

Les chants amoureux traditionnels à caractère réfractaire dans la tradition orale kabyle

Nora Belgasmia

Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou

يتناول هذا المقال تعبير المرأة القبائلية الذي يعالج طابوهات الحب من خلال قصائد شفوية مدونة بالقبائلية ومترجمة إلى الفرنسية. وتكمن أهمية هذه المساهمة في سعيها إلى كشف المضمهر عبر التلميح والضمنية، في علاقات الرجل والمرأة خاصة، والدور المتجدر لكل واحد منهما وكذا مكانتهما في مجتمع يهيمن فيه الأول. ففي هذا الوسط الذي تحكمه عادات الأسلاف، يحرر الشعر المرأة، فيمكنها من الكشف عن مشاعرها وفرض نفسها. وقد أدت مساهمة المرأة في التعبير عن الحب بواسطة الشعر إلى إمالة اللثام عن هذه العاطفة لدى الرجل أيضا، وجعلته، من ثم، بصفة مفارقة على قدم المساواة مع المرأة؛ تجرّده تارة من "الأنا" الذكورية، وتمتلك روحه المليئة بالمعاناة تارة أخرى. وهكذا يأتي الشعر عبر خطاب ضمني غني بالمضمهرات والتلميحات ليغزو عالم الرجل ويدعوه إلى إعادة النظر في مكانة المرأة في المجتمع واعتبارها شريكا حقيقيا.

Introduction

Le recueil de poésies d'où sont tirées les quelques pièces utilisées dans cet article, en guise d'illustration, appartient à des femmes qui sont toutes du même lieu d'origine, à savoir le village de Timeyras, dans la région des Ouacifs dans la Kabylie du Djurdjura. La collecte de ces chants féminins a motivé un travail de longue haleine sur le terrain, qui au départ nous était méconnu. La pratique du porte à porte au début, nous mettait dans la gêne, car il fallait à chaque fois justifier notre présence puis à mesure que nous avançons dans notre investigation nous recevions une *feed-back* favorable de la part des habitants. Un terrain qui a nécessité des déplacements multiples du village vers la ville, et vice-versa. Le processus de *bouche à oreille*, notamment dans le milieu villageois, a fini par l'emporter ce qui a joué en notre faveur, alors les femmes se dévoilaient et s'exprimaient avec plus d'aisance, car elles considéraient que notre travail était pour « la bonne cause », puisque l'investigation visait la sauvegarde du patrimoine poétique immatériel féminin. Concernant les chants colportés dits anonymes, ils ont été pris sur le qui-vive, dans les fêtes de mariage ou dans des festivités occasionnelles, leur enregistrement relevait d'une grande prouesse technique à l'époque, en raison du manque de moyens mais aussi et surtout en raison de l'insécurité.

L'un des buts de ce travail est de mettre en évidence un type de discours formel kabyle, très vivace en milieu féminin, à travers quelques chants et poèmes oraux

transcrits en berbère (kabyle) et traduits. Il s'agit d'un thème où les non-dits qui, par l'insinuation ou le sous-entendu dont ils sont le vecteur, sont fortement chargés de sens. Ce thème est fort instructif sur la relation homme/femme, dont les rôles sont socialement définis, au sein de la société traditionnelle où s'illustre la « domination masculine » (Bourdieu, 1990).

D'abord, ce qu'il faut souligner est que l'amour reste un sujet tabou dans la culture kabyle¹. Son expression sociale explicite et directe est rare, voire inexistante, d'autant que les rapports homme/femme dans la société ne sont pas toujours fluides : les tabous, les interdits et la religion sont autant d'éléments qui déterminent ces rapports aussi difficiles que complexes. Le tabou qui entoure l'expression du sentiment amoureux dans la culture kabyle pourrait s'expliquer par le fait que l'organisation sociale kabyle s'élabore en fonction d'un ordre établi et dominé par l'homme, détenteur du pouvoir décisif et exécutif, et mû par des considérations liées à un code d'honneur dont la qualité cardinale est la virilité (*tirrugza*), qui exclue toute expression des sentiments intimes. Toutefois, dans cet ordre social et cosmique fondé, selon Pierre Bourdieu (1990 : 4), sur « l'affirmation ultra-conséquence du primat de la masculinité », le sentiment amoureux échappe à « la juridiction du pouvoir mis en place par l'homme kabyle et de sa cosmologie phallonnarcissique » (*ibid.* : 4). Dans ce même ordre d'idées, « les hommes pouvaient programmer tous les gestes de la vie : les fêtes, les labours, les moissons, le commerce... un seul domaine leur échappait entièrement : celui des sentiments » (Yacine-Titouh, 2006 : 19). La licence poétique, représentée particulièrement par le genre des chants d'idylle, est le moyen par lequel la femme kabyle se permet non seulement de transgresser l'interdit et de briser les tabous liés à l'expression des sentiments amoureux, mais aussi de remettre en cause certaines structures objectives et cognitives de la domination masculine et de ses représentations symboliques. Les chants d'idylle sont regroupés dans le genre poétique appelé *izli* lequel, par définition, n'est pas un *asefru* c'est-à-dire un genre poétique conventionnel : « contrairement à l'*asefru*, qui peut désigner les genres les plus divers à la fois dans l'inspiration et dans la forme, l'*izli* est spécifiquement un poème court, à dominante sentimentale ou érotique... l'universalité des sentiments que le genre évoque fait que tout un chacun peut s'y reconnaître et s'y intéresser, voire s'y adonner. Sa brièveté le rend accessible à la mémoire. » (*ibid.* : 21).

Les poèmes de l'*izli* sont chantés ou récités avec quelques précautions (absence des hommes dans les alentours) par les femmes dans des circonstances de fêtes de mariage ou bien au cours des travaux quotidiens, l'*éros* c'est-à-dire l'amour romantique ou érotique, semble représenter un danger potentiel au maintien de l'ordre au sein du groupe parce qu'il est une émotion insaisissable et incontrôlable qui échappe à l'emprise des règles sociales établies. « La passion amoureuse, dans

¹ Dans son *Dictionnaire de la culture berbère de Kabylie*, Camille Lacoste-Dujardin (2005 : 34) écrit au sujet de l'amour dans cette région d'Algérie : « Dans une société où les mariages sont essentiellement affaire de stratégie familiale, il n'y a guère de priorité pour les sentiments personnels, aussi l'amour est-il souvent redouté comme pouvant conduire à de graves désordres. En premier lieu, sa manifestation n'est guère autorisée d'expression, en vertu de cette retenue imposée à tous, une très grande pudeur, la *hchouma*, exception faite de l'amour maternel censé résider dans le foie, comme l'amour filial, ou fraternel. En revanche, la littérature permet d'en libérer l'expression. [...] ».

un groupe où les mœurs sont strictes, est plus qu'un non-sens, un danger. Elle balaie d'un geste, d'un mot, les certitudes les plus établies». (*ibid.* : 18) L'effet subversif du sentiment amoureux explique bien pourquoi la représentation de l'amour dans la littérature orale est si complexe dans la culture kabyle traditionnelle caractérisée par une division hiérarchique entre les sexes lesquels fonctionnent « comme un principe universel de vision et de division, comme un système de catégories de perception, de pensée et d'action ». (Bourdieu, 1990 : 6).

L'expression poétique de l'amour dans l'*izli* est portée par plusieurs facteurs sociaux qui travaillent le sens de la communication – facteurs liés aux tabous, aux interdits religieux, aux règles de la bienséance et de la décence – dont les effets sur la parole, et donc le chant, se traduisent par un recours presque systématique au non-dit, à l'insinuation et à la figuration... Par conséquent, outre l'approche socio-anthropologique, la théorie pragmatique du langage, en tant que science linguistique traitant « des relations des signes à leurs interprètes ou utilisateurs [et recouvrant] des phénomènes très vastes d'ordre psychologique et sociologique » (Garric et Calas, 2007 : 6), semble tout à fait indiquée pour l'analyse et la compréhension des représentations sociales, collectives et individuelles du thème de l'amour dans le verbe poétique de la femme kabyle.

En ce sens, le sentiment amoureux, notamment son expression verbale, passe indubitablement par un arsenal de mots et de termes insinués, imagés voire détournés pour atteindre son objectif. Une recherche non imprégnée de cette pratique linguistique, socialement ancrée dans le comportement collectif kabyle, serait incapable de saisir le sens profond des poèmes de la femme kabyle. Cela est d'autant plus vrai que les interdits qui entourent l'expression féminine sont plus forts et plus nombreux que ceux qui entourent l'expression masculine. Dans les dialogues insérés dans les poèmes soumis à notre analyse et à travers les négociations qui découlent de ces dialogues, les concepts pragmatiques de l'*implicite* et de *non-dit* prennent alors tout leur sens.

1. Le chant amoureux rétif à l'ordre social établi

Dans ce qui suit, nous tâcherons d'étudier quelques représentations sociales de l'amour dans la poésie traditionnelle féminine kabyle, par l'application de l'approche socio-anthropologique et de la théorie pragmatique. Le corpus est oral, constitué de chants d'idylle transmis dans des circonstances bien précises, et en circulation libre parmi les femmes de Timeyras, un village reculé de la commune des At Ouacif, elle-même située au cœur de la Kabylie. Les représentations que se font les femmes de l'expression du sentiment amoureux sont collectives et renferment des valeurs sociales partagées par la majorité des femmes de cette région. Toutefois, ceci ne veut nullement dire que l'imaginaire amoureux individuel de ces femmes soit dilué dans l'imaginaire collectif, ou qu'il n'y ait aucun apport personnel dans leurs chants. « La poésie de l'*izli*, bien que chantée par un groupe est d'abord la poésie de l'individu en ce qu'elle exprime des sentiments spécifiques ... » (Yacine-Titouh, 2006 : 35)

La femme kabyle semble consciente que l'*izli* est en quelque sorte son « espace personnel » ; son verbe l'exprime de différentes manières : il est libération et

exaltation du moi, il est aussi réalisation d'un fantasme et de la rêverie. Cependant, dans bien d'autres cas, il s'agit d'une dénonciation d'abus de pouvoir et d'une requête auprès d'une autorité, requête qui entraîne la négociation.

Le discours amoureux du chant de l'idylle est généralement associé à un espace pastorale : les champs, la fontaine... L'atmosphère de ce genre est généralement joyeuse, bucolique, quand bien même beaucoup de chants relatent des obstacles dressés à l'amour de l'être aimé et désiré. Ce sous-genre d'amour romantique, solitaire, débarrassé de toutes contraintes sociales est illustré par le poème qui suit :

t-dahr-iyi yef sđah
Neddhey a şellah
D kra yella-n d lwali
Taksumt-is am lmeşbah
D lwerđ mara yefteħ
D lkayeđ id-yura llusi
Win yewwet-en deg-ney la smaħ
Ad yeqqwel d amjah
Ad i-jeřreb lemħani

Dameche Smina (*in Belgasmia, 2001*)¹

Je l'ai aperçue au haut de la terrasse
J'ai demandé aide à tous les saints
Sa peau est pareille à une lanterne
Fleurs quand elles éclosent
Document rédigé par l'huissier
Tout médisant vivra sans pardon
Deviendra exilé et errant
Et plein de malheurs endurent.

Ce poème enfreint allègrement la règle sociale qui n'autorise pas la femme, l'homme aussi d'ailleurs, à exprimer ce type de sentiments même si le discours amoureux est décrit métaphoriquement (comparaison avec la nature, les fleurs et la verdure) : « La nature des izlan est celle, tour à tour douce verte ou âpre, des vrais paysages de la montagne kabyle. Elle n'est pas seulement image onirique gorgée de plus de rêve que de sève ; elle vit. On peut derrière les mots, voir les choses et les sentir. » (Yacine-Titouh, 1990 : 32). En effet, nous pouvons affirmer que dans ce chant le genre de l'idylle exploite tous les motifs et toutes les images des éléments pastoraux. Cette référence, ou plutôt ce recours, à la nature et à ses éléments s'explique-t-elle par le fait que l'espace pastoral se situe en dehors des représentations sociales et symboliques qui structurent et opposent les pôles masculin et féminin dans la vie sociale ? Et tout laisse à penser que la nature n'est

¹ Tous les poèmes chantés, cités dans cet article, sont tirés de Belgasmia (2001).

pas un lieu neutre dans la culture kabyle; elle est un espace de transgression de l'ordre (masculin) établi, d'autant plus que, comme l'affirme Tassadit Yacine (2006 : 40), « C'est que la nature est, à la fois par définition et par convention (...) le lieu des sentiments profonds que la vie du village refoule avec vigueur. »

Les deux vers, *Sa peau est pareille à une lanterne* (Fleurs quand elles éclosent), décrivent la beauté selon l'imaginaire social l'énonciatrice : la blancheur de la peau sans défaut, qui est ici comparée à la luminosité de la lanterne ; la fraîcheur de la jeunesse qui est supposée se refléter dans l'éclosion des fleurs.

L'autre critère de beauté est la virginité de la fille; elle est *sous-entendue* dans le vers : « Document rédigé par l'huissier », le comparant étant *lkayev* qui signifie « papier » (blanc à l'origine), le comparé étant la virginité de la jeune fille signifiée par la blancheur du papier. L'interprétation donnée à ce vers est motivée par une expression kabyle connue, souvent utilisée dans ce contexte : *taqcict d lkayev amellal ciñ kan ad tiseensex* (la fille est comme une feuille blanche un rien peut la salir). La réputation d'une jeune femme est à la fois sacrée et fragile, puisqu'un rien peut la compromettre. Si la blancheur symbolise sa virginité, l'évocation de « l'huissier », un représentant de l'institution judiciaire (une autorité), est pour symboliser l'ordre masculin dominant.

Une forme de transgression de l'ordre établi est sous-entendue dans ce poème par l'endroit où la femme se trouve et d'où elle est aperçue, en l'occurrence *svah* (la terrasse), qui est lieu le plus élevé d'une bâtisse. Cet espace élevé est exclusivement réservé à l'homme (Bourdieu, 1990), la femme occupant généralement l'espace du bas, l'acte copulatif étant la parfaite illustration de cette division/opposition. En inversant les positions de haut et de bas, ce poème transgresse une pratique bien objectivée dans l'habitus kabyle qui consiste à attribuer à l'homme la position dominante du haut.

2. Quand le «je» masculin/ féminin s'emmêle et s'entremêle

À travers l'usage de l'implicite dans la création poétique, la femme exprime des sentiments personnels d'amour, sans engager son *je* féminin. Pour cela, elle a recours à un autre *je*, celui du dominant mâle, puisque dans ce poème elle prend la place du fou amoureux épris de sa dulcinée et s'exprimant en son nom. À ce niveau là, la femme cède son droit d'auteur à l'homme, soit par pudeur soit par stratégie discursive dont le dessein est de mener à bien sa transgression des lois et des tabous sociaux liés à l'amour.

La femme, dans le poème précédemment cité, affirme deux fois le *je* de l'autre et ne trouve plus aucun embarras à décrire l'être aimé, car, sous ce *je* masculin, elle se sent protégée. Ainsi vêtue d'un *je* autre que le sien, le temps d'une déclamation poétique, elle ose révéler les sentiments du mâle dominant en mettant à nu ses sentiments. Puisque l'homme se refuse à divulguer ses émotions à l'égard de sa bien-aimée, par convenance et par « obligation sociale », comme le veut l'ordre établi, la femme le dévoile ainsi dans ses sensations les plus enfouies.

Dans le poème suivant, le premier vers *T-dher-iyi* Je l'ai aperçue), le verbe utilisé, signifie que l'un observe l'autre à son insu ou par hasard, la vue de la bien-aimée

n'étant donc pas intentionnelle, ce qui accentue le désir et l'attachement mais aussi et surtout la souffrance. Cette même souffrance est annoncée par le deuxième vers : *Neddhey a sellah* J'ai demandé aide à tous les saints), dans lequel elle sollicite l'aide des saints. La sollicitation des saints suppose un supplice après un tourment intérieur, non prononcé mais douloureusement ressenti. Cependant, il demeure implicitement entendu que même s'«il» est fou épris d'elle, et même si l'amoureux implore tous les saints, il ne peut révéler ouvertement son amour à sa dulcinée car « malheur à l'amoureux qui signe ainsi sa dépendance à l'égard d'une femme » (Françoise Heritier, cité par Yacine-Titouh, 2006 : 32).

3. L'amour entre échange et dialogue

Toujours dans l'ambiance amoureuse, les deux protagonistes s'impliquent et se heurtent à un autre type d'embûche qu'illustrent les chants de l'idylle qui vont suivre. Ils ont en commun le discours amoureux et les obstacles qui entravent la concrétisation de cet amour. La majorité de ces poèmes dramatisent un processus de négociation des valeurs de la communauté, liées non seulement à l'idéal amoureux, mais aussi à d'autres valeurs sociales comme l'argent, le statut social ou encore l'âge du prétendant. La négociation prend généralement la forme d'un dialogue avec, d'un côté les parents ou le juge, les amants d'un autre côté.

Le premier poème est très ancien, il provient de Dameche Smina, qui avait plus de 80 ans lorsqu'elle nous l'a communiqué, et qui, aujourd'hui, n'est plus de ce monde (qu'elle trouve ici notre reconnaissance et notre hommage). Ce poème qui lui a été transmis par sa mère, témoigne de l'ancienneté de cette poésie qui a traversé au minimum quatre générations. Il est difficile de remonter à sa source pour vérifier si l'histoire qu'il raconte s'est réellement produite. Comme nous le verrons plus loin, ces vers ont le mérite de confirmer que l'izli a toujours constitué une échappée plus ou moins explicite à l'habitus social dominé par les valeurs masculines.

C'est l'histoire d'amour entre une jeune fille et un troubadour (ameddaê) répondant au nom de Bachir. Ils furent mariés pendant quelques années jusqu'au jour où vint un vieux riche qui voulait prendre la jeune femme pour épouse. Le vieux riche proposa beaucoup d'argent à la famille de la jeune femme afin qu'elle annule son mariage avec le meddaê, et qu'elle accepte de le prendre comme époux.

Il est vrai que cet état de fait semble invraisemblable, cependant ce genre de pratiques, selon la réponse de l'informatrice, existait autrefois, probablement durant une période de bouleversement socio-économiques induits par la rudesse de la vie provoquée par des fléaux tels que la sécheresse ou dus aux spoliations coloniales.

Les parents étant dans le besoin, ils réussirent à forcer leur fille à demander le divorce. Ceci fut très pénible pour elle car elle aimait son mari. La mort dans l'âme, elle se voyait dans l'obligation de quitter son mari, et sacrifier son amour dans l'intérêt de sa famille. Elle fit part de cette situation à son époux par le biais du poème suivant :

A si lbacir ameddaḥ

Ma ṭ-xedmeḍ leṣlah

*Ak-ciwreḡ deg sin lumur
Beṭtu d weeziz i jerrah
ur dixel iqerrah
Aqlih cbi azerzur
Aww-iyi-d kra n lmedḥa
Win tekka lmeena
Cci yussa-d d amedur*

Dameche Smina (*in Belgasmia, 2001*)

Ô ! Si L'Bachir le troubadour
Pourrais-tu venir à mon secours
Je voudrais te consulter sur deux sujets ÷
La séparation ouvre trop de plaies
Blessant l'âme en son fort intérieur ÷
Je suis pareille à l'étourneau
Chante-moi quelques-uns de tes mots
Des vers pleins de signification
Ce qui nous arrive est désolation.

Le Meddah comprit où voulait en venir sa bien-aimée ; aussi il lui suggéra qu'elle l'invite à son mariage pour qu'il anime la fête. Ce fut là sa seule condition ; condition difficile à accepter mais la jeune fille, après maints efforts, réussit à convaincre ses parents.

Une fois devant l'instance judiciaire on exposa les faits. Le juge comprit que la jeune femme désirait repartir avec son mari, qu'elle chérissait plus que tout et avec qui elle voulait vivre et que la pauvreté de son conjoint ne le diminuait pas à ses yeux. Vint alors le tour du troubadour, il argumenta dans le même sens que sa bien-aimée. Le juge, se trouvant devant une situation délicate, se demande comment pouvait-il séparer deux êtres qui s'aimaient et voulaient vivre ensemble ? Aussi décida-t-il de ne pas tenir compte des arguments des parents et du vieux richard, et ordonna aux deux jeunes gens de retourner dans leur foyer.

Le Meddah, comblé de l'heureuse issue que prit son histoire, dédia alors ces quelques vers à son épouse chérie :

*Qessam yur-i-d yestefa
Kfan-t tlufa
Berka taguni weḥd-i*

Dameche Smina (*in Belgasmia, 2001*)

Le bienfaiteur chez moi a pris pied
Les ennuis se sont estompés

À la solitude j'ai faussé compagnie
(Mes nuits seront accompagnées)

Le dialogue avec le juge, symbole de l'ordre établi, est fabriqué de toutes pièces afin d'aboutir au bonheur de l'époux, à son confort matériel et physique (*mes nuits seront accompagnées*) et mental (*les ennuis sont estompés*). Ce dialogue nécessite la présence de la femme, et l'amour qui unit les deux êtres. Ce poème allégorique articule la place effective de la femme qui revendique reconnaissance et amour. Il commence par la voix de la femme qui informe son époux des intentions malveillantes d'un riche vieillard. Elle lui demande d'agir et lui signifie *implicitement*, c'est à dire sans prononcer le mot tabou de l'amour, qu'elle l'aime et qu'elle ne voudrait pas se séparer de lui. L'affaire est signifiée au juge afin de trancher parce qu'il est la dernière instance habilitée à régler les conflits individuels et collectifs. Celui-ci donne son verdict : l'union doit être préservée.

En filigrane, on constate que le vieux riche est *connoté* péjorativement, même si concrètement sa méchanceté n'est pas prononcée. Il joue le rôle du rabat-joie et du trouble-fête dont la fonction principale est d'affirmer la règle sociale qui dénonce la loi du plus fort, exprimée ici par la prévalence de l'argent. Enfin, par le truchement du «*je*» qui renvoie à l'autre, en l'occurrence l'époux, s'exprime la joie de retrouver sa femme et les vertus que sa présence lui confère ainsi qu'à sa femme.

Le récit narré par ce poème ressemble à une mise en scène où la femme exprime, chante et célèbre l'amour conjugal, dans le but d'attiser les sentiments de son époux. L'homme kabyle, imbu de sa culture virile, refoule toujours ses émotions, qu'elles soient d'amour, de peur ou de joie. Par le subterfuge de la mise en scène, la femme le pousse à déclarer et à assumer son amour. Ce faisant, elle réussit à exalter le sentiment amoureux en triomphant de l'interdit social. Ce n'est pas un hasard, dans l'anecdote rapportée ci-haut, si le mari est troubadour, c'est-à-dire un artiste qui donne libre cours à ses émotions et à sa créativité.

Le dialogue entre deux personnes amoureuses est également présent dans le chant suivant dont la situation est plus complexe. Ce poème nous a été donné par notre mère (75 ans) vivant à Constantine ; elle a quitté le village de Timeghras depuis des décennies. Ce poème débute par la plainte d'un homme d'un certain âge, riche et amoureux d'une jeune fille qui le refuse à cause d'un autre homme qu'elle aime, un homme plus jeune mais pauvre et sans ressources. Il apparaît sous forme de dialogue entre un vieux riche et la belle Aziza ; le prénom même de la bien-aimée est significatif à cet égard. En langue arabe, *Aziza* signifie la fière mais dans l'usage kabyle il veut dire la chère, celle qui a une grande valeur. À travers le sens de ce prénom, on peut aisément déduire qu'il a été choisi à dessein ; à travers lui, la poétesse affirme la place de la femme en lui attestant de la reconnaissance.

4. L'argent : une valeur dépréciée

Ce qui est captivant dans le discours qui va suivre, c'est que le dialogue, donc l'échange, a lieu non pas entre la femme et son mari, comme dans le précédent poème, mais entre une femme et son prétendant. En outre, dans cette histoire, il est nullement mentionné que la jeune femme est mariée, ce qui revient à dire que

l'amour de Aziza est vraiment menacé et qu'elle doit user de tous les arguments possibles pour faire valoir son droit à se marier avec l'homme qu'elle aime, non pas celui que ses parents choisiraient pour elle. Le discours donne une *locution* entre les deux *interlocuteurs* qui supposerait ainsi une *perlocution*, donc une interprétation, qui *sous-entend* une dénonciation d'un état de fait social, celui de forcer la fille à épouser l'homme qui répond aux règles établies, non au choix personnel. Ce poème est transcrit tel qu'il nous a été donné, c'est-à-dire sous forme de dialogue entre le vieux riche et la belle Aziza. L'homme non nommé prend d'abord la parole :

Argaz : ziza a tin zizen

D isem-im ig fazen

Deg wenyir-im ig-gura cceqa

T-eğğ-iđ ikufan yerzen

Icbuyla fazen

T-erniđ leyzayez imula

Ass mi i kem-yuy uettar

Yess-em ig t-mentar

Yerra-kem i wqeggel n tregwa

Kacimi Chabha (*in* Belgasmia, 2001)

L'homme:

Aziza ma bien aimée

Ton nom est des meilleurs

Peine et souffrance sont ta destinée

Tu as délaissé le bonheur

Les richesses et fermes fertiles

Pour épouser un mendiant

Dans les rues errant

Te réduisant ainsi à néant

Les caractéristiques d'un homme valeureux, telles qu'elles sont représentées dans l'imaginaire collectif et individuel, semblent se mesurer par la richesse. L'homme démuné est un *attar*¹ avec toutes les *connotations* péjoratives que ce mot véhicule dans la culture kabyle. Son manque d'aisance matérielle le diffame au plus profond de son existence. Il n'acquiert de virilité et de force que par la richesse.

¹ Relatif ou métier de *aettar* troubadour, qui consiste en la vente de produits de beauté pour la femme. Ce fut à une époque lointaine, une forme de commerce exercé par des arabes venant de l'ouest ou de l'est du pays.

Points positifs (l'homme riche)	Points négatifs (l'homme pauvre)
couffins bien remplis / de belles cruches / terres et fermes fertiles	le mendiant / errant / dormant dans les sentiers

À travers cette strophe, la poétesse véhicule par le *je* masculin quelques valeurs sociales de l'époque. A cause de la précarité de la majorité de la population dans le contexte du système colonial, la richesse était valorisée au plus haut point du fait qu'elle protégeait de la rudesse de la vie en montagne. Ceux qui n'avaient pas d'accès direct à la propriété terrienne, aux terres fertiles notamment, étaient condamnés à vivre de tâches difficiles qui leur permettaient à peine de subvenir aux besoins de leurs familles.

Quand le vieux condamne l'amoureux d'Aziza à la mendicité et l'errance, il exagère ses propos afin de créer un contraste à travers lequel il exhibe implicitement ses propres richesses qui sont autant d'atouts selon son raisonnement argumentatif tiré d'un état de fait socialement vérifiable, qui garantiront une vie d'aisance et d'opulence à la belle demoiselle. Mais que va-t-elle répondre ? Quels seront les contre-arguments susceptibles de réfuter la thèse du vieillard ? Va-t-elle céder à l'appât de l'aisance matérielle ou va-t-elle s'obstiner à suivre son cœur ? La réponse de Aziza ne se fait pas attendre. Elle est intéressante à plus d'un titre car elle met en valeur la place de l'amour romantique dans la société kabyle traditionnelle.

Quoiqu'apparemment célibataire, Aziza est vexée par l'offre du riche vieillard ; elle lui répond dans le même ton que celui à travers lequel il l'a abordée, c'est-à-dire en développant un *discours argumentatif* :

Iḥcayciyen n-at lyerb
D widen i n-eryeb
Wid Yensan i wegris berra
Win yuḡen zwaḡ bbul-is
D win i ṭawant-is
Fihel ma yessed u qeffa
Ucbiḥ rran-t akw medden
Ur t-yerri ḥed n lfetṭa

Kacimi Chabha (*in* Belgasmia, 2001)

Aziza :

Les beaux jeunes hommes
 À l'ouest émigrant
 Ce sont eux que nous désirons
 Dehors et dans le froid dormant.

Épouser la personne de son choix
Tel est le véritable bonheur
Que faire des richesses du monde
Tous les fours servent à la cuisson
Nul besoin qu'ils soient en argent.

Le discours d'Aziza est sans équivoque; dans son rapport de force avec le vieillard, elle refuse la soumission et la résignation. Malgré une structure sociale basée sur la domination masculine et l'argent, la jeune fille reste intransigeante. Il est clair pour elle que ni son statut de mâle dominant, ni l'argent et l'aisance matérielle du vieux prétendant ne l'intéressent. Ses arguments sont orientés vers les critères de l'homme de son choix, valeureux et unique à ses yeux. Ces critères sont l'apanage de beaux jeunes hommes virils qui gagnent leur vie par le labeur et le courage, qualités que le vieil homme ne peut prétendre posséder. Nous sommes ici en présence d'une illustration de la concordance presque parfaite entre la structure subjective de la femme et l'expression collective et publique de son univers social. Tout au long du poème qui abonde de sous-entendus, la jeune fille a recours à l'insinuation aux symboles, aux analogies, et aux descriptions. Ainsi l'usage d'un vocabulaire culinaire mais surtout l'analogie qui en est faite, est exceptionnel du point de vue de sa subtilité.

Aħcayci sous-entend certes la beauté de l'homme, mais surtout sa sympathie. Aziza préfère de loin le troubadour, *aettar*, qui vient de l'ouest, celui qui se fatigue au labeur et qui passe ses nuits dehors, dans le froid. L'effort est un symbole de virilité, laquelle est connotée de manière inattendue dans la réplique d'Aziza. Sans quelques indices de la poétesse, ce sous-entendu serait passé sous silence et n'aurait jamais divulgué le non-dit. Une dimension sexuelle est signifiée à travers un ustensile de cuisson : Tous les hommes ont un sexe, nul besoin de l'avoir en argent, tel est le sens caché du dernier vers. Pour signifier que la virilité ne rime pas avec la richesse.

Ucbih est une poterie de forme arrondie et plate, qui sert à la cuisson de la galette, appelée dans certaines régions de Kabylie *bufrah*, *ađajin*, *ulemsir*... Pourquoi cette comparaison entre cet objet de cuisson et le phallus ? Le plat en terre cuite (nom masculin même en kabyle) ne peut accueillir la galette (nom féminin même en kabyle) que s'il est dans une extrême chaleur pour permettre la bonne cuisson de cette dernière. La chaleur d'*ucbih* est le garant de la bonne reproduction. La copulation homme-femme tourne ici autour de l'opposition *ucbih* (galette) qui symbolise l'union du plat et de la galette qui renvoie au mariage, à la fécondation, et à la reproduction. La réponse d'Aziza est sans équivoque : elle rejette sans hésitation la demande en mariage du vieillard. Pour légitimer sa décision, elle avance un second argument, l'âge du prétendant. Cet argument est exprimé ainsi en ces termes : *Les beaux jeunes hommes / à l'ouest émigrant (...) / Dehors au froid dormants*. Ici, la capacité à émigrer, à dormir dans le froid pour gagner sa subsistance sont invoqués comme les marques véritables de courage et de la virilité masculine. Celle-ci se mesure à l'effort, à l'endurance et au travail, non pas à l'aisance matérielle. À ce critère, le vieux prétendant ne peut se mesurer !

Le discours d'Aziza sur les valeurs viriles, la défense de son amour l'amènent à aborder le thème tabou de la virilité sexuelle. Usant d'un langage imagé, la locutrice rappelle au vieil interlocuteur que *Tous les fours servent à la cuisson / Nul besoin qu'ils soient en argent*. En d'autres termes, le non-dit signifié dans cette perlocution versifiée est que l'argent n'est pas une condition indispensable pour pouvoir procréer. La joie d'avoir des enfants et de produire une descendance n'est pas conditionnée à l'argent. Aussi, tout homme, aussi pauvre soit-il, peut s'accoupler à une femme. La richesse n'ajoute rien à cet acte, surtout quand l'homme qui l'accomplit est vieux et sénile : *Épouser l'élu de son cœur / Tel est le véritable bonheur / Que faire des richesses du monde !*

En rejetant la demande de mariage du riche vieillard, Aziza-démontre que l'amour romantique ne s'affranchit pas toujours de son habitus où les valeurs sont exclusivement phalo-narcissiques. Toutefois, elle réussit à s'affranchir de l'emprise exclusive de l'homme qui s'arroge le droit à de choisir la femme qu'il désire. Aziza démontre que le choix lui revient en premier, c'est son désir qui est exaucé, non l'inverse. Son objectivation de cette cosmologie masculine l'a, dans un premier temps, amenée à rejeter l'aisance et le statut social que l'argent procure, puis à user d'un langage élaboré afin de rabrouer l'influent vieux notable tout en chantant la virilité des jeunes prétendants. En refusant le pouvoir de l'argent et en parlant d'un sujet tabou, le sexe en l'occurrence, Aziza consacre l'idylle romanesque de la jeunesse kabyle d'antan. Pour elle, comme pour la communauté qui l'entoure et d'où elle puise représentations, idéaux et arguments, l'amour vaut le sacrifice de l'argent et du confort. Par l'amour, on supporte les aléas de la pauvreté et on acquiert une force suffisamment puissante afin de contrer les désirs insatiables du pouvoir de l'argent.

5. Le « je » amoureux entre le jeu et l'enjeu

Le renvoi à l'inefficacité de l'argent devant le sentiment d'amour est indéniable dans cette poésie qui tend à dire que « l'argent ne fait pas le bonheur », et que l'amour ne peut s'acheter ou se commercer. L'opposition *pouvoir de l'argent vs pouvoir de l'amour* apparaît comme une récurrence accrue dans l'izli. Afin de renforcer cette déduction, il faut signaler que le mariage dans la culture kabyle est considéré comme un acte social, un projet beaucoup plus collectif qu'individuel. Tassadit Yacine écrit à ce sujet :

« Le mariage est un acte social et n'est que cela. D'un côté il assure la continuité des lignées patriarcales,... et de l'autre il intervient comme un élément dans la stratégie des groupes élémentaires : on n'y apparie pas deux individus mais deux gens. La femme est souvent appelée non pas par son nom mais par celui de sa famille d'origine, dont effectivement elle continue d'être comme une projection [...] Ainsi le mariage réalise le télescope de deux visées l'une personnelle ... (elle et lui) et l'autre est collective. Le projet personnel se double d'un projet collectif (...) mais il ne tient aucun compte des individus en tant que tels. » (2006 : 15-16)

Nous relevons cependant une contradiction entre le contenu de la citation ci-dessus et le poème d'Aziza, serions-nous en présence, dans le cas d'Aziza, d'une exception qui confirme la règle ?

En règle générale, il est établi que le mariage est l'affaire de tous, sauf de la concernée qui n'a souvent pas son mot à dire lorsqu'il s'agit d'une alliance arrangée. Elle n'a pas d'autre choix que de s'aligner sur la décision de son tuteur mâle. Toutefois, comme le mariage malheureux est difficilement vécu par la femme kabyle, la poésie orale féminine ne manque pas de dénoncer l'homme qui ne sait pas aimer son épouse. On parle de différents types d'hommes : « despotes mégalomanes ; le jaloux anxieux s'y rencontre également, mais des causes sociales multiples favorisent ces deux traits de caractère : et tout d'abord la valorisation démesurée de la virilité [...] » (Tillion, 1966). Pour cette raison, la poésie féminine met à nu les tares des hommes kabyles imbus de leur personne, qui se languissent dans une phalocratie sociale généralisée.

Le poème suivant crie le manque d'amour et d'affection, dont souffre silencieusement la plupart des femmes mal aimées par leurs hommes. Ces femmes en mal-être profond se réfugient dans l'amour qu'elles portent à leur progéniture notamment masculine. L'expression *bwwi-γ-d argaz seg wergaz ineal bu n wergaz* (j'ai enfanté un homme de l'homme, au diable l'homme) rend compte de cet état de fait. Dans cette expression, l'époux est désigné par l'article indéfini, ce qui le réduit à un étranger, car il n'a pas d'affinité avec son épouse. Cette dernière n'est pas considérée comme une épouse, encore moins comme une bien-aimée, elle n'est que la procréatrice. Cette situation fausse dès lors la relation femme/homme et, par voie de conséquence, la relation belle-mère/bru.

Un mariage malheureux engendre des relations déséquilibrées et erronées dont les stigmates sont alors portés par la poésie féminine. La femme ose ainsi porter son jugement sur l'homme qui, de par son statut de dominant, est censé être, du moins dans l'imaginaire collectif, l'exemple du rempart qui protège sa femme et sa famille et qui relève tous les défis, la déception de la femme malheureuse étant soulignée par le poème qui suit :

*A yemma yemma
Nekk yuyen bu wavu
Neppa isleb
Nek ye-bya ad i-ye-rnu
Naγ a lquḍra n ṛebbi
Menn-ay cedda ad-tefru.*

Kacimi Chabha (*in* Belgasmia, 2001)

Mère ô ! Mère
Moi qui ai épousé un « vaurien »
C'est un fou à lier
Qui désire m'aliéner

Ô ! Volonté divine

Faites que les malheurs se débinent

Contrairement aux poèmes précédents où le *je* n'était pas assumé puisqu'il appartenait à un autre, dans ce cas précis le « **je** » utilisé est authentique car il s'assume. C'est celui de la poétesse : *nekk* (moi) est mis en avant, ce « moi » est dans son élément et s'implique en tant que tel, endosse sa responsabilité et assume enfin ses propos. Le poème commence par l'interpellation de l'être le plus cher vers qui on se tourne au moindre souci, en l'occurrence *yemma* (maman). L'interjection est d'une intimité telle qu'elle trahit l'implication effective et émotive de l'émettrice.

L'ampleur du malheur exprimé dans ce chant est illustrée par la prière adressée à Dieu. La femme l'implore de mettre fin à ses souffrances en provoquant quelque événement qui la délivrerait de son « vaurien » de mari. Le divorce étant quelque chose que la femme kabyle ne peut demander, elle invoque une quelconque intervention divine pour l'aider à dissiper son malheur. C'est peut être ce souci de réussir son mariage, cette conscience de l'importance de l'entente conjugale qui poussent la femme kabyle à chercher l'amour. Cependant, ceci ne doit pas être généralisé, les chants de l'idylle n'impliquent pas toujours une fin simple, fût-elle heureuse ou malheureuse.

Souvent les mariages malheureux conduisent à la trahison ou à l'adultère ; un sujet tabou que la poésie orale féminine traite dans toute son ampleur. Seulement, ce qui est à signaler, c'est que les femmes ne s'assument plus dans ce genre de poésie car le *je* utilisé redevient alors un autre. La femme va jusqu'à s'identifier à l'homme, pour exprimer ce qu'il ressent comme sentiments pervers, d'appréhensions et de craintes.

6. Le tabou et son expression

Dans d'autres poèmes, l'amour devient pulsion et folie qui transgressent l'ordre établi. C'est ce qui ressort de certaines pièces dont l'interprétation reste en réalité masculine car la femme se met à la place de l'homme pour exprimer ses émotions les plus réprouvées, qu'elle ne peut ni ne doit exprimer en temps normal. Dans le poème qui suit, il s'agit d'un sujet plus épineux que l'amour hiératique : celui de l'adultère. Le texte relate l'histoire d'une femme adultère ayant mari et amant ; une réalité somme toute difficile à admettre par les femmes, que la poésie dévoile dans toute sa nudité. Il s'agit à tout point de vue de la révélation des tabous et des secrets des femmes et des hommes, mais surtout des sentiments inavouables et de leur expression. La poésie, par le truchement du sujet qu'elle aborde, renvoie une image atypique de la transgression de la loi et de l'ordre établis. Le poème est dit par une femme, certes, mais celle-ci rentre dans la peau d'un homme, elle se substitue à lui en s'adressant à sa maîtresse répondant au nom de Dahbia :

Dahbiya tusbit n tît

A cêina tajdit

Ad-t-ini dfer rn-iy letab-im

*Times lḥiy-as
Yeẓra wegdi surfey-as
Semman-iyi medden aenabi
Lxiṛ im-xedmey t-zri-t
Fihel ma t-nni-t
D ayagi xedmen leḥbab*

Dameche Smina (*in* Belgasmia, 2001)

Dahbia aux yeux tout jolis
Oranges fraîchement cueillies
Me disant suis moi, endossant tes peines
J'ai enjambé l'enfer pour toi
Le chien de garde point n'en voit
Les gens me surnomment le Bônois
Tout le bien que je t'ai fait
Nul besoin de le révéler

Dans ce poème, il est question de :

2. la souffrance de l'amant : *J'ai enjambé l'enfer (le feu) pour toi*. Ici la comparaison est universelle car, dans toutes les cultures, l'amour est feu et l'amant est *tout feu tout flamme* ;
3. de ses sacrifices : faits par amour pour elle, malgré toutes les peines qui peuvent en découler. *Tout le bien que je t'ai fait / nul besoin de le révéler/ Car les amis pour cela ils sont faits /me disant suis moi, endossant tes peines* ;
4. de sa réputation : elle est bafouée pour l'amour de sa dulcinée. *Le chien de garde point n'en voit / Les gens me surnomment le Bônois*.

L'implicite dans ce poème est suggéré par la comparaison des commères et des médisants au chien qui est toujours aux aguets. Le chien, dans la culture kabyle, n'est pas aussi considéré comme dans la culture occidentale qui loue sa fidélité. Au contraire, l'image du chien n'est pas flatteuse : les calomnieux qui sont aux aguets à surveiller et à médire les autres sont comparés aux chiens. Un phénomène social qui n'est pas étranger à la vie villageoise où tout le monde se connaît. Cet état de fait véhiculé, d'un côté, des aspects positifs pour la collectivité, mais de l'autre les retombées négatives sur le plan individuel.

Dans le long poème qui va suivre, on assiste à une histoire d'amour hiératique complexe dont le discours est porté sur des images érotiques qui attestent du désir sexuel et fusionnel qui s'ensuit. L'amour dont il est question est un amour à risques transgressant toutes les lois de la bienséance, et l'éthique morale, au point d'assumer tout ce qui peut en découler comme conséquences néfastes. C'est le récit d'un amant prenant des risques pour aller à la rencontre de sa bien-aimée ; tous ses

périples le conduisent à entraver les interdits et à pousser le cynisme aux limites du blasphème :

Tura şub-ey dälle-y
Zware-y seg-wafrasen
Zzewre-y at sidi lərbi
D nutni iy-d-iusen
Ad iyi-t-rrem d axeclaw
Ad as-yli-y s asagwem
Ad t-xleđ ad ƚ-heggi i mensi
Ad c̆c̆en ieggalen
Ad ƚ-heggi usu d usummet
S abeħri yesersir-en
a d nek řsey-d s lħerfa
Akka id i-yura
ƚey-as deg idmaren
T-nna-k acu-t wa
Nniy-as d nek susem
T-nna-k akka t-skaddebeđ
Xuđi kec̆ seg araben
Wagi d lemnam n řebbi
usiy-d ad egd-ey yur-em.

Dameche Smina (*in* Belgasmia, 2001)

Jetant des coups d'œil je descends
Par les tas de poubelles en passant
Par les Ait Sidi Larbi saints
Eux du moins sur nous veillent
Transformez-moi en brindille
Tomber dans son seau d'eau dedans
Qu'elle mêlera dans le dîner préparant !
Que prendra la maisonnée !
Puis préparera lit et oreiller
Au grand air tout frais
Quant à moi en douce je me posais
C'est écrit ! Par les seins je la tenais
Elle a demandé qui c'était

C'est moi ! Aussi point de bruit
Elle a dit que j'étais menteur
Et des Arabes un des leurs
Ceci est un rêve du Bon Dieu
Je viens pour un Aïd entre nous deux.

L'Izli n'exclut pas pour autant l'amour charnel, l'amour érotique qui relève d'un registre proscrit. En effet, par moments, le poème d'amour kabyle est porté par un discours ouvertement érotique, transgressant les interdits liés à la sexualité, domaine tabou de l'intime et du banni dans l'imaginaire collectif kabyle. Dans ce poème, beaucoup de choses apparemment disparates se mélangent : l'élan vers l'être aimé et l'interdit social qui frappe l'amour, le désir de l'autre et la prière adressée à Dieu, la joie de la rencontre et la peur d'être découvert et débusqué.

Déclamé par les femmes et pourtant racontant une histoire à la manière des hommes, ce poème est un autre exemple de l'emploi du *j* féminin, un *jeu* où la femme comprend tous les enjeux, en l'occurrence le jusqu'aboutisme de l'homme prêt à tout pour approcher la femme convoitée. L'homme se dérobe aux regards des gens du village afin de rencontrer dans l'intimité et la discrétion l'être aimé. La poétesse dans ce cas précis pervertit son verbe afin de faire croire qu'il est chanté par un homme. En tant que tel, ce poème invite à une attention particulière afin d'élucider les valeurs collectives qu'il renferme.

Il va sans dire que le tabou, ici brisé le temps d'une poésie, n'est pas chose aisée à faire, l'implicite permet alors l'expression de sentiments pervers, qui relève du proscrit. Non seulement le recours à l'insinuation préserve la poétesse, mais aussi et surtout l'usage qu'elle fait du « *je* », au masculin et tout ce qu'il symbolise comme représentations phallogocratiques sociales, la préserve du qu'en dira-t-on. Dès lors tout lui est permis : l'extériorisation de ses sentiments tout comme la transgression des règles de l'habitus social, puisqu'elle revêt le *je* au masculin.

Toute une scène érotique est décrite : « *Elle préparera lit et oreiller [...] / quant à moi en douce je me posais [...] / par les seins je la tenais / elle a demandé qui c'était / C'est moi ! aussi point de bruit / Je viens pour un Aïd entre nous deux.* » A cette scène érotique est juxtaposée un discours religieux porté par des images relatives au sacré : « *par les Ait Sidi Larbi saints [...] / C'est écrit ! C'est ma destinée [...] / ceci est un rêve du Bon Dieu [...] / Je viens pour un Aïd entre nous deux.* ».

La juxtaposition de ces deux scènes produit une vision hiératique de l'amour qui bafoue les règles de l'ordre social et religieux et établit l'univers secret des représentations féminines kabyles, univers qui transgresse parfois non seulement des valeurs viriles portées par la communauté, mais aussi des principes sacrés portés par la religion. Cette transgression est insinuée par les éléments discursifs suivants :

- a. l'imploration des saints pour lui venir en aide pour accomplir son *forfait* ;
- b. l'invocation du destin, *ce qui est écrit* pour justifier son acte ;

- c. l'évocation d'un beau rêve, ce qui connote dans la culture kabyle un songe émanant du *bon Dieu* ;
- d. Enfin, la profanation d'un jour sacré, en l'occurrence *l'Aid*.

Conclusion

Tous les poèmes choisis et analysés dans cet article nous ont été donnés par des femmes sans pour autant qu'elles impliquent leur « *je* » féminin personnel. Elles s'octroient le droit de se mettre à la place de l'homme afin d'exprimer leurs propres sentiments, qu'ils soient nobles ou pervers. La question que nous nous posons est pourquoi les femmes ne s'assument-elles pas lorsqu'il s'agit de ce genre de poésie dite « malsaine » ? Peut-être est-ce dans ce genre de poésie que s'arrêteront l'identification et l'implication de la femme. Concubinage et trahison ne pourront être le lot féminin au risque de violer irrémédiablement les valeurs qui assurent la cohésion sociale et la pérennité de la communauté.

Cette poésie est produite et destinée aux femmes ; elles seules en connaissent les risques et les enjeux. Quand il y a transgression, elles savent l'octroyer à l'homme qui en devient l'acteur principal. Ainsi faisant, elles semblent le rassurer de sa suprématie et le conforter dans sa phallocratie, mais seulement dans le but d'extérioriser ses propres désirs et pulsions. L'habitus social n'est donc pas si contraignant pour la poétesse puisqu'elle le détourne en sa faveur, dans ce cas précis il le fait son allié.

La réalité n'est pas toujours l'amour glorifié, rencontré, négocié, risqué, célébré ou caché, car la poésie n'est qu'une pause dans le quotidien des femmes. Cet écart *du droit chemin social*, engendré par ce sentiment insaisissable et redoutable qu'est l'amour, fait peur puisqu'il est source de contradiction, en ce sens il est autant à sanctionner qu'à canaliser.

L'amour, ce sentiment incontrôlable, vient chambouler un ordre séculaire ; il montre du doigt, à lui seul, les tares et les limites du dominant. Les hommes succombent souvent à leur désirs et à leur pulsions, et à un moment donné de leur vie transgressent l'ordre établi. Après tout, cet être dominant n'est pas parfait, il est tout simplement humain avec ses faiblesses et ses limites. Tout compte fait, il est lui-même prisonnier de cet *habitus* social qui le contraint à assumer une suprématie ancestrale, imposée par ses aïeux.

La poésie féminine ouvre une brèche et offre à l'homme de s'épanouir, car il faut croire que ni la femme ni l'homme ne sont pleinement épanouis dans leur société, fermée à toute communication entre les deux sexes. La femme, cet être dominé, faible et écrasée par le poids d'un ordre décrété par son dominant supérieur, a trouvé à travers la licence poétique un canal qui libère ses sentiments amoureux, l'allège et la soulage le temps d'un chant.

Références bibliographiques

Belgasmia, Nora (2001), *Persistance d'une poésie orale féminine en mutation chez at meghras. Étude thématique entre Timeghras et Constantine*. Thèse de Magister, Université de Tizi-Ouzou, Département de langue et culture amazighes.

Belgasmia, Nora (2016), *Le dit, le non-dit et l'imaginaire social à travers la poésie orale féminine d'At Meyras. Approches sociocognitive et pragmatique*, Thèse de doctorat, Tizi-Ouzou, UMMTO.

Belgasmia, Nora et Guendouzi, Amar (2015), « Représentation du sentiment amoureux dans la littérature orale Kabyle: extériorisation et transgression dans les chants d'idylle de Timeghras », *Humanities and Social Sciences Review*, 4 (3), p. 41-48.

Bourdieu, Pierre (1990), « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septembre 1990, T. 2, p. 2-31.

Garric, Nathalie et Calas Frédéric (2007), *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette.

Lacoste-Dujardin, Camille (2005), *Dictionnaire de la culture berbère de Kabylie*. Paris, La Découverte.

Tillion, Germaine (1966), *Le harem et les cousins*, Paris, Éditions du Seuil.

Yacine-Titouh, Tassadit (1990), *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*. Alger, Edition Bouchéne/Awal.

Yacine-Titouh, Tassadit (2006), *Si tu m'aimes, guéris-moi. Études d'ethnologie des effets en Kabylie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.