphorique et audace allusive (Bounfour, 1999). *Ces chants évoquent l'amour, la passion contrariée par les contraintes sociales et religieuses, la séparation et l'éloignement imposés par les mariages forcés, l'exil et l'émigration, les conditions économiques délicates...*

La thématique amoureuse demeurerait indissociable de celle de l'absence masculine, l'époux se voyant contraint à l'exil pour des raisons économiques et, occasionnellement, sociales. Cet éloignement constituait une source de privation affective, de solitude et de tourment qui minait insidieusement la femme, tenue d'attendre le retour de son conjoint dans une attitude de résignation silencieuse. Cette souffrance s'exacerbait davantage à la réception de calomnies portant sur son mari : *désœuvrement, intempérance, remariage contracté*

*avec une ressortissante française...* Ces diffamations venaient se surajouter aux pressions et aux sévices exercés par la belle-famille. Elles en sont arrivées à confondre l'exil et le veuvage (*Fransa d tuğğ/la kifkif* / *Fransa d tuğğ/la əedlen*) « la France (l'exil) et le veuvage sont pareil ».

Le paradoxe des joies et des douleurs liées aux moments cruciaux de l'existence féminine expose de grandes souffrances : le mariage, moment de joie qui raconte aussi la douleur de la séparation et de l'arrachement au foyer natal à un âge parfois précoce, la maternité ou l'absence de progéniture, la circoncision de son fils, l'absence de l'homme, la maltraitance subie. La maternité source de statut et de légitimité au sein de la belle-famille, s'accompagne néanmoins de nombreuses anxiétés liées aux dangers de l'accouchement, à la pression exercée sur les femmes pour engendrer une descendance masculine, dans la mesure où la mise au monde exclusive de filles était fréquemment assimilée à la stérilité, si non pire. Cette dernière, qu'elle affectât l'homme ou la femme, constituait invariablement un motif de répudiation, la responsabilité en étant systématiquement imputée à l'épouse.

Au-delà de ces thématiques intimistes et affectives, les chants féminins témoignent également, de manière plus large, de la condition féminine dans ses multiples dimensions sociales, économiques et relationnelles. Les relations souvent conflictuelles et tendues avec la belle-famille, et particulièrement avec la belle-mère qui exerce, traditionnellement, une autorité considérable sur la belle-fille. Cette dynamique relationnelle a inspiré une abondante production textuelle de nature poétique et occasionné des joutes versifiées (*akewwet*).

Le labeur domestique, artisanal et agricole qui constitue le lot quotidien des femmes (*approvisionnement en eau à la fontaine du village, préparation culinaire, entretien de l'espace domestique, soins dispensés aux enfants et aux aînés, contribution aux travaux des champs et activité de tissage en dernière instance*) s'expriment également à travers un répertoire chanté qui met en lumière leur caractère pénible tout en valorisant, à l'occasion, l'habileté technique et l'expertise féminines.

Par ailleurs, certaines productions féminines chantées dépassent le cadre strictement domestique et individuel pour témoigner d'événements historiques déterminants ayant marqué l'ensemble de la collectivité ou du pays : lutte de libération nationale et résistance à l'occupation coloniale, crises alimentaires et sanitaires – telle la pandémie de Covid-19 survenue en 2020 –, migrations rurales de grande ampleur et désertification des espaces villa-geois, violence politique répressive, délitement des référents axiologiques. L'attachement viscéral et identitaire au territoire ancestral, au village d'origine avec sa topographie familière – *sources, vergers, chemins* –, aux pratiques culturelles léguées par les ancêtres et aux principes normatifs régissant la communauté, forme un motif thématique récurrent exprimant un ancrage, à la fois, géographique et symbolique.

L'ensemble de ces thématiques convergentes dessine ainsi une fresque complexe et nuancée de l'univers féminin kabyle, révélant la capacité du chant à fonctionner simultanément comme expression libératrice des émotions individuelles, témoignage collectif d'une condition sociale partagée, archive mémorielle de l'histoire communautaire et affirmation identitaire face aux menaces de dissolution culturelle.

### 3. Transformation du statut du chant féminin kabyle et émergence de figures individuels

#### 3.1. Trajectoires singulières et premières sorties de l'anonymat collectif

L'analyse sociohistoriques des parcours biographiques des premières chanteuses kabyles ayant accédé à une reconnaissance individuelle et à une visibilité publique révèle un phénomène sociologique significatif. C'est dans des circonstances pénibles, périlleuses, marquées par la rupture avec les normes sociales conventionnelles ou par une position marginalisée structurelle, que ces femmes ont pu s'affranchir, partiellement ou totalement, des contraintes communautaires rigoureuses qui pesaient traditionnellement sur l'expression publique féminine, mais également masculine, leur permettant ainsi de développer une pratique artistique personnalisée et individualisée. Mahfoufi souligne que

« la professionnalisation des chanteuses s'est historiquement effectuée aux marges de la respectabilité sociale, dans des espaces de transgression où les normes patriarcales s'exerçaient avec moins de rigueur » (Mahfoufi, 2005, 189).

Parmi ces circonstances biographiques déterminantes figurent notamment le veuvage, qui soustrait la femme à l'autorité maritale et à celle de sa belle-famille, lui conférant, paradoxalement, une autonomie sociale, quoique fréquemment assortie d'une précarité économique ; l'exil ou la migration, qu'ils soient volontaires ou contraints, qui distancient l'artiste du contrôle social immédiat exercé par sa communauté d'origine et lui ouvre des espaces de liberté créatrice inédits dans des contextes urbains moins prescriptifs ; ainsi que diverses formes de marginalité sociale résultant de la transgression des codes établis, du statut de répudiée, de l'absence de descendance masculine ou d'autres facteurs disqualifiant.

Ces trajectoires atypiques attestent le fait que l'accès féminin à une carrière artistique individualisée et socialement reconnue s'est, historiquement, constitué aux marges de l'ordre social dominant, révélant ainsi les tensions structurelles entre autonomie créatrice féminine et système normatif patriarcal. La professionnalisation de la chanteuse impliquait une forme de transgression des assignations de genre traditionnelles qui ne devenaient socialement tolérables que pour des femmes déjà situées en position de marginalité ou ayant acquis, du fait de leur statut particulier, une relative immunité face aux sanctions collectives.

Les premières interprètes kabyles à s'extraire de l'anonymat collectif pour conquérir une forme de reconnaissance nominale, quoique à travers des pseudos, et, considérablement plus tard, une notoriété publique, amorcent un processus historique déterminant de reconfiguration du statut social de l'artiste. Cette transition, qui s'accomplit essentiellement durant la deuxième moitié du XXe siècle, constitue une rupture épistémologique de première importance : ces femmes ne sont plus appréhendées, ni ne s'appréhendent elles-mêmes, comme des médiatrices indifférenciées d'un patrimoine collectif chanté et anonyme, mais comme des créatrices individuelles pourvus d'un pseudonyme puis d'une identité nominative, d'un parcours biographique spécifique, d'une signature vocale reconnaissable et d'une légitimité artistique personnelle.

### 3.2. L'impact de l'enregistrement sonore et de la médiatisation

L'avènement et la généralisation des techniques modernes d'enregistrement sonore et de diffusion médiatique ont profondément et irréversiblement reconfiguré le statut social, symbolique et esthétique du chant féminin kabyle, inaugurant une véritable rupture épistémologique dans les modalités de production, de transmission et de réception de cette pratique culturelle ancestrale. L'introduction de la technologie phonographique en Algérie par les compagnies coloniales d'enregistrement dès les années 1920-1930, puis par la radiodiffusion coloniale et post-coloniale, a révolutionné les conditions matérielles de la pratique musicale traditionnelle, instaurant une ère nouvelle caractérisée par la reproductibilité technique, la fixation pérenne de performances auparavant provisoires, et la dissémination extensive au-delà des frontières spatiales et communautaires conventionnelles.

La radio, puis successivement les supports phonographiques – *disques vinyles et cassettes audio* –, ont permis, pour la première fois, de fixer et de pérenniser des interprétations vocales jusque-là inscrites exclusivement dans l'immédiateté de l'événement performatif. Cette capacité technique de conservation sonore a également rendu possible une diffusion massive transcendant les contraintes spatio-temporelles inhérentes à la transmission orale. Cette démocratisation de l'accès au répertoire musical a favorisé l'émergence et la légitimation de « voix » individuelles identifiables et valorisées pour leur signature stylistique, leurs qualités vocales singulières et leurs réappropriations personnelles du patrimoine collectif.

Les auditrices et auditeurs ont, ainsi, développé la capacité d'identifier et de différencier des interprètes spécifiques, amorçant un processus d'individualisation et de personnalisation d'une création relevant auparavant d'une élaboration essentiellement collective et anonyme. Cette médiatisation progressive a engendré des transformations structurelles profondes et multidimensionnelles. Sur le plan esthétique, l'enregistrement a favorisé une standardisation relative des interprétations et une cristallisation de versions considérées comme canoniques, modifiant ainsi le rapport à la variation et à l'improvisation caractéristiques de l'oralité. Sur le plan social, il a permis l'émergence d'un public élargi dépassant considérablement celui des femmes, anonyme et déterritorialisé, radicalement distinct de l'auditoire communautaire restreint et socialement identifiable de la performance traditionnelle. Sur le plan économique, il a introduit la possibilité d'une rémunération pour les artistes féminines et d'une certaine professionnalisation de leur activité, transformant ainsi le chant d'une pratique collective non marchande en une production culturelle susceptible de générer des revenus et un capital symbolique individuel. Toutefois, il conviendrait de souligner que, même durant la première période ou la période post-coloniale, certaines femmes, notamment des veuves ayant des enfants à charge et dépourvues de ressources, se déplaçaient au sein du village, voire au-delà de ses limites, se produisant en chant et animant les festivités (*urar*), dans le seul objectif de se procurer les moyens de subvenir, ne fût-ce que partiellement, aux besoins de leur progéniture.

La médiation technologique a ainsi reconfiguré l'économie de la performance musicale, substituant à l'expérience immersive et participative de la représentation en direct une forme de consommation culturelle davantage individualisée, différée et décontextualisée. Cette transformation a engendré un nouveau public, de nouvelles pratiques d'écoute, de nouvelles thématiques et de nouveaux modes d'attachement émotionnel et identitaire à la

musique, fondés non plus sur l'expérience collective partagée mais sur une relation plus intime et personnalisée avec des voix médiatisées.

La radiodiffusion, en particulier, a joué un rôle déterminant dans la légitimation culturelle du chant féminin kabyle et dans sa reconnaissance en tant que patrimoine digne d'être préservé et diffusé. Les émissions régulières consacrées à la musique kabyle, notamment sur la *Radio Chaîne II*, ont offert une tribune inédite aux chanteuses et ont contribué à la constitution d'un panthéon d'artistes reconnues comme des références incontournables du genre. Ce processus d'individualisation et de personnalisation de la création artistique marque un tournant sociologique majeur dans la conception même de l'artiste et de son rapport à la communauté. Les chanteuses médiatisées deviennent ainsi des personnalités publiques dotées d'un statut particulier, d'un capital symbolique propre et d'une reconnaissance.

Toutefois, il convient de souligner que la radiodiffusion, les différents médias ainsi que le développement technologique ont exercé une influence ambivalente. Si ces vecteurs ont favorisé l'émergence de chanteuses individualisées, contribué à la standardisation des répertoires et permis la diffusion élargie de diverses productions chantées, ils ont également engendré des effets délétères pour ces expressions musicales traditionnelles. Ces dernières ont été progressivement supplantées par des dispositifs technologiques répondant instantanément aux sollicitations des utilisateurs. Par ailleurs, la démocratisation de l'enseignement, l'urbanisation croissante, l'exode rural vers les centres urbains, l'abandon progressif des activités agricoles et artisanales traditionnelles ainsi que le déclin des festivités coutumières ont tous concouru à l'érosion de ces pratiques chantées, de leurs contextes d'énonciation et de leur légitimité socioculturelle.

### 3.3. Figures emblématiques et construction d'un canon artistique

**Plusieurs chanteuses emblématiques** ont marqué de manière indélébile l'histoire du chant féminin kabyle et incarnent les multiples facettes ainsi que les évolutions successives de cette tradition musicale dans son rapport à la modernité.

**Hnifa**, considérée comme l'une des voix les plus anciennes et les plus respectées du répertoire traditionnel – *et dont la fin dramatique a profondément affecté plusieurs générations* – incarne la continuité de l'oralité ancestrale. Elle fut également parmi les premières interprètes à bénéficier des possibilités offertes par l'enregistrement phonographique, contribuant ainsi à préserver et à diffuser des pièces anciennes qui, sans cela, auraient pu disparaître avec elle (Mahfoufi, 2005). Sa voix, dépositaire de la mémoire des générations antérieures, constitue un véritable trait d'union entre l'oralité pure et sa fixation technique.

**Chrifa**, figure incontournable de la chanson kabyle traditionnelle, à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, a durablement marqué plusieurs générations par la puissance émotionnelle de sa voix, la profondeur de son interprétation et sa capacité à exprimer, à travers ses chants souvent improvisés, les joies comme les souffrances de la condition féminine kabyle (Mahrouche, 2017). Son répertoire, abondamment enregistré et diffusé par les médias audiovisuels, s'est imposé comme une référence classique du genre.

D'autres artistes, telles que *les pionnières Lla Yamina, Lla Zina, Lla Ounissa et Djamila*, ont également contribué de façon significative à l'enrichissement et à la pérennisation de ce patrimoine musical, chacune apportant sa sensibilité propre. Leur diversité stylistique

atteste de la vitalité créative du chant féminin kabyle et de sa capacité à faire émerger des voix singulières, tout en demeurant fidèle aux fondements esthétiques et thématiques de la tradition (Chaker, 1989).

Collectivement, ces figures majeures ont opéré une transformation profonde du statut de la chanteuse au sein de la société kabyle. Elles ont permis de faire évoluer cette dernière du rôle de simple exécutante anonyme d'un répertoire traditionnel vers celui d'artiste reconnue, respectée et célébrée pour son talent individuel. Elles ont ainsi ouvert la voie aux générations futures de chanteuses, qui bénéficieront d'une légitimité artistique et sociale considérablement renforcée.

## 4. Entre préservation patrimoniale et innovation créative

### 4.1. Les nouvelles voix féminines kabyles

La scène musicale kabyle contemporaine témoigne de l'émergence dynamique et particulièrement féconde d'une nouvelle génération de voix féminines qui, tout en s'inscrivant dans la continuité d'un héritage patrimonial pluriséculaire, redéfinissent en profondeur les contours esthétiques, thématiques et sociologiques du chant féminin traditionnel. Ces artistes issues de la génération post-indépendance – *et plus encore celles apparues dans les années 1980-2000* – conjuguent une connaissance approfondie, respectueuse et souvent érudite du répertoire ancestral avec une volonté affirmée d'innovation, d'expérimentation et d'adaptation. Cette double posture – *à la fois gardiennes d'une tradition qu'elles préservent et actrices de sa transformation* – caractérise le positionnement artistique et identitaire de ces nouvelles interprètes. Celles-ci évoluent, en effet, dans un espace de tension créative où se négocient, constamment, fidélité patrimoniale et invention esthétique, ancrage local et ouverture cosmopolite.

#### 4.1.1. Innovations stylistiques et renouvellement des dispositifs instrumentaux

Sur le plan strictement musical et esthétique, les nouvelles voix féminines kabyles se distinguent par une audace créative et une liberté d'expérimentation qui auraient été difficilement envisageables pour les générations précédentes. Ces innovations stylistiques multiples et imbriquées, se déploient à différents niveaux de la production musicale, témoignant d'une volonté affirmée de renouveler le langage hérité.

L'innovation instrumentale constitue l'un des vecteurs majeurs de cette mutation esthétique. Alors que le répertoire traditionnel féminin s'accompagnait, principalement, de percussions corporelles (*battements de mains, bendir, derbuka*) ou s'exécutait *a cappella*, révélant la pureté de la ligne vocale, les artistes contemporaines n'hésitent plus à mobiliser une palette instrumentale considérablement élargie et diversifiée.

#### 4.1.2. Affirmation d'une dimension politique et revendicative explicite

Au-delà des innovations strictement musicales et formelles, les nouvelles voix féminines kabyles se distinguent par l'affirmation croissante d'une dimension politique et revendicative, explicitement exprimée dans leurs textes, leurs prises de position publiques ainsi que dans leur posture artistique globale. Les thématiques abordées par certaines artistes contemporaines couvrent un champ sociopolitique et identitaire particulièrement vaste et diversifié. La question de l'identité amazighe, de la reconnaissance officielle de la langue et de

la culture berbères en Algérie, occupe une place centrale dans de nombreuses productions. Elle s'inscrit, ainsi, dans la continuité du *Mouvement culturel berbère* (MCB) et de ses luttes pour la légitimation institutionnelle et éducative de tamazight (Chaker, 2003). Certaines chanteuses, à l'instar de *Malika Domrane*, deviennent des porte-voix de cette revendication identitaire, participant activement aux formes de résistance symbolique.

Les droits des femmes et la critique des structures patriarcales constituent un autre axe majeur de cet engagement. Alors que les générations antérieures évoquaient la condition féminine de manière plus allusive ou métaphorique, de nombreuses artistes contemporaines – telles que *Malika Domrane*, *Yasmina ou Massa Bouchafa* – dénoncent ouvertement et sans détour les violences domestiques, les mariages forcés, l'inégalité dans la succession, les restrictions imposées à la liberté de mouvement et d'expression des femmes, ainsi que les pressions sociales relatives au mariage et à la maternité.

## 5. Que devient le chant féminin kabyle traditionnel ?

### 5.1. L'érosion du chant féminin traditionnel kabyle

Le chant féminin traditionnel kabyle a connu, à partir des années 1990, une décadence quasi généralisée dans la quasi-totalité des villages kabyles, phénomène qui s'inscrit dans une dynamique plus large de transformation socio-culturelle. Cette érosion du patrimoine musical féminin oral résulte d'une constellation de facteurs interconnectés qu'il convient d'analyser selon plusieurs axes.

#### 5.1.1. Transformations générationnelles et éducatives

Le désintérêt manifesté par les jeunes générations à l'égard de ces pratiques vocales ancestrales constitue un premier facteur déterminant. Ce phénomène s'inscrit dans ce que Bourdieu (1979) qualifie de rupture dans la transmission du capital culturel traditionnel. Celui-ci est engendré par le cumul d'un ensemble de facteurs ; La généralisation de la scolarisation, accessible sans restriction d'âge ni de niveau pour les filles, a profondément reconfiguré les modes de socialisation et les référents culturels des nouvelles générations.

#### 5.1.2. Mutations de l'organisation sociale et spatiale

La désintégration de la cellule familiale traditionnelle élargie a provoqué la disparition des espaces collectifs où s'épanouissaient ces pratiques musicales. L'exode rural massif vers les centres urbains a vidé les villages de leurs habitants, privant ainsi ces chants, comme une grande partie de la littérature orale, de leurs contextes d'énonciation originels. Selon Mahé (2001), l'urbanisation accélérée de la société kabyle depuis l'indépendance algérienne a bouleversé les structures communautaires qui constituaient le socle de ces pratiques culturelles. Les espaces dédiés à la célébration des fêtes traditionnelles ont été progressivement désertés ou transformés, aboutissant à ce que Yacine qualifie de

« dislocation des chronotopes traditionnels de la performance musicale » (1990, p. 65).

#### 5.1.3. Déclin des pratiques économiques traditionnelles

L'abandon progressif des activités agricoles et artisanales ancestrales a invalidé les occasions rituelles qui rythmaient l'expression vocale féminine. Les chants de labour, de moisson,

de tissage ou de poterie, qui scandaient le travail collectif ont perdu leur raison d'être avec la disparition des pratiques qu'ils accompagnaient.

#### | 5.1.4. *Révolution technologique et médiatisation*

Les dispositifs technologiques modernes ont progressivement supplanté la voix féminine dans ses fonctions sociales traditionnelles. La reproduction mécanisée du son a rendu obsolètes certaines pratiques vocales. La prise en charge institutionnalisée de la petite enfance dans des structures extrafamiliales a notamment entraîné le déclin des berceuses, pratique pourtant fondamentale dans la transmission intergénérationnelle des répertoires vocaux féminins (Mahfouf, 2005).

#### | 5.1.5. *Émergence de nouvelles formes d'expression musicale*

L'avènement de la chanson moderne et de l'interprétation individuelle professionnalisée a reconfiguré le paysage artistique musical kabyle. Cette individualisation de la pratique musicale, marquée par l'émergence de vedettes féminines telles que *Nouara*, a progressivement éclipsé les formes chorales et collectives traditionnelles.

L'érosion du chant féminin traditionnel kabyle apparaît ainsi comme la résultante d'une transformation sociale globale, où modernisation, urbanisation et mutations économiques et sociales convergent pour fragiliser un patrimoine immatériel autrefois intimement lié aux structures communautaires, aux rythmes du travail agricole et aux cycles rituels. Cette disparition progressive soulève des enjeux cruciaux de sauvegarde patrimoniale et interroge les modalités contemporaines de transmission des savoirs musicaux au sein des sociétés en mutation.

### | 5.2. **La revitalisation paradoxale du chant féminin kabyle traditionnel à l'ère du confinement sanitaire (COVID 19)**

Paradoxalement, c'est dans le contexte de la crise sanitaire mondiale liée à la pandémie de Covid-19 que le chant féminin kabyle traditionnel a connu un regain d'intérêt significatif.

#### | 5.2.1. *Le confinement pandémique comme catalyseur de renouveau culturel*

Les mesures de confinement imposées durant la période pandémique de la covid 19 ont contraint les populations à demeurer dans leurs espaces restreints et leurs villages, supprimant toute possibilité de mobilité. Cette situation de crise était caractérisée par un état généralisé de stress, d'anxiété, de peur et d'ennui. Face à cette détresse psychosociale, les communautés villageoises ont opéré un mouvement de « retour aux sources » culturelles et traditionnelles. Cette observation trouve une illustration éloquentes dans la résurgence des pratiques vocales collectives féminines. C'est dans ce contexte que sont réapparues des formations musicales à la traditionnelle, telles que le groupe de Souad, la troupe féminine du village de *Takoucht*, ou encore celle du village de Sahel. Ces initiatives locales ont progressivement eu un écho considérable, conduisant la majorité des villages kabyles à renouer avec la tradition du chant collectif.

#### | 5.2.2. *Institutionnalisation et pérennisation : le Prix Lla Yamina*

La consolidation de ces initiatives spontanées a été significativement renforcée, du moins dans la wilaya de Tizi-Ouzou, par l'instauration d'un prix dédié au chant féminin

traditionnel, baptisé « *Prix Lla Yamina* » en hommage à la figure emblématique de la transmission orale féminine. Cette reconnaissance institutionnelle s'inscrit dans ce que l'UNESCO (2003) définit comme les « mécanismes de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », où les dispositifs de valorisation publique stimulent la pratique et la transmission des expressions culturelles menacées. Comme le souligne Bortolotto :

« L'institutionnalisation patrimoniale, lorsqu'elle émane des acteurs locaux, peut constituer un puissant vecteur de revitalisation culturelle » (2011, p. 40).

Cette initiative a effectivement encouragé de nombreux villages à investir le champ de la pratique vocale traditionnelle, créant une dynamique d'émulation inter-villageoise favorable à la pérennisation de ces expressions musicales.

### | 5.2.3. *Les ambiguïtés de la revitalisation*

Néanmoins, cette renaissance du chant féminin traditionnel soulève des questionnements épistémologiques et éthiques majeurs. L'on déplore notamment une méconnaissance manifeste des répertoires et de leurs contenus sémiotiques. Plus préoccupant encore, certains chants traditionnellement circonscrits aux espaces de l'intimité féminine (*xelwa n tlawin*) sont désormais repris, tant par des femmes que par des hommes, dans des espaces publics mixtes. Cette transgression des frontières genrées et spatiales de la performance musicale pose la question de ce que Bourdieu (1980, 219) nomme « *la violence symbolique* » exercée sur les pratiques culturelles lorsqu'elles sont extraites de leurs espaces originaux.

Cette décontextualisation engendre des pratiques culturelles reconfigurées selon des modalités qui, bien que se réclamant de l'authenticité, transforment substantiellement leur nature première.

### | 5.2.4. *Entre revitalisation et mutation*

La renaissance du chant féminin kabyle durant la période du confinement sanitaire illustre ainsi la tension dialectique entre revitalisation patrimoniale et transformation des pratiques culturelles. Si ce renouveau témoigne d'une résilience communautaire remarquable et d'un attachement persistant aux formes traditionnelles d'expression collective, il soulève également des interrogations cruciales sur les modalités de transmission, la préservation des codes socioculturels qui régissaient ces pratiques, et les risques inhérents à toute forme de « *patrimonialisation* » qui substitue la performance publique médiatisée à la pratique rituelle communautaire. Cette ambivalence invite à une réflexion approfondie sur les conditions d'une revitalisation respectueuse de l'intégrité sémiotique et contextuelle des patrimoines immatériels.

## | Conclusion

L'analyse sociohistorique du chant féminin kabyle révèle une trajectoire culturelle complexe, marquée par des tensions permanentes entre continuité et rupture, tradition et modernité, pratique collective et expression individualisée. Ce patrimoine immatériel, qui a structuré durant des siècles l'existence communautaire féminine en accompagnant rituels, travaux et célébrations, traverse aujourd'hui une phase critique de son histoire, confronté à des mutations sociales, économiques et technologiques d'une ampleur sans précédent.

Les transformations observées au cours du XXe et du début du XXIe siècle témoignent d'une reconfiguration profonde du statut social du chant, de la chanteuse et des modalités de production, de transmission et de réception du répertoire musical. L'avènement de l'enregistrement sonore, de la radiodiffusion et des médias audiovisuels a permis l'émergence de figures artistiques individualisées, sortant progressivement de l'anonymat collectif pour accéder à une reconnaissance publique et à une légitimité artistique personnelle. Des voix emblématiques telles que *Hnifa*, *Chrifa* et *Lla Yamina* ont ainsi marqué durablement l'histoire de cette tradition, incarnant le passage d'une pratique communautaire orale à une production culturelle médiatisée et professionnalisée.

Paradoxalement, cette individualisation artistique et cette reconnaissance institutionnelle se sont accompagnées d'une érosion généralisée des pratiques vocales collectives traditionnelles dans les villages kabyles. La désintégration des structures familiales élargies, l'exode rural massif, l'abandon des activités agricoles ancestrales, la scolarisation universelle et la révolution technologique ont progressivement invalidé les contextes socio-rituels qui constituaient le terreau originel de ces expressions musicales. Les jeunes générations, socialisées dans des environnements urbains et imprégnées de références culturelles mondialisées, manifestent un désintérêt croissant pour un répertoire qu'elles ne maîtrisent plus et dont elles ne comprennent souvent plus les codes symboliques et poétiques.

La crise sanitaire mondiale liée à la pandémie de Covid-19 a néanmoins engendré une dynamique paradoxale de revitalisation, illustrant la résilience culturelle des communautés kabyles et leur capacité à réactiver, dans des contextes de crise, des pratiques ancestrales porteuses de sens collectif et de cohésion sociale. La résurgence spontanée de groupes vocaux féminins dans de nombreux villages, encouragée par des initiatives institutionnelles telles que *le Prix Lla Yamina*, témoigne d'un attachement identitaire persistant et d'une volonté de réappropriation patrimoniale. Toutefois, cette renaissance soulève des interrogations épistémologiques et éthiques majeures concernant l'authenticité des pratiques revitalisées, la méconnaissance fréquente des répertoires originels, et la transgression des codes socioculturels qui régissaient traditionnellement ces performances, notamment les distinctions entre espaces publics et privés, mixtes et non-mixtes.

Les nouvelles voix féminines kabyles contemporaines incarnent quant à elles une voie alternative de perpétuation et de renouvellement du patrimoine. Ces artistes, héritières d'une tradition qu'elles respectent et cherchent à préserver, conjuguent fidélité aux fondements esthétiques et thématiques du répertoire ancestral avec une audace créative qui les conduit à expérimenter de nouvelles formes musicales, à intégrer des influences diverses et à affirmer des positionnements politiques et revendicatifs explicites. Leur engagement pour la reconnaissance de l'identité amazighe, pour les droits des femmes et contre les structures patriarcales oppressives confère au chant féminin kabyle une dimension militante et émancipatrice qui, tout en s'inscrivant dans la continuité de sa fonction historique d'espace de liberté relative, le projette résolument dans les débats contemporains.

L'avenir du chant féminin kabyle se joue ainsi à la confluence de plusieurs dynamiques contradictoires : d'un côté, les forces de la modernisation, de l'urbanisation et de la globalisation culturelle qui tendent à marginaliser et à dissoudre les pratiques traditionnelles ; de l'autre, les initiatives de sauvegarde patrimoniale, les processus de revitalisation

communautaire et les reconfigurations créatives opérées par les nouvelles générations d'artistes. La pérennité de ce patrimoine immatériel dépendra de la capacité des acteurs culturels, institutionnels et communautaires à trouver un équilibre délicat entre préservation respectueuse de l'intégrité sémiotique et contextuelle des pratiques ancestrales, et adaptation nécessaire aux réalités socioculturelles contemporaines.

Cette étude invite à une réflexion plus large sur les conditions de transmission et de renouvellement des patrimoines culturels immatériels dans les sociétés en mutation accélérée. Elle souligne l'importance cruciale de documenter, d'archiver et d'analyser ces pratiques avant leur disparition définitive, tout en reconnaissant que leur vitalité ne saurait être garantie par la seule patrimonialisation institutionnelle. Seule une appropriation vivante et créative par les communautés elles-mêmes, respectueuse de la mémoire collective mais ouverte à l'innovation, permettra au chant féminin kabyle de demeurer une expression culturelle authentique et pertinente pour les générations futures, témoignant de la richesse d'une tradition millénaire et de sa capacité à se réinventer face aux défis de la modernité.

## Références

- BORTOLOTTI, Chiara (2011). *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie*. France : Éditions de la MSH.
- BOUKOUS, Ahmed (1995). *Société, langues et cultures au Maroc. Enjeux symboliques*. Rabat, Maroc : Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines.
- BOUNFOUR, Abdellah (1999). *Introduction à la littérature berbère, 1 - La poésie*. Paris-Louvain : Peeters, France.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction : Critique sociale du jugement*. France : Éditions de Minuit.  
— (1980). *Le sens pratique*. France : Éditions de Minuit.
- CHAKER, Salem (1970). *Textes en linguistiques berbères : Introduction au domaine berbère*. France : Éditions du CNRS.
- IMARAZENE, Moussa (2021). *Imennan n tjemmat : Isefra n at-zik*. Algérie : Éditions Imal.
- LACOSTE DUJARDIN, Camille (1970). *Le conte kabyle : Étude ethnologique*. Thèse de Lettres). France.
- MAHÉ, Alain (2001). *Histoire de la Grande Kabylie XIXe-XXe siècles*. Algérie : Éditions Bouchène.
- MAHFOUFI, Mhanna (2002). *Chants kabyles de la guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962 : Étude d'ethnomusicologie, textes kabyles, traduction française et notation musicale*. France : Séguier.  
— (2005). *Chants de femmes en Kabylie*. France : Ibis Press.
- MAMMERI, Mouloud, (1980). *Poèmes kabyles anciens – Textes berbères et français*. France : Éditions Maspero.
- YACINE, Tassadit (1989). *Ait Menguellet chante*. France : Éditions de La Découverte.  
— (1990). *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*. France : MSH/Awal.

## Pour citer cet article

Moussa IMARAZENE, Nassima LADDAOUI, « Du chant collectif à l'expression individuelle : Métamorphoses du chant féminin kabyle », *Paradigmes*, vol. IX, n° 02, mai 2026, p. 187-205.