

Taos Amrouche : à l'origine de la *kabyle world music* ?

Fazia Aïtel

DANS **ÉTUDES ET DOCUMENTS BERBÈRES 2012/1 N° 31** , PAGES 35 À 51
ÉDITIONS **LA BOITE À DOCUMENTS**

ISSN 0295-5245

DOI 10.3917/edb.031.0035

Date de mise en ligne : 02/02/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-et-documents-berberes-2012-1-page-35?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour La Boite à Documents.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

TAOS AMROUCHE : À L'ORIGINE DE LA *KABYLE WORLD MUSIC* ?¹

par
Fazia Aïtel

« Ces chants viennent de très loin de bouche en bouche depuis des millénaires pour vous toucher au cœur et si je plaide que ce soit non seulement pour la tradition de mes aïeux mais pour toutes les traditions orales du monde qui toutes sont en péril. Par-dessus frontières et races. Oui. Que ce soit pour que chacun de vous soit conscient du péril qui pèse actuellement sur ces traditions que rien ne défend. Alors, ces chants que vous allez entendre, ils vont être comme réensemencés. Et enfin, il m'est souvent arrivé de dire que je me considérais comme un témoin des générations passées, et bien cette fois-ci, j'ai pleinement conscience de chanter non seulement pour les générations passées et les générations actuelles et pour les générations futures. » Taos Amrouche lors de sa dernière représentation, Le 14 juin 1975 au Théâtre de la Ville à Paris.

Cet article se propose d'examiner la carrière artistique de Taos Amrouche, notamment les conditions de son interprétation des chants berbères vers la fin des années 1960 et au début des années 1970. Tout en retraçant la généalogie de son parcours artistique très fortement lié à son milieu affectif et à son projet littéraire inabouti, cette contribution s'attèle à discuter des conditions historiques et personnelles qui permettent à ces chants berbères de Kabylie d'être interprétés trans-nationalement, d'où le titre de cet article qui émet l'hypothèse d'associer Taos Amrouche à l'avènement de la *Kabyle world music* car elle est bien la première artiste à porter la chanson kabyle sur des scènes étrangères à travers son travail de recherche et de performance musicale². Nous discuterons de l'interprétation si personnelle de Taos Amrouche et la valeur historique de cet héritage kabyle et partant mondial qui amènera ces chants à acquérir une stature internationale symbolisée par l'obtention de deux prix, le prix de la

1. Je remercie vivement Mehenna Mahfoufi d'avoir relu ce texte et suggéré quelques modifications.

2. Par scènes étrangères, il est question ici des lieux de performance et du public qui s'y rend. Taos Amrouche se produisait dans des lieux que ses compatriotes ne fréquentaient pas et son public était donc étranger à sa communauté. La chanson kabyle, il va sans dire, s'est en partie élaborée dans l'espace parisien et cela bien avant les années 1950.

musicologie en 1966 et le grand prix du disque français en 1967. Ces prix qui font partie des premiers que la musique kabyle ait obtenus ainsi que l'accès à une scène internationale nous conduisent à voir dans ces chants et leur réception un préambule à la *world music*.

1. Une femme écrivain et la préservation du chant traditionnel

Marie-Louise Taos Amrouche est née en 1913 à Tunis de parents kabyles émigrés en Tunisie. Malgré cet éloignement de la terre de ses ancêtres, Taos Amrouche a toujours gardé un rapport viscéral à la Kabylie et à la culture kabyle qu'elle revendique haut et fort et dont elle devient l'ambassadrice à l'étranger, et notamment en France³. Taos Amrouche est une femme atypique à plus d'un titre. Née en Tunisie, elle est kabyle et chrétienne. Sa condition de départ est atypique mais sa vie va l'être tout autant. Elle écrit en français et chante en kabyle les chants traditionnels de Kabylie. Dans l'émigration en France, elle évolue dans un milieu artistique et intellectuel qui la sépare de ses compatriotes. D'ailleurs, elle s'inscrit aussi dans un registre différent de ses compatriotes chanteur(se)s puisqu'elle ne chante pas sa condition d'exilée ni n'adapte ses chants à la vie moderne. Elle s'attache uniquement à transmettre les chants traditionnels tels qu'elle les a reçus de sa mère. Elle occupe donc une place singulière dans le monde musical et littéraire kabyle, mais paradoxalement c'est cette singularité-même qui fait qu'elle incarne une certaine kabylité.

Avant de commencer notre discussion sur l'œuvre chantée et écrite de Taos Amrouche, il est nécessaire de revenir sur le concept de *world music* qu'on utilise tel quel en français ou que l'on traduit quelquefois par « musique(s) du monde ». Musicalement parlant, cette expression ne renvoie à rien de concret. Tant de débats, controverses et malentendus entourent cette formule et ce qu'elle représente qu'il serait vain d'en donner ici une définition exhaustive. Aucun consensus n'a été trouvé pour en parler, et selon le pays, la position politique et sociale, les groupes minoritaires de certains états, cette catégorie variera dans son contenu et inclura différents genre musicaux. Toujours est-il que l'on s'accorde à parler de la *world music* comme l'une des conséquences de la globalisation/ mondialisation des années 1980 dont l'un des effets fut paradoxalement la résurgence de groupes ethniques qui réaffirment un héritage culturel ou revendiquent une identité opprimée par les cultures dominantes. L'origine de l'appellation remonte à 1987 où les représentants de 11 labels et

3. Dans cet article, l'écrivaine-artiste née Marie-Louise Taos Amrouche sera tout simplement appelée Taos Amrouche tout d'abord pour des raisons de brièveté, mais aussi parce que l'écrivaine-chanteuse a toujours clamé sa berbéricité, bien qu'elle n'ait jamais renoncé à sa religion. D'autre part, ses romans sont publiés sous divers prénoms : Marie-Louise, Marguerite-Taos, et Taos, ce qui suggère une problématique ontologique que le cadre de cette contribution ne nous permet pas d'aborder.

magazines anglais ont officiellement adopté l'appellation « world music »⁴. À l'origine, il s'agissait de trouver une étiquette pour classer et donc commercialiser les musiques qui venaient notamment d'Afrique au début des années 1980 et dont la popularité ne cessait de croître.

Pourtant l'expression remonte aux années 1960 où elle fut mise en circulation par des universitaires pour promouvoir l'étude de la diversité musicale. Déjà, dans les années 1950, des anthropologues occidentaux, dans le cadre universitaire de l'ethnomusicologie, enregistraient et étudiaient les musiques venant de minorités ethniques non-occidentales⁵. Mais dans les années 1980 différents genres de musiques autochtones sont enregistrés et commercialisés pour le marché occidental⁶. L'aspect commercial de la *world music* se développe rapidement et prend le dessus. C'est à ce moment que s'effectue le passage de l'expression « world music » d'une désignation universitaire à une catégorie de marketing (Feld, 149). Dorénavant, l'intérêt pour les musiques du monde n'est plus l'apanage exclusif des anthropologues.

De nombreux spécialistes se sont penchés sur le phénomène de la *world music*. Pour certains universitaires, la *world music* désigne une relation souvent malsaine entre les pays industrialisés et les pays en voie de développement plutôt qu'un phénomène réellement universel, comme son nom l'indique, car la *world music* s'est développée dans le contexte commercial de l'industrie du disque. De plus, cette catégorie musicale dépend souvent d'experts occidentaux pour sa promotion⁷. Pour ce qui est de son public souvent occidental, mais pas exclusivement, on estime que la manière dont il « consomme » cette musique en fait des touristes culturels recherchant une authenticité perdue en occident (Chris Warne). Ces musiques conçues comme primitives posséderaient ainsi un fonds authentique (musique aborigène par exemple) où serait enfouie notre véritable humanité – d'où l'idée de la reconquête d'un paradis perdu (Barrett). Dans sa discussion sur la *world music* en Angleterre, Rehan Hyder se demande même si la *world music* n'est pas finalement une palette de sons exotiques pour une culture qui s'ennuie (« exotic sounds for a bored culture ? » 65). Il en voit pour preuve l'effort des musiciens occidentaux à revitaliser leur musique en y incorporant des formes musicales dites exotiques. Enfin, la *world music* est aussi perçue comme une sorte « d'écran où viennent se projeter les anxiétés et névroses de la majorité ethnique occidentale qui gère

4. Voir l'article de Talia Bachir-Loopuyt, « Le tour du monde en musique : les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique ».

5. Voir l'article de Steven Feld, "A Sweet Lullaby for World Music". Il va sans dire que l'intérêt pour les musiques du monde est bien plus ancien que les années 1950. L'une des plus anciennes traces de cet intérêt pour les musiques « autres » remonte à l'an 600 avant J.C. où au palais de Chi Huan, la cour fut suspendue pendant 3 jours pour pouvoir écouter des musiciennes étrangères (*Ethnomusicology*, p. 143). La date de 1950 correspond à l'apparition du terme ethnomusicologie. Quant à l'étude de ces musiques, elle remonte à la fin du XIX^e siècle.

6. Le label *Musique du monde*, lui, existait bien avant les années 1980.

7. Voir l'article de James Barrett, "World Music, Nation and Postcolonialism".

ainsi la culpabilité de son passé colonial.»⁸ La curiosité intellectuelle d'un public engagé est un autre facteur qui explique l'intérêt occidental pour les musiques du monde – facteur qui coexiste volontiers avec ceux déjà cités plus haut. On s'accorde à dire, en effet, que l'intérêt pour ces musiques vient en général de personnes qui partagent des valeurs de tolérance et de justice sociale – politiquement à gauche donc – et animées d'un désir d'aller au delà des différences culturelles et linguistiques.

L'accès à un public occidental entraîne pour les musiciens en question des changements dans leur performance ainsi que dans l'élaboration et la présentation de leur production musicale. Ainsi, par exemple, les musiques sont souvent mixées avec des instruments et mélodies occidentales, des arrangements qui n'enlèvent en rien la capacité du public de les identifier comme musique locale. Ceci dit, il faut préciser que bien avant l'avènement de la *world music*, pratiquement toutes les musiques des pays du sud et notamment d'Algérie avaient déjà incorporé des éléments de musique occidentale (Mahfoufi, Barrett). Toujours est-il que ces stratégies musicales montrent que les musiciens sont « cosmopolites » et ont cette double capacité de fonctionner à l'intérieur de leur culture mais aussi en dehors. Quant au principe d'authenticité mentionné plus haut, il est revendiqué et perdu dans la mise en scène et dans la présentation, bien qu'il soit souvent éloigné des pratiques contemporaines des musiciens en question et bien que ces musiques et chants aient perdu leur fonction performative (c'est-à-dire la fonction où le chant se produit dans l'accomplissement de l'action pour lequel il a été créé, par exemple, chanter une berceuse à un enfant pour l'endormir). Un autre élément distinctif de cette musique et qu'il convient de souligner ici est le rôle – même si au niveau commercial il est quelquefois limité comme nous l'avons remarqué plus haut – que jouent ces artistes dans la production de leur musique. Ce rôle même relatif est à comparer aux enregistrements des anthropologues où l'artiste n'existait tout simplement pas. La scène occidentale, enfin, permet d'être une tribune pour diverses revendications identitaires ou même un moyen de se réapproprier une mémoire collective occultée après les indépendances des pays colonisés.

Ce trop bref panorama sur la *world music* qui est forcément lacunaire a néanmoins la vertu de mettre en relief quelques caractéristiques que nous retrouvons dans les années 1950 au travers des performances de Taos Amrouche et qui nous permettent de suggérer que ces performances incarnent le prélude, si ce n'est l'avènement, de la *kabyle world music*. Il sera question ici des nuances apportées à une performance dirigée vers l'extérieur ; de l'artiste comme individu cosmopolite ; du rôle de ce dernier – ou plutôt de cette dernière – dans la production et la présentation de son œuvre musicale et, enfin, de la notion d'authenticité dans la carrière artistique de Taos Amrouche, notion indissociable de la réappropriation culturelle.

8. « World Music then becomes a projection screen for the anxieties and neuroses of ethnic majority Westerners dealing with the guilt of a colonial past », Chris Warne, p. 135.

2. Une double carrière, une même quête

Taos Amrouche a eu une carrière double, chanteuse et romancière, une combinaison qui est souvent ignorée car on discute volontiers chaque carrière séparément si bien qu'on a l'impression que ces deux facettes de l'artiste écrivain ne font pas partie de la même personne : l'écriture romanesque explore l'individu tandis que la voix incarne les chants immémoriaux de la Kabylie. Pourtant la même détermination habite les deux facettes : celle de l'expression de l'être dans son entièreté. Les deux modes d'expression ne sont pourtant pas équivalents puisque l'un utilise le véhicule du chant en langue berbère – donc un outil traditionnel bien que la performance/prestation de Amrouche soit toute personnelle (solo, vêtement, stylisation, inscription des chants dans une suite, commentaires, etc.) l'autre passe par l'écriture en français – outil qu'elle viendra à incriminer car fondamentalement inadéquat.

Ainsi, contrairement à sa carrière de chanteuse, le parcours littéraire de Taos Amrouche fut chaotique et semé d'embûches. Le mode autobiographique dans lequel sont écrits ses quatre romans n'est pas étranger aux graves entraves qu'ils ont subies dans le cadre de leur publication. Ainsi l'écriture de Taos Amrouche a été censurée et étouffée par ses proches, famille et ami. Et l'on ne compte pas l'autocensure qui s'immisce dans l'écriture. Il faut dire que l'écriture intimiste qu'elle incarne et dont elle est la pionnière dans la littérature francophone ne va pas de soi. Le roman, mais plus encore le roman autobiographique, est un genre qui s'est développé en occident dans un contexte particulier. Calquer ce modèle d'écriture et l'utiliser pour se dire et se comprendre est le défi que s'est donné Taos Amrouche. C'était sans compter sur les conditions et les contradictions qu'une telle écriture charrie. De plus, comment exposer l'intime lorsque le milieu d'origine marque du sceau de l'indicible ou du secret tout dévoilement de la vie privée ? D'ailleurs Taos Amrouche ne dit jamais « je », se soustrayant ainsi aux règles élémentaires de l'écriture autobiographique⁹. Elle tente plutôt de trouver des chemins de traverse et refuse instamment de mêler ses proches à son introspection ; ainsi, elle amoindrit et tronque le rôle des personnages qui incarnent les membres de sa famille et les affuble de noms différents. Cette inadéquation se poursuit dans la réception de ses romans et dans le manque flagrant d'intérêt des critiques et universitaires pour sa production littéraire. L'une des toutes premières études sur Taos Amrouche est celle de Denise Brahimi publiée en 1996 intitulée *Taos Amrouche romancière* (Joëlle Losfeld).

Son premier roman *Jacinthe noire* publié en 1947 (écrit depuis 1939) fait de Taos Amrouche la première écrivaine francophone d'Afrique du Nord. Elle y raconte son entrée dans un pensionnat parisien d'où elle est expulsée pour cause d'incompatibilité. *Rue des Tambourins* publié en 1960 raconte la petite enfance de Marie-Corail et la saga de sa famille en exil en Tunisie. *L'Amant imaginaire*

9. Voir *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune.

publié en 1975 explore une relation amoureuse que la narratrice entretient d'une manière plus ou moins imaginaire avec un écrivain qui n'est autre que l'écrivain français Jean Giono. Son dernier roman *Solitude ma mère*, publié en 1995, fait le bilan d'une vie de souffrance et de questions non résolues. Chacun de ces romans expose des blessures profondes ainsi qu'un désir de se dire afin de mettre fin aux tourments qui l'habitent. À l'évidence Amrouche croit en la vertu thérapeutique de l'écriture, elle y cherche la délivrance et l'affranchissement avant de comprendre que cet exercice difficile et exigeant n'est qu'un miroir aux alouettes. L'écriture romanesque occidentale finit-elle par dire, est un leurre, on peut certes tout y raconter mais à condition d'en avoir hérité les règles avec la couleur de ses yeux¹⁰. Cette déclaration montre combien est insolite cet exercice de se dire dans une forme spécifiquement issue du développement littéraire occidental où la subjectivité et le moi se sont développés à travers les siècles – bien que, faut-il le rappeler, le premier texte autobiographique occidental, *Les Confessions*, est l'œuvre de Saint Augustin, un berbère, un compatriote.

Sa carrière artistique n'a pas suivi sa déconvenue littéraire, pourtant l'échec relatif de l'un et le succès de l'autre sont liés et gagneraient à être discutés ensemble. Car finalement la voix qui a tant de mal à se faire entendre dans les romans est la même que celle qui déclame les chants traditionnels de son pays, exprimant les mêmes sentiments par le biais de procédés différents. Taos Amrouche s'est dès ses premiers récitals imposée comme la voix des chants berbères traditionnels de Kabylie en dehors de la Kabylie. Elle les a personnalisés faisant corps avec ces chants qu'elle a eu tant de mal à « arracher » comme elle le dit, à sa mère. Cette appropriation est un moment décisif de sa vie puisqu'elle indique que ces chants, ce patrimoine, donc, n'était pas présent en elle ou alors d'une manière passive. Il a fallu qu'elle travaille sans relâche pendant des mois pour les apprendre, les faire siens et enfin les faire revivre pour son public. Dans un extrait du discours qu'elle prononça en 1941 lors de son entrée à la Casa Velasquez à Madrid pour y étudier les survivances de la tradition berbère dans le folklore hispanique, elle parle de « l'effort immense qu'il m'a fallu faire pour m'en emparer... d'en prendre tout ce qui, dès l'abord, me semblait inaccessible, imprenable et incommunicable. »¹¹ Dans ces propos se dévoile la difficulté, la souffrance qu'elle a éprouvées durant ce qu'on pourrait bien appeler une métamorphose. L'acharnement nécessaire à l'appropriation de ces chants aura comme aboutissement l'assentiment maternel. « Tu commences maintenant » dira la mère, « à chanter à la kabyle, et non à l'italienne ! »¹². Cette déclaration fait figure d'autorisation (dans le sens de devenir auteur) à la prise de parole. Elle a obtenu la permission, l'habilitation même on pourrait dire, de sa mère, qui apparaît comme une vestale, gardienne du feu sacré. Elle fait siens donc ces

10. Rapporté par Denise Brahimy dans *Taos Amrouche, romancière* (p. 155).

11. Extrait d'un manuscrit inédit de Taos Amrouche, retrouvé par sa fille Laurence Bourdil et inclus dans le livret qui accompagne la réédition du coffret de CDs des chants de Taos Amrouche, p. 3-4.

12. *Idem*, p. 4.

chants et peut enfin les offrir au public, comme un don de soi. Il faut ajouter que cette permission n'a jamais été acquise pour l'écriture, comme ses déboires mentionnés plus haut le démontrent. Durant la même conférence, elle parle longuement de cette réintégration et du produit de ses efforts car finalement ces chants sont devenus naturels (« je les sentais pénétrer en moi, je ne les distinguais plus de moi. »)¹³

Cette césure de départ, cette aliénation qui nécessite un travail de réappropriation, désigne la perte originelle que, telle une blessure, Amrouche tente de cicatriser pour la refermer. Ce moment indique aussi une prise de conscience de cette perte et de son importance, ce qui, par ailleurs, est à la base de tous ses romans lorsqu'elle tente désespérément de trouver l'élément manquant – sous forme de la personne aimée – qui lui permettrait enfin d'être complète.

Cette perte prend racine dans la scission originelle, celle d'avec la mère, une coupure qui se retrouve chez son frère, le poète Jean Amrouche qui écrit « La grande douleur de l'homme est d'être – et d'être séparé. »¹⁴ Le rapport entre la mère et les chants est clairement établi dans son introduction aux *Chants berbères de Kabylie*, où Jean Amrouche déclare « en donnant ces chants berbères au public j'ai le sentiment de livrer un trésor privé, de me dessaisir d'un bien de famille » (p. 25) et Mouloud Mammeri d'expliquer dans sa préface au même livre que ces chants étaient conçus comme trésor privé du fait que Jean Amrouche les a tétés avec le lait maternel. Il y a donc bien une sorte d'alliance entre la mère et les chants berbères recueillis par ses deux enfants. Et la reconstitution des chants perdus pour revenir à Taos Amrouche devient métonymique, puisqu'elle rappelle une coupure bien plus viscérale, et non cicatrisable, celle d'avec la mère. On pourrait même se demander si ces chants ne se substituent pas à la mère et si en guise de recherche et collecte de ces chants, ce n'est pas de la quête de la mère dont il était question et qui est en définitive l'enjeu de ce travail intellectuel et passionnel. Il faut ajouter que les chants ont été un moyen inespéré pour Taos Amrouche de se rapprocher de sa mère – en faisant du forcing, certes – mais qui s'est couronné par ce qu'elle appelle un « intime mariage » :

« C'est à la faveur de cette intimité, de ce travail en commun, incessant, que nous en sommes arrivées à nous connaître parfaitement et à nous habituer l'une à l'autre... c'est là le fruit d'une étroite union avec ma mère, le fruit d'un intime et mystérieux mariage de nos âmes de nos cœurs et de nos sensibilités. »¹⁵

Le même constat s'impose pour l'écriture romanesque où elle n'avait de cesse de rechercher ce mariage intime, quête restée à jamais inassouvie.

Cette petite réflexion autour de la perte est nécessaire pour comprendre l'investissement de Taos Amrouche dans la sauvegarde de ces chants et dans sa détermination à les inscrire au patrimoine universel. Car l'histoire de ces chants

13. *Idem.*, p. 4.

14. Jean Amrouche. *Chants berbères de Kabylie*, p. 35.

15. *Op. cit.*, note 7, p. 4.

se confond avec Taos Amrouche. Il y a une personnalisation de la production et de la représentation de ces chants. Très tôt, elle raconte comment, alors qu'elle n'avait qu'une vingtaine d'années, elle s'est vue investie de la mission de sauver ces chants de l'oubli. Sauver est un verbe essentiel ici. Il suggère que ces chants sont sur le point de disparaître, d'être anéantis pour son peuple alors qu'ils le sont déjà pour elle et probablement pour beaucoup d'autres Kabyles. Il y a donc une sorte de synergie qui s'opère où le trajet personnel – le sentiment de perte et le travail de récupération – se confond et fusionne avec un projet collectif et même universel – celui de rassembler et conserver ces chants pour son peuple, pour le reste de l'humanité, pour la postérité.

Lorsqu'elle chante, raconte-t-elle dans *L'Amant imaginaire*, elle se sent devenir entière, d'ailleurs dans le roman elle utilise l'image de l'acte sexuel pour évoquer la puissance qu'elle ressentait et le sentiment d'apogée qu'elle atteignait durant ses performances :

Dieu sait pourtant que j'ai conscience (de là, la terrible usure) de faire l'acte d'amour (celui de l'homme qui chevauche la femme) chaque fois que je domine un de ces chants héroïques comme un coursier, chaque fois que je clame avec force et plénitude, de toute mon âme et de tout mon sang, une de ces monodies millénaires que j'ai charge de perpétuer. (*L'Amant imaginaire*, 259)

Son travail de réappropriation a recueilli l'énergie du désespoir car il ne s'agissait pas simplement de sauver les chants berbères de l'oubli mais aussi de se sauver elle-même¹⁶. Contrairement à son travail d'écriture – qui était entravé par cette recherche de soi détachée des autres et qui, une fois de plus, vouera cette totalité recherchée à un simple vœu pieu – ces chants, l'espace d'un récital, réussissaient à lui faire atteindre la plénitude, ce sentiment ineffable d'être entière. Ces chants l'habitaient, elle utilisait d'ailleurs la troisième personne pour parler de ses performances mais cette fusion se défait lorsque malade et fatiguée, l'artiste les rejette. Elle n'y survit pas. Enfin, comment ne pas mentionner le corps de Taos Amrouche, décrit par sa fille, lors de sa mort ?¹⁷ Mutilé, entaillé de nombreuses cicatrices, son corps, à l'évidence, fut le réceptacle de ses angoisses. Tel un palimpseste s'y sont inscrites les nombreuses batailles qu'a menées l'artiste-écrivain qui tenta laborieusement d'harmoniser et réconcilier les pièces éparses d'une vie morcelée.

Pour en revenir au chant, Amrouche transmet dans ses performances le rapport viscéral qu'elle entretient avec ces chants traditionnels. Ceci nous amène à parler de leur fonction et de la manière dont Amrouche les a présentés à ses différents publics. Enfin, il sera aussi question des éléments qui permettent de parler de ces chants comme étant précurseurs de la *kabyle world music*.

16. Il suffit de lire les nombreuses pages où l'héroïne de ses romans (fortement autobiographiques) décrit ses moments de détresse et de souffrance existentielle pour imaginer l'étendue du désespoir de l'auteur.

17. Laurence Bourdil, « Ma mère est un être surgi des siècles ». Propos recueillis par Marie Virolle. *Algérie Littérature/Action*. Septembre-octobre 1996, #3-4, pp. 179-186.

3. L'extériorité comme indice de rupture et de conquête d'un public nouveau

Un des aspects saillants de la carrière artistique de Taos Amrouche est qu'elle s'est produite presque uniquement à l'étranger. Sa carrière s'est naturellement dirigée vers l'extérieur, comme si pleine de la reconquête de ces chants, elle était enfin armée pour affronter le monde et exhiber fièrement sa conquête, ce trésor qu'elle possède enfin.

La première fois que Taos Amrouche chante publiquement, c'est déjà hors de sa patrie de cœur, à savoir à Fès en mai 1939 lors du *Premier congrès de musique marocaine*. Puis elle enchaîne les concerts et récitals dans divers pays¹⁸. Elle en tire un succès immédiat alors que son public naturel, les Kabyles donc, ne la connaissent pas ou à peine. D'ailleurs, elle ne chante qu'une seule fois en Algérie en 1969 lorsque, invitée au premier festival panafricain, elle n'est pourtant pas autorisée à chanter. Frustrée du traitement qu'elle reçoit, elle se produit néanmoins à la cité universitaire de Ben Aknoun à Alger à l'invitation d'un groupe d'étudiants du Cercle de culture berbère. Elle déclare à cette occasion que le mot berbère est chargé d'électricité à Alger¹⁹. Certains voient dans l'interdiction qui lui a été faite une manière de sanctionner sa participation au festival des Arts nègres à Dakar en 1966. En effet, il semble qu'une concurrence voilée s'est établie entre les adeptes de la négritude réunis autour du festival mondial des Arts nègres à Dakar en 1966 et les adeptes d'une posture beaucoup moins conciliante avec les anciennes colonies ralliés autour du festival panafricain à Alger en 1969²⁰. On aurait pourtant tort d'ignorer la négation ou le dédain affiché du gouvernement algérien pour la langue berbère et kabyle en particulier. Taos Amrouche aurait donc été l'objet d'une double censure.

Toujours est-il que la mission de Taos Amrouche semble avoir été de faire connaître ces chants berbères à l'extérieur de leur milieu d'origine. Et pour revenir à cette extériorité, elle est, selon moi, l'un des signes de l'accession de la chanson kabyle à une autre phase de production et d'exécution. Il s'agit de toucher un public différent – un public peut-être à même de comprendre l'importance de ce patrimoine et l'urgence de préserver ces chants. Ainsi, même en exil, Taos Amrouche évoluait dans un monde différent de ses compatriotes et a touché un public autre que celui des chanteurs kabyles de son époque. Ces derniers étaient itinérants et se produisaient là où il y avait une forte concentration de travailleurs émigrés kabyles (France, Allemagne, Belgique), le plus souvent dans des cabarets ou cafés (cf. Slimane Azem, etc.). Le public de ces derniers était composé pour la plupart de travailleurs émigrés, et

18. Maroc (1939, 1964, 1970), Espagne (1941), Italie (1963, 1964, 1970), Sénégal (1966).

19. Voir le témoignage de Hend Sadi « Témoignage d'un ancien militant du mouvement berbère », in *Actualités et Cultures berbères*, p. 23.

20. Voir article de Ammar Kessab, « Festival culturel panafricain d'Alger vs Festival mondial des arts nègres Au-delà du spectacle : enjeux idéologiques et géopolitiques », in *Le Quotidien d'Oran*, 10 mai 2009.

leur répertoire était celui de l'exil. Ces chanteurs qui souvent étaient eux-mêmes manœuvres et ouvriers ne songeaient pas à cette époque à se produire dans de grandes salles parisiennes. Amrouche, quant à elle, s'est produite dès 1955 au Palais de Chaillot à Paris puis dans d'autres espaces culturels à Paris (tel que l'École normale de musique, l'église Saint-Séverin et, plus tard, plusieurs fois au Théâtre de la Ville) pour ne mentionner que la capitale. Son public n'est donc pas un public d'immigrés ou de compatriotes algériens. Jusqu'en 1971-2 rares étaient ses compatriotes à aller l'écouter chanter²¹. Hétéroclite, son public se composait plutôt de personnes étrangères au monde kabyle. L'intérêt de ce public pour une musique autre que celle de son pays et de la culture dominante participe d'un désir d'exotisme, ou d'évasion mêlé à une curiosité bienveillante pour l'autre. Ce public sera souvent instruit et tolérant. Et c'est ce créneau qu'Amrouche cultivera.

4. L'ambivalence de l'authenticité : engagement, prise de conscience, et fixité

Se produire dans ces espaces de culture – plutôt que dans des cafés ou cabarets – confère une autre facture à ces chants. Ils acquièrent une symbolique valorisante. Lors de ses performances, comme on peut le voir sur ses enregistrements tels que les chants de la meule et du berceau, Amrouche aimait à précéder ses chants d'explications détaillées sur leur origine, leur signification, et leur place dans la vie traditionnelle kabyle, ainsi que la nécessité de les sauvegarder. Il y a donc quelque chose de nouveau qui apparaît ici, à savoir la formation d'un discours sur l'authenticité et le péril qu'encourt ce patrimoine millénaire. Ces éléments apportent un cachet culturel et historique attrayant pour tout amateur de musique étrangère, musicologue ou mélomane. C'est une étape importante dans le développement de la musique du monde où le public par sa présence fait acte de bienveillance et de soutien aux cultures populaires en écoutant leur performance. Les commentaires que fait Denise Glaser sur la voix et les chants de Taos Amrouche illustrent clairement cette sympathie offerte aux cultures populaires et l'adhésion au discours sur l'authenticité :

« C'était un chant de danse berbère, ces chants du plus vieux peuple de l'Afrique du Nord, n'est-il pas passionnant de les recevoir dans leur authenticité, c'est ce que nous donne à entendre aujourd'hui Taos Amrouche avec sa voix étonnante, avec cette manière tout à fait singulière qu'elle a de passer d'un registre à l'autre, Taos Amrouche nous donne brut tout ce que la civilisation a depuis déformé ou détruit, elle nous le restitue à l'état pur. »²²

21. Selon Méhenna Mahfoufi, sur un millier de personnes, seule une vingtaine de kabyles étaient venus la voir et l'écouter chanter en 1972 au Théâtre de la Ville. Deux ans plus tard ses compatriotes formaient la moitié du public (Entretien avec Méhenna Mahfoufi).

22. Denise Glaser était présentatrice de télévision française et animatrice d'une émission de musique intitulée *Discorama*. Voir sa présentation de Taos Amrouche du 16 janvier 1972. Archives INA. (<http://www.ina.fr/>)

Dans le même sens, les albums de Amrouche contiennent des commentaires de spécialistes, telle Yvette Grimaud, ethnomusicologue, qui a inclus une notice explicative à la première édition des *Florilège de chants berbères de Kabylie* en 1966. Cette évolution avec le milieu universitaire est un autre élément qui nous permet de classer les chants de Taos Amrouche dans une catégorie autre que celle de ses compatriotes chanteuses(eurs). Elle appartient à un milieu intellectuel et la performance et la production de ses chants ne s'y soustraient pas. Cette intervention de l'ethnomusicologue n'est pas anodine. Elle est la trace de ce qu'étaient les musiques du monde avant d'être le produit de consommation que nous connaissons aujourd'hui : auparavant anthropologues et ethnomusicologues recueillaient de part le monde des chants, danses et rites souvent collectifs, les enregistraient et les conservaient dans des centres de recherche, bibliothèques, ou des archives personnelles. Mais Taos Amrouche se démarque de cette tradition intellectuelle puisqu'elle n'est pas musicologue et se trouve en pleine possession de ces chants dont elle parle avec aisance et connaissance. Elle n'a nul besoin d'une tierce personne pour présenter son répertoire car elle est la plus à même pour en parler intelligemment avec toute la passion qui la caractérise et donc pour les faire apprécier de son public. Autre élément nouveau, elle est l'individu irremplaçable qui met en scène ces chants, et elle ne fait pas partie d'un groupe, ou d'une chorale, elle chante en soliste-ce qui est une étape majeure dans l'évolution de la chanson kabyle notamment féminine. Le concept du soliste qu'elle a embrassé confirme le passage de la tradition orale chantée à la chanson du spectacle. Pour rappel, Hanifa et Cherifa durent quitter leur village respectif pour pouvoir chanter tant était grand l'opprobre associé à l'acte de chanter seule et en public²³.

En revanche, Taos Amrouche tient beaucoup au sceau de l'authenticité – tant et si bien que cela en devient presque obsessionnel. Cette préoccupation se retrouve dans la reproduction fidèle des paroles mais aussi dans l'interprétation qu'elle fait des chants où elle s'évertue à se rapprocher autant que faire se peut de l'interprétation de sa mère. Car le concept d'authenticité requiert la présence d'un supposé original – si tant est qu'un tel original existe – et c'est la mère qui en est la dépositaire. Or, les chants de la mère sont déjà partiellement en rupture avec la tradition puisque c'est en exil qu'elle les chante. Toujours est-il que dans son désir d'adhérer au plus près aux interprétations de sa mère, les performances de Taos Amrouche sont dépouillées de tout artifice. À quelques exceptions près, elle n'est accompagnée d'aucun instrument. Elle qui ne connaissait aucune note de musique et à qui on suggérait de n'y rien changer, voulait reproduire aussi fidèlement que possible jusqu'aux intonations de sa mère. Une fois reproduits, elle n'avait cessé de garder ces chants intacts. Elle

23. Voir l'essai de Rachid Mokhtari intitulé « Essai sur la chanson féminine kabyle : du chant anonyme... à la chanson publique » ainsi que l'étude de Mehenna Mahfoufi sur les chants kabyles, notamment le chapitre « La musique traditionnelle kabyle ».

les déposa donc à la SACEM en 1950 pour qu'on n'y touche pas et refusa toute offre d'adaptation même lorsque ces offres venaient de compositeurs célèbres²⁴. Comme nous sommes loin de l'épopée d'un Idir par exemple, dont les tubes ont été chantés par maints artistes internationaux et dont les dernières nouvelles font état de duos avec Charles Aznavour et Francis Cabrel. Ce qui montre encore combien Amrouche se situe bien à l'orée de ce monde globalisé qui est le nôtre.

Laurence Bourdil, la fille de Taos Amrouche, reprend ce thème de l'authenticité en soulignant l'adhésion de sa mère à la tradition, elle parle d'être « dans le vrai de la tradition », tandis que les autres, telle Chérifa se sont « abâtardies par le contact avec différents courants musicaux. ». Ce label d'authenticité n'est pas sans conséquence pour les chants. Il va de pair avec la volonté de garder le produit en l'état, sans en changer une parole, une note, une préservation qui serait analogue aux pièces de musée qui sont la preuve « vivante » d'un passé révolu et disparu. En fait, on peut même dire que la mort symbolique de ces chants est antérieure à cette fixation. Une fois sortis de leur contexte, ces chants qui accompagnent la vie de l'individu de la naissance à la mort perdent leur performativité et subissent une transformation radicale : la folklorisation²⁵. Ainsi la recherche de l'authenticité et le désir de la préservation se conjuguent avec une sorte de paralysie. Cette attitude est proche de celle des ethnomusicologues qui cherchaient à préserver à tout prix le caractère authentique des chants qu'ils recueillaient²⁶. Or Taos n'est pas musicologue malgré le fait qu'elle recherche et affirme cette authenticité. Et il est important de distinguer les positions et les motivations de chacun selon que l'on est chercheur(euse) ou artiste.

Tandis que les universitaires sont animés de motivations diverses liées à leur travail intellectuel et quelquefois à leur parcours personnel, on ne peut ignorer leur fonction et position de chercheur(euse)s occidentaux ou européens dans un monde encore dominé par la colonisation – rappelons que ces derniers se penchent sur des traditions musicales qui appartiennent souvent à des peuples à peine libérés du joug colonial. D'une certaine manière, l'étude et la compré-

24. Voir l'entretien de Laurence Bourdil accordé à la revue *Algérie Littérature/Action* p. 184. D'ailleurs, cette mise sous scellé de chants traditionnels qui, comme leur nom l'indique, n'appartiennent pas à un individu mais à un peuple, et qui pourrait susciter des questionnements sur la légitimité-même de ce geste, est à mettre sur le compte du rapport viscéral qu'entretient Taos Amrouche avec ses origines et surtout de son rapport à la perte, une problématique qui gagnerait à être analysée plus avant.

25. Notion issue d'un entretien avec Mehenna Mahfoufi. Il est vrai que le travail de Amrouche est totalement différent du travail fait par Idir par exemple qui plonge la chanson kabyle dans la modernité. Pourtant un même feu les anime : revendiquer et pérenniser une langue et une culture opprimée.

26. Ceci dit, contrairement au travail de Amrouche, le rôle des ethnomusicologues n'est pas de sauvegarder les patrimoines des sociétés qu'ils étudient (bien que souvent leur recherche ait permis à de nombreuses sociétés de recouvrer des pans inestimables de leur patrimoine culturel) mais de recueillir fidèlement les chants tels qu'ils sont pratiqués dans un contexte et à une date donnés.

hension (*com-prendre*: saisir ensemble) du monde de l'autre – ici l'ex-colonisé(e) – participe d'un désir de fixer l'autre dans une différence hermétique qui exclut l'hybridation, conçue comme menaçante. Une fois l'autre fixé, l'un peut se déterminer par rapport à cet autre et être libre et en mouvement. Parlant du régime colonial, Frantz Fanon dénonçait la fixité que ce dernier établissait et qui était une façon de figer la société colonisée. Il est à l'origine de l'expression «momification culturelle» qui traduit la mise en œuvre de la stagnation culturelle réalisée par le pouvoir colonial²⁷. Le critique Homi Bhabha parle lui du racisme lié au concept d'authenticité à travers la fixation de l'identité de l'autre ou de ses traditions. Un aspect important du discours colonial est, déclare-t-il, la manière dont il dépend du concept de fixité dans sa construction idéologique de l'autre («An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of 'fixity' in the ideological construction of otherness»²⁸).

Les motivations de Taos Amrouche sont bien sûr tout autres. Fixer ces chants revient à les préserver d'une disparition qu'elle pensait inéluctable. L'objectif étant de les fixer pour la postérité mais aussi pour elle-même. Dans son cas, cette recherche de l'authenticité semble tout à fait naturelle. Elle permet à l'artiste-écrivain de trouver un socle de base d'où se dire et lui permet d'évoluer à partir d'un milieu rassurant – et quoi de plus rassurant que la mère, à l'aune de laquelle cette authenticité se mesure? De plus, cette authenticité déclarée permet l'évacuation de la francisation, la christianisation et le déracinement de la famille Amrouche (événements lourds de ruptures symboliques et de souffrance) pour faire place à une ligne directe entre soi et la tradition, entre soi et la mère.

Ceci dit, comme nous l'avons signalé au début de cet article, l'affirmation d'une authenticité est toujours sujette à caution. Musicalement parlant, nous savons que, peu ou prou, toutes les musiques et tous les musicien(ne)s du sud ont été en contact et ont subi l'influence des mélodies et instruments occidentaux. Pour ce qui est de Amrouche, bien qu'elle ait résisté à l'étude de la musique, le seul fait d'examiner son patrimoine culturel et d'en pressentir l'issue funeste la situe en dehors de cette culture-même ou à cheval entre deux cultures. Elle ne vit donc plus la culture comme ses ancêtres mais la conçoit de l'extérieur, contrairement à ce que Jean Amrouche affirmait lorsqu'il dépeignait les poètes kabyles traditionnels :

«Mais ces clairvoyants et ces clair chantants ne sont ni des mages ni des prophètes. Ils vont aux champs comme les autres ou vendent leur pacotille dans les villes. Ils ne font pas métier de chanter. Ils restent dans le corps du peuple, partant ils plongent dans son âme. De là un autre mérite : les œuvres, achevées comme des pierres taillées restent prises dans la vie la plus quotidienne.» (48-49)

27. Voir Frantz Fanon, *Pour la Révolution africaine (écrits politiques)*, Paris, Maspéro, 1964.

28. Homi Bhabha, p. 66.

« Ce style [parlant de sa mère] n'est pas le fruit de l'étude, il n'est pas créé du dehors, mais il s'est formé d'instinct et par l'intérieur : la vie du chant dans l'âme a créé le mode d'expression. » (58-59)

Il est clair que les performances musicales de Taos Amrouche n'entrent pas dans cette construction traditionnelle mais empruntent un chemin plus inattendu : redécouverts, réappropriés – réensemencés dirait Amrouche – ils se sont fait une place de choix dans le répertoire des musiques du monde.

Quant à l'authenticité déclarée de ses chants, elle se trouve habitée par de multiples aliénations. Nous avons mentionné l'immense effort de Taos Amrouche pour s'approprier ces chants, les extraire à sa mère comme on extrait une naissance (n'est-ce pas, d'une certaine façon, une manière de se donner naissance à soi, de devenir soi à travers la « co-naissance »?). Il y a aussi l'aliénation par rapport à son public kabyle qui souvent a du mal à reconnaître dans ses performances des chants kabyles, « chante-t-elle vraiment en kabyle ? » me demandèrent plusieurs vieilles femmes d'un village de Grande Kabylie, à l'écoute de sa voix. D'ailleurs sa propre mère ne déclare-t-elle pas qu'elle chante « à l'italienne » avant de reconnaître le travail de conquête de sa fille ? Très tôt, ses performances semblent étrangères au répertoire des chants traditionnels kabyles (ainsi lors de son apparition en Algérie vers la fin des années 1960 durant une conférence sur son frère Jean Amrouche, elle s'entend dire qu'elle chante des chants de missionnaires). Cette aliénation, loin d'être étonnante, rejoint en tous points, l'aliénation effective qu'elle a éprouvée et qu'elle décrit en détail dans ses romans, notamment *Rue des tambourins*.

Finalement, au détour de l'authenticité recherchée de Taos Amrouche, on découvre une personnalisation indiscutable de ces chants. Elle leur a octroyé une dimension toute personnelle qui vient du fond de son être, à savoir la dimension tragique. Amrouche a accompli un travail double : il a fallu gérer et l'autorisation de parler (d'où l'importance du sceau de l'authenticité) et l'expression de soi (qui ne peut être passé sous silence par un être aussi farouche et obstiné qu'Amrouche). Donc sa production chantée est le résultat formidable d'une double présence : la sienne et celle de ses aïeux.

Ainsi, comme nous l'avons suggéré tout au long de cet article, Amrouche, malgré l'affirmation du contraire, ne fixe pas ces chants mais leur donne une nouvelle vie car de l'« initiation aux chants des ancêtres », un autre rapport est né. Les chants traditionnels qu'elle interprète ne sont-ils pas finalement des reprises, un phénomène qui prendra toute son ampleur avec la chanson culte « *A vava inuva* » de Idir ?²⁹

29. Dans un article détaillé et très fouillé, l'anthropologue américaine Jane Goodman voit dans la chanson de Idir le point de départ de la nouvelle chanson kabyle. Elle emprunte à Bakhtin la notion de stylisation et l'utilise pour parler de la chanson kabyle moderne. Ainsi la stylisation juxtapose deux consciences : celle qui représente et celle qui est représentée. La chanson de Idir, déclare-t-elle, crée une fenêtre contemporaine à travers laquelle le conte est mis en exposition. Le conte lui-même devient sujet de la chanson. Un nouvel acteur culturel regarde sa société d'un point de vue nouveau : celui de

5. La tragédie

Malgré tous les efforts que Taos Amrouche entreprend pour rester fidèle à sa mère, elle octroie néanmoins à ses chants une dimension tragique qu'ils n'avaient pas à l'origine contrairement à l'affirmation de Laurence Bourdil³⁰. Il se trouve que le tragique est un genre qui sied parfaitement à la personnalité de Amrouche du fait, en partie, de son évolution dans l'atemporalité. C'est aussi dans cette dimension tragique que peut enfin s'exprimer entièrement la passion et la gravité d'Amrouche. D'ailleurs sa fille parle d'elle comme d'un « être surgi des siècles », « archaïque », elle est « Athéna », « Akhenaton », « pythie » ou « déesse chtonienne ». Taos Amrouche elle-même se réfugie dans cette atemporalité lorsqu'elle déclare « je suis située hors du temps » ou alors « je me sens revenir à l'âge de pierre », ou « je me sens redevenir une bête des cavernes ». La tragédie aussi se situe hors du temps car l'événement a toujours déjà eu lieu. Il n'y a pas d'échappatoire. Le temps est figé dans un perpétuel recommencement. Amrouche dote donc ces chants d'une note tragique car ils incarnent un paradis perdu, des scènes extraites de leur environnement et figées dans le temps. Ainsi en guise d'introduction au chant « Étoile du matin », elle décrit la maison kabyle dont le souvenir est à jamais inscrit dans sa mémoire – notons la similarité des motifs avec la scène primordiale décrite dans « *a vava inuva* » où les enfants sont assis autour de la vieille conteuse, les braises du feu réchauffent le vieux enroulé dans son burnous, la femme travaille devant son métier à tisser et le jeune homme a quitté le foyer pour nourrir sa famille – la description de Taos est tout aussi émouvante :

« Je n'oublierai jamais la maison kabyle, l'unique pièce qui sentait l'été le raisin, la figue mûre et je n'oublierai jamais la meule de grès primitive qui me fascinait non plus que le coffre de mariage monumental encore moins le métier à tisser, le métier de haute lisse lui aussi monumental et qui occupait tout un mur, et enfin l'adorable le touchant berceau de laurier rose en forme de coupe suspendu aux poutres enfumées au centre même de la pièce. La femme est seule et elle a des veillées laborieuses, le grain à moudre, l'enfant à bercer, les couvertures et les burnous à tisser, les enfants et le mari sont en exil alors avec votre cœur vous allez être avec elle... » Récital du 14 juin 1975 au Théâtre de la Ville à Paris.

À défaut de revivre le quotidien lié à la maison kabyle, Taos Amrouche le fixe à jamais dans sa mémoire. Certains éléments font même penser au souvenir d'une enfant « fascinée » par la meule et par les objets quotidiens et

se trouver simultanément dedans et en dehors. Elle ajoute que ce regard se constitue pour un marché extérieur (Goodman, pp. 83-84). N'avons-nous pas, dans les chants de Amrouche, nombre de ces ingrédients réunis ? Seulement, il est évident qu'Amrouche ne pouvait assumer cette stylisation tant le danger de voir l'édifice péniblement bâti s'écrouler.

30. Elle déclare qu'Amrouche a « insufflé aux chants cette dimension tragique antique qui était la leur originellement » (184).

familiaux (coffre, métier à tisser) qui apparaissent «monumenta(l)aux». Il est bien question de la perte d'un paradis perdu et son chant devient l'expression de cette perte, une plainte, presque un requiem. En faisant passer les chants du mode performatif à la performance sur scène, les chants ont acquis cette patine tragique. L'immense travail de Amrouche a été d'extraire ce qu'il y avait d'atemporel dans ces chants traditionnels et de les projeter vers l'extérieur en les marquant du sceau du tragique. D'ailleurs, ses costumes, ses gestes, sa présence sur scène rappellent ceux d'une tragédienne. Elle se prête à cette mise en scène avec d'autant plus de plaisir que cela lui convient parfaitement. Drapée de son costume élégant et solennel, parée de ses bijoux somptueux, elle fait songer à quelque reine surgie de l'Antiquité telle Didon reine de Carthage, ou plus loin encore, à la reine Néfertiti, pour reprendre la comparaison utilisée selon André Breton. Plus proche de nous et pour traduire ce mélange savoureux de grandeur et de majesté associé aux chants traditionnels kabyles, le musicologue Mehenna Mahfoufi utilise la métaphore audacieuse suivante: «c'est une corbeille de figes de barbarie dans une Mercédès».

6. En guise de conclusion

Tout d'abord, la voix de Taos Amrouche ne laissait personne indifférent comme en témoigne sa fille lorsqu'elle raconte la réaction de leur chat qui miaulait à la mort ou la voisine qui faisait des crises d'hystérie lorsque Taos chantait à la maison. La dimension tragique qu'elle apporte à ces chants, sa voix fluctuante qui évolue dans différents registres vocaux (du soprano au contralto – plus grave) indiquent qu'il y a bien une stylisation des chants qui va de pair avec un ensemble d'attitudes nouvelles. Je citerai ici le concept du soliste qui confirme le passage à la chanson du spectacle; la présentation et l'explication des chants à un public international; l'articulation d'un discours sur l'authenticité de ces chants millénaires et l'imminence de leur disparition, on peut dire que tous ces éléments se retrouvent dans la *world music* des années 1980.

Auparavant, l'étude et le recueil des musiques du monde étaient le domaine réservé des anthropologues et musicologues. Les années 1980 ont vu l'émergence des musiques du monde ou *world music* concurremment à la mondialisation. Amrouche dans sa collecte de chants entreprit le travail d'une ethnomusicologue (notamment lorsqu'elle se rend en Espagne pour y rechercher les survivances de la tradition berbère) mais elle est aussi interprète et reçoit en 1966 le prix de la musicologie au festival des Arts nègres et le Grand Prix d'ethnologie musicale du disque français, des prix dont les intitulés témoignent encore de l'emprise du monde académique dans l'intérêt pour les musiques populaires. Taos Amrouche est finalement bien le trait d'union entre

ce monde intellectuel et la *world music* et sa production chantée représente ainsi un beau prélude à l'avènement des musiques du monde.

Fazia AÏTEL
Claremont McKenna College, USA

BIBLIOGRAPHIE

- AMROUCHE, Taos, *L'Amant imaginaire*. Paris : Morel Éditeurs, 1975.
- AMROUCHE, Jean, *Chants berbères de Kabylie*. Paris : L'Harmattan, 1988.
- BACHIR-LOOPLYT, Talia, « Le tour du monde en musique : les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique ». *Cahiers d'ethnomusicologie*. Vol. 21. Genève, 2007 (11-34).
- BARRETT, James, "World Music, Nation and Postcolonialism". *Cultural Studies*. Volume 10, #2 May 1996 (237-247).
- BHABHA, Homi K., *The location of Culture*. Routledge, 1994.
- BOURDIL, Laurence, « Ma mère est un être surgi des siècles » (Propos recueillis par Marie Virolle). *Algérie Littérature/Action*, sept-oct. 1996, 3-4, (179-186).
- BRAHIMI, Denise, *Taos Amrouche, romancière*. Paris : Joëlle Losfeld, 1995.
- FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine (écrits politiques)*. Paris : Maspéro, 1964.
- FELD, Steven, "A Sweet Lullaby for World Music". In *Public Culture*. 12 (1) : 145-171. Duke University Press. 2000.
- GOODMAN, Jane, "From Village to Vinyl : genealogies of new Kabyle song". *Emergences*. Vol. 13, 1&2, May 2003 : 75-93.
- KAUFMAN SHELEMAY, Kay, (Ed.) *Ethnomusicology. Volume 7 : A Century of Ethnomusicological Thought*. New York and London : A Garland Series, 1990.
- KESSAB, Ammar, « Festival culturel panafricain d'Alger vs Festival mondial des Arts nègres : enjeux idéologiques et géopolitiques ». *Le Quotidien d'Oran*. 10 mai 2009.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- MAHFOUFI, Méhenna, *Chants kabyles de la guerre d'indépendance Algérie 1954-1962*. Paris : Séguier, 2002.
- MOKHTARI, Rachid, « Essai sur la chanson féminine kabyle. Du chant anonyme... à la chanson publique ». *Tin Hinan*, 2. Tizi-Ouzou : 33-38.
- REHAN, Hyder, *Brimful of Asia : negotiating ethnicity on the UK music scene*. Ashgate Publishing, Ltd., 2004.
- SADI, Hend, « Témoignage d'un ancien militant du mouvement berbère ». *Actualités et Cultures berbères*. N° 64/65. printemps/été 2010.
- WARNE, Chris, "The Impact of World Music in France". *Post-colonial Cultures in France*. Éd. Alec.G. Hargreaves and Mark McKinney. Routledge, 1997.