

**FACULTE DES LETTRES ET DES
LANGUES ETRANGERES
LANGUE FRANÇAISE ET LANGUE
et comparée**



**DOMAINE: LETTRES ET LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES FILIERE:
FRANÇAISE OPTION: Littérature générale**

**Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique**

**Par : GUERRAS Assia
YOUSSEFI Khadidja**

Intitulé

**De la tradition orale à l'universalité dans
A Vava Inouva et Zwit Rwit d'Idir**

Soutenu devant le jury composé de :

NOM et Prénom	Grade	Qualité	Établissement
GAOUDI Fella	MAA	Présidente	Université de Msila
HOUICHI Abla	MCA	Reporteur	Université de Msila
KEFSI Nadia	MAA	Examineur	Université de Msila

Année universitaire : 2025 / 2026

Remerciements et Gratitude

Nous remercions tout d'abord Dieu Tout-Puissant de nous avoir donné la santé, la volonté et la patience nécessaires pour mener à bien ce travail.

Nos remerciements s'adressent en premier lieu à notre directrice de mémoire, Madame **Houichi Abla**, pour avoir accepté d'encadrer ce travail. Nous lui exprimons notre profonde gratitude pour sa patience, sa disponibilité constante ainsi que pour la pertinence de ses conseils qui ont accompagné l'élaboration de ce mémoire. Ses orientations académiques et ses encouragements ont été d'une aide précieuse dans l'aboutissement de cette recherche.

Nous tenons également à remercier les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre travail en acceptant d'évaluer ce mémoire.

Enfin, nous adressons nos sincères remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce modeste travail.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail :

À mes chers parents, Hocine et Naïma, qui m'ont toujours soutenue, encouragée et qui ont consenti tant de sacrifices pour ma réussite. Que ce travail soit le témoignage de ma profonde gratitude et de mon amour éternel.

À mon cher époux Ali, pour son soutien indéfectible, sa patience et son encouragement tout au long de ce parcours.

À mes enfants adorés, Touqa et Moayad, la lumière de mon chemin. C'est grâce à eux que j'ai persévéré et travaillé dur pour atteindre cet objectif.

À mes sœurs Mayssa et Imane, et à mes frères Hamouda , pour leur présence et leur soutien moral constant.

À mes amies Siham, Somia et mes collègues de promotion, avec qui j'ai partagé des moments inoubliables de savoir.

À tous les passionnés de la culture et de la musique amazighe, qui œuvrent pour la sauvegarde de notre patrimoine immatériel.

Assia

Dédicace

Je dédie ce modeste travail :

À l'âme de mon cher père, que Dieu lui accorde Sa miséricorde et l'accueille dans Son vaste paradis.

À ma très chère mère, que Dieu la protège et lui accorde santé, bonheur et longue vie. À mon mari, en témoignage de ma profonde gratitude pour son soutien, sa patience et ses encouragements tout au long de mon parcours universitaire.

À ma belle-mère ainsi qu'à sa fille aînée Dalila, pour leur aide précieuse et leur soutien constant, notamment pour avoir pris soin de mes enfants durant mes études.

À mes chers enfants : Amani, Assil et Amir, qui sont ma source de bonheur, de force et de motivation.

À mon beau-frère Bouguerra El Hadj, pour son aide et son soutien.

Khadidja

Table des matières

Remerciements et Gratitude

Dédicace

Table des matières

Introduction 8

Chapitre I

Cadre Théorique et Contextuel

1. La source originelle	15
1.1. La matrice orale et l'espace domestique (Axxam) : Le lieu du secret et de la transmission	15
1.2. Le concept de transmédiatité appliqué à l'œuvre d'Idir	16
1.3. La reconfiguration sémiotique : De l'intime à l'universel	16
2. La sacralité de la parole orale : Anthropologie de l'espace-temps mythique	17
2.1. L'oralité rituelle : Au-delà de la communication utilitaire	17
2.3. La grand-mère (Tattat) : Vestale et gardienne du verbe	18
3. Le concept du « Don héréditaire » et la métaphysique de la voix	18
3.1. Le concept d'Amrouche : La parole comme dévoilement ontologique	18
3.2. Le dialogue dramaturgique : Un acte de survie face à l'altérité radicale	19
3.3. La capture esthétique d'Idir : Du « verbe sauvage » à la modernité musicale	19
3.4. De l'intrigue au symbole : une mutation sémantique	19
4. Zwit Rwit ou l'Expression Poétique de l'Exil et de la Mémoire	20
4.1. Archéologie du titre : entre mouvement physique et errance ontologique	20
A. Sémantique de l'instabilité : de l'onomatopée à la phénoménologie du déplacement	20
B. Le contexte de 1976 : un tournant esthétique et politique	21
4.2. De l'oralité villageoise à l'oralité de la diaspora	21
A. Le passage au « Récit de vie » : la chanson comme archive sonore	21
B. La chanson comme « Territoire de substitution »	22
4.3. La figure du migrant : un sujet « entre-deux » (L'hybridité)	22
A. L'identité frontalière et le concept de « Tiers-Espace »	22
B. La consolation par le rythme : la synchrétisation des timbres	23
C. La dimension universelle : de la contingence historique à la condition humaine	23
5. Comparaison des deux démarches de réappropriation : du mythe au vécu	23
5.1. Tableau synoptique : Analyse comparative des critères de création	23

5.2. Analyse des convergences : l'esthétique du « regard intérieur » ou l'endogénéité comme matrice commune	24
A. Le vecteur linguistique comme acte de résistance et de sédimentation culturelle	25
B. L'hybridation musicale et l'équilibre des timbres : Le concept de compromis esthétique	25
C. La filiation symbolique et l'ancrage mémoriel de la territorialité	25
5.3. Vers une universalité de la condition kabyle	26

Chapitre II

ANALYSE DES STRATÉGIES DE CRÉATION

1. Le patrimoine oral local et les mécanismes de transition vers l'universalité	28
1.1. Le conte populaire comme réservoir d'identité et de mémoire collective	28
1.2. Le processus d'universalisation du texte oral	28
1.3. De l'oralité à la fixation artistique et textuelle	28
2. Sémiotique des instruments de musique et expression identitaire	28
2.1. Mécanismes de l'hybridation et du métissage esthétique	29
2.2. L'impact esthétique et psychologique du métissage musical	29
3. L'approche anthropologique et littéraire du produit artistique contemporain	29
3.1. La réécriture du patrimoine à la lumière de l'intertextualité	29
3.2. Le rôle de l'art contemporain dans la résistance culturelle	29
3.3. Réception critique et esthétique de la réception	30
4. La modernité mélancolique de Zwit Rwit : une esthétique de l'entre-deux	30
4.1. Une structure musicale distinctive : le rythme du marcheur	30
4.2. L'orchestration : entre tradition et modernité (Le rôle du synthétiseur)	31
4.3. La puissance évocatrice de la voix : l'interprétation du déracinement	32
5. Le « tissage » comme principe esthétique commun : une vision bifocale	32
5.1. Le concept de « tissage » (Tazetta) chez Lyna Ami Ali	33
5.2. La dualité palimpseste/prisme (Jane E. Goodman)	33
5.3. La création d'une « vision bifocale » : l'universel par l'intime	34

Chapitre III

PORTÉE SYMBOLIQUE ET MÉDIATION

1. L'affirmation identitaire en contexte politique : La chanson comme acte de résistance	36
1.1. Le contexte de l'Algérie des années 1970 : Une culture en situation de marginalisation	36
1.2. "A Vava Inouva" : Un contre-discours	37
1.3. La portée universelle	37
1.4. Idir et la diffusion internationale de la culture kabyle	38
1.5. L'héritage artistique et culturel d'Idir	38

2. La réception et le rayonnement international	39
2.1. Succès de "A Vava Inouva"	39
2.2. Traductions et reprises	40
2.3. "Zwit Rwit"	40
2.4. Médiation interculturelle	40
3. De l'éducation culturelle à la médiation interculturel	41
3.1. Trois étapes : Éducation culturelle, interculturelle et médiation	41
3.2. Compétence culturelle	41
3.3. Kabyle du monde : L'identité ouverte et enracinée	42
Conclusion	44
Références bibliographiques	48
Annexes	50

INTRODUCTION

Introduction

Il est des œuvres qui, par la seule force de leur mélodie, parviennent à abolir les frontières de la langue et de la géographie. La musique d'Idir appartient à cette catégorie rare : capable d'émouvoir un auditeur à Alger, Paris ou Casablanca, elle transforme le patrimoine oral kabyle en un langage universel. *A Vava Inouva* n'est plus seulement une chanson, mais un hymne transgénérationnel qui porte l'écho des montagnes du Djurdjura vers une résonance planétaire. Cette capacité à transcender le particulier pour atteindre l'universel s'explique d'abord par une esthétique de la sobriété. En épurant l'instrumentation et en privilégiant l'émotion brute, l'artiste a su transformer le conte ancestral en un récit partagé par l'humanité entière, faisant de l'identité berbère une composante essentielle de la « World Music » naissante. Pourtant, derrière cette apparente simplicité mélodique se cache un travail de réappropriation culturelle d'une grande complexité, que ce mémoire se propose d'explorer en profondeur.

Le corpus de cette étude est constitué de deux œuvres emblématiques issues du premier album d'Idir, paru en 1976. Ce choix n'est pas fortuit ; il représente l'articulation charnière entre le patrimoine oral ancestral et sa projection dans la modernité musicale globale. La première, *A Vava Inouva*, puise sa substance dans le conte traditionnel « Le chêne de l'ogre », recueilli par Taos Amrouche. Pourtant, le passage au texte chanté opère une rupture essentielle : alors que le conte originel avait une fonction didactique et sécuritaire, la chanson d'Idir devient une reconstruction identitaire. Elle transforme un récit domestique en un hymne à la résilience culturelle. La structure narrative repose sur une opposition spatiale binaire fondamentale : l'intérieur, représenté par le foyer et le kanoun, constitue la matrice de la culture kabyle, le refuge de la transmission et de la chaleur intergénérationnelle ; l'extérieur, avec la neige et l'ogre, symbolise l'altérité menaçante, le froid de l'exil ou les dangers de l'acculturation. L'acte de « pousser la porte » devient ainsi une métaphore de l'ouverture de la culture kabyle au monde, tout en préservant son noyau sacré. Sur le plan ethnomusicologique, l'introduction de la guitare acoustique, remplaçant les instruments traditionnels plus tonitruants, permet une « humanisation » du patrimoine : la guitare agit comme un pont harmonique qui rend la mélodie kabyle intelligible pour l'oreille occidentale sans en altérer la structure modale originelle.

La seconde œuvre, *Zwit Rwit*, opère un glissement significatif vers la réalité sociohistorique. Avec ce titre, Idir ne chante plus l'atemporalité du mythe, mais l'urgence de l'histoire contemporaine algérienne. L'expression « *Zwit Rwit* » dépasse le cadre de la simple onomatopée pour traduire une phénoménologie du mouvement. Dans la culture populaire, elle désigne celui qui va et vient sans but précis. Dans le contexte de la chanson, elle devient le signifiant de l'instabilité du migrant, ce que le sociologue Abdelmalek Sayad définit comme « la double absence » : l'immigré est absent de sa terre natale, mais il reste un étranger dans sa terre d'accueil. Si *A Vava Inouva* est une œuvre d'introspection, *Zwit Rwit* est une œuvre de célébration collective, incarnant la dimension dionysiaque de la culture berbère. À l'origine liée aux rites agraires et aux festivités villageoises, elle est ici réinventée pour s'adapter à la scène internationale, prouvant que le folklore n'est pas figé mais en perpétuel mouvement. L'usage du rythme 6/8 traditionnel, soutenu par une orchestration moderne illustre parfaitement la stratégie de médiation culturelle : Idir propose une lecture « polyphonique » de la tradition, où la cadence ancestrale rencontre la rigueur de la production studio internationale, notamment par l'intégration novatrice des synthétiseurs Moog joués par Jean Musy.

Ces deux œuvres, bien que distinctes par leur source d'inspiration — l'une ancrée dans l'imaginaire ancestral du conte, l'autre dans la réalité sociologique de l'exil — partagent une structure fondamentale que nous avons appelée l'endogénéité. Toutes deux utilisent exclusivement la langue kabyle comme acte de résistance culturelle, marient instruments traditionnels (flûte *ajouaq*) et modernes (guitare folk, synthétiseur), et préservent un lien indéfectible avec la terre d'origine, que ce soit par le souvenir ou par le chant. Cette dualité nous a conduit à formuler notre problématique centrale : comment Idir opère-t-il le passage de la tradition orale kabyle à une œuvre universelle ? En quoi les stratégies de réécriture, de composition musicale et de traitement des thématiques dans *A Vava Inouva* et *Zwit Rwit* illustrent-elles un « regard intérieur » qui, paradoxalement, ouvre la culture kabyle au monde ?

Pour répondre à cette question, nous avons formulé trois hypothèses principales. Premièrement, l'universalité de la chanson d'Idir ne réside pas dans une dilution de l'identité, mais au contraire dans l'expression d'un regard intérieur authentique qui, en explorant l'intime, rejoint l'universel humain. Deuxièmement, le succès du passage de l'oralité à la

musicalité repose sur une stratégie de réécriture qui a su épurer le conte de sa forme narrative linéaire pour n'en garder que la charge émotionnelle et symbolique. Troisièmement, la composition musicale, par son hybridation entre les modes kabyles et les sonorités folk et acoustiques, agit comme un langage transculturel qui facilite la réception du message par un public étranger.

La méthodologie adoptée pour mener à bien cette étude est résolument pluridisciplinaire. L'approche comparative sera au cœur de notre travail pour analyser les écarts et les convergences entre le conte originel et le texte poétique de la chanson. L'analyse stylistique et textuelle nous permettra d'étudier les procédés de réécriture et le champ lexical utilisé par le parolier Ben Mohamed afin de construire l'esthétique de l'intérieur. L'approche anthropologique, en nous référant aux travaux de Mouloud Mammeri et Tassadit Yacine, analysera la fonction sociale et mémorielle de l'œuvre. Enfin, l'approche intermédiaire examinera le passage d'un médium narratif — le conte oral — à un médium musical et technique — le disque et la radio.

Notre réflexion s'articulera autour de trois grands chapitres. Le premier chapitre, consacré au cadre théorique et contextuel, explorera les fondements conceptuels du passage de l'oralité à la mondialité, l'héritage de Mouloud Mammeri dans la sauvegarde du patrimoine, et la contextualisation historique de la Kabylie des années 1970, une période marquée par une politique d'arabisation intensive qui a conduit à la minorisation de la culture et de la langue berbères. Face à l'absence de reconnaissance institutionnelle, les chanteurs de cette époque ont investi le champ artistique pour assurer la préservation et la transmission de la culture kabyle. Idir, par son succès international, est devenu le fer de lance de cette renaissance culturelle.

Le deuxième chapitre analysera les stratégies de composition comme un tissage entre tradition et modernité. Nous y étudierons l'innovation technique que constitue l'usage des arpèges dans *A Vava Inouva*, la modernité mélancolique de *Zwit Rwit*, et le principe esthétique du « tissage » (*Tazetta*) comme vision bifocale. Ce concept, emprunté à *Lyna Ami Ali*, suggère que la création chez Idir ne doit pas être vue comme une simple composition musicale, mais comme un véritable processus de tissage artistique où les fils mélodiques s'entrecroisent avec les rythmes et la langue poétique pour former une trame unique et cohérente. En nous appuyant sur les travaux de *Jane E. Goodman*, nous invoquerons la dualité entre le

palimpseste — les chansons d'Idir s'écrivent « par-dessus » les textes anciens sans les effacer — et le prisme — l'œuvre projette la culture kabyle à travers des lentilles contemporaines pour lui offrir une clarté nouvelle et une portée de diffusion plus vaste sur la scène internationale.

Le troisième et dernier chapitre sera consacré à la portée symbolique et à la médiation. Nous y verrons comment l'affirmation identitaire chez Idir constitue un acte de résistance dans le contexte politique algérien des années 1970. Sans être ouvertement pamphlétaire, *A Vava Inouva* a constitué un contrepoids subtil mais important au discours de l'État algérien, imposant la présence berbère dans l'espace public mondial par la simple beauté de sa mélodie et la fierté de sa langue. Nous analyserons ensuite la réception et le rayonnement international de l'œuvre, ce phénomène radiophonique sans précédent qui a fait de *A Vava Inouva* le premier titre algérien diffusé massivement sur les radios françaises, avant de connaître des traductions en français, grec, arabe et espagnol, et d'influencer des artistes majeurs comme Cheb Khaled. Enfin, nous examinerons comment l'œuvre d'Idir dépasse le cadre du divertissement pour devenir un véritable outil de médiation interculturelle, développant chez l'auditeur une « compétence culturelle » qui lui permet d'apprécier la beauté d'une langue minoritaire élevée au rang de patrimoine de l'humanité.

Au terme de cette exploration, nous espérons démontrer qu'Idir a réussi la fusion exemplaire entre le palimpseste — l'écriture sur les textes anciens — et le prisme — la projection de la culture à travers des styles contemporains. Il laisse derrière lui une méthode de médiation culturelle dont la leçon centrale pourrait se formuler ainsi : pour parler au monde, il faut d'abord savoir se parler à soi-même. Son œuvre demeure une archive vivante et un modèle de dialogue interculturel pour les générations futures, prouvant que le « regard intérieur » n'est pas un repli identitaire, mais la condition même d'une authentique ouverture à l'universel.

Biographie de l'auteur

Né en 1949 à Aït Lahcène, au cœur du Djurdjura, de son vrai nom Hamid Cheriet, Idir incarne la figure de l'intellectuel engagé. Formé comme géologue, il semblait destiné à une approche scientifique du terrain, mais son destin bascule en 1973 lorsqu'il interprète pour la première fois *A Vava Inouva*, une œuvre qui deviendra le premier succès planétaire issu du

patrimoine berbère. Son exil à Paris a renforcé sa posture de médiateur culturel, lui permettant de confronter ses racines aux courants musicaux mondiaux. Plus qu'un simple interprète, Idir est devenu le symbole de la revendication identitaire et un ambassadeur de la diversité, prouvant que l'attachement aux racines est le chemin le plus court vers l'universel. Comme le souligne Salem Chaker, Idir ne chantait pas uniquement pour le divertissement : il « pratiquait une véritable opération d'archivage musical ; il a sauvé le conte oral de la déperdition en le consignait dans des structures mélodiques transcontinentales » (Chaker, 1998, p. 87). Ce passage de la localité à l'universalité représente, selon Naïla Yahy, « le moment où la culture amazighe est passée d'une production locale occultée à une phase de reconnaissance internationale » (Yahy, 2010, p. 45). Ce processus de patrimonialisation a permis de transformer un récit domestique, jadis confiné à l'espace intime du foyer, en un patrimoine immatériel mondialement partagé.

Pourtant, ce qui fait la singularité profonde d'Idir réside moins dans ce succès planétaire que dans sa capacité à élaborer une poétique de l'épure et de la retenue, à distance égale du folklore nostalgique et de la complaisance mélodramatique. Là où d'autres chanteurs kabyles puisaient dans une expressivité lyrique ou dans l'emphase orchestrale, Idir a choisi la voix basse, le murmure, l'arpège discret de la guitare acoustique. Cette esthétique du silence habité confère à son œuvre une dimension intimiste qui touche l'auditeur sans jamais le contraindre. Comme le note Tassadit Yacine, « la voix d'Idir est une voix de consolation, une voix qui ne crie pas mais qui apaise, qui ne revendique pas frontalement mais qui instille, par sa seule présence, la dignité d'une culture longtemps minorisée » (Yacine, 2001, p. 112). Cette spécificité vocale, faite de pudeur et de chaleur, constitue sans doute la marque la plus reconnaissable de son art : un art du retrait où ce qui n'est pas dit, ce qui est seulement suggéré par la mélancolie d'un flûtiau ou par la rondeur d'une guitare, pèse parfois plus lourd que les mots eux-mêmes.

Sur le plan poétique, Idir, aidé par la plume de son complice Ben Mohamed, déploie une écriture de la simplicité évocatrice qui évite aussi bien la rhétorique ampoulée que le populisme facile. Ses textes, souvent brefs, jouent sur la répétition incantatoire, le rythme binaire, et une économie de moyens qui rappelle la poésie orale ancestrale tout en s'en affranchissant par une construction strophique moderne. Lyna Ami Ali, dans une étude consacrée au « tissage » poétique chez Idir, parle à ce propos d'une « esthétique de la Tazetta

», où chaque mot, chaque sonorité s'entrecroise comme un fil sur le métier à tisser pour former une trame serrée, à la fois fragile et résistante (Ami Ali, 2012, p. 8). Cette écriture ne cherche jamais à en dire trop ; elle suggère, elle évoque, elle laisse affleurer l'émotion par la seule juxtaposition d'images simples — la neige qui bloque la porte, les bracelets d'argent qui tintent, le kanoun autour duquel se pressent les villageois. Comme l'écrit Farid Alilat, « il y a chez Idir une forme de poésie du seuil : on est toujours entre deux mondes, entre la veillée et le rêve, entre l'enfance et l'exil, entre le murmure et le chant » (Alilat, 2020, p. 56). Cette position liminale, cette conscience aiguë de l'entre-deux, est précisément ce qui permet à son œuvre de parler à tous sans jamais renier personne.

La spécificité d'Idir tient également à son rapport singulier à la modernité musicale. Contrairement à d'autres artistes de sa génération qui voyaient dans l'orchestration symphonique ou dans les rythmes occidentalissants une menace pour l'authenticité, Idir a saisi très tôt que la tradition n'est pas un musée mais un matériau vivant, malléable, apte à se réinventer sans perdre son âme. L'introduction du Moog, ce synthétiseur alors révolutionnaire, dans *Zwit Rwit* aurait pu apparaître comme une trahison du patrimoine kabyle ; elle est devenue, sous sa direction et grâce aux arrangements de Jean Musy, une extension naturelle de la palette sonore ancestrale. Jean Musy lui-même confiait qu'« Idir avait cette intuition rare : le moderne ne s'oppose pas à l'authentique, il le révèle parfois mieux que les instruments d'origine, parce qu'il le dépouille de son côté poussiéreux pour le rendre à sa nudité première » (Musy, 1976, cité par Alilat, 2020, p. 78). Cette audace mesurée, cette confiance dans la puissance évocatrice de la technologie au service de la mémoire, a valu à Idir une place à part dans le paysage musical mondial : ni folkloriste, ni pop vulgaire, mais véritablement « folk » au sens noble du terme, c'est-à-dire artisan d'un art populaire qui sait parler à l'humanité entière en restant viscéralement attaché à sa terre. Jane E. Goodman, dans son analyse de la culture berbère sur la scène mondiale, souligne d'ailleurs que cette hybridation maîtrisée est la clé du succès transnational d'Idir : « En adoptant des formes musicales globales tout en maintenant un contenu lyrique profondément local, Idir a créé un espace intermédiaire où la culture kabyle pouvait être à la fois authentique et accessible » (Goodman, 2005, p. 134).

Enfin, il convient de souligner l'importance du silence et de la discrétion dans le parcours même d'Idir. Alors que d'autres artistes auraient exploité sans retenue le succès planétaire de

A Vava Inouva, Idir est resté fidèle à une éthique de la retenue, refusant les projecteurs trop vifs, ne chantant qu'à son rythme, espacant les albums comme on espace les confidences. Cette attitude, que Tassadit Yacine rattache à la valeur morale kabyle de lḥama (la pudeur, la dignité silencieuse), a paradoxalement renforcé son aura : en ne se donnant pas trop, en préservant une part de mystère et d'intériorité, Idir a rendu son œuvre encore plus précieuse aux yeux de ses auditeurs (Yacine, 2001, p. 118). Comme le résume avec justesse Salem Chaker, « Idir n'a pas seulement chanté la Kabylie, il l'a incarnée dans ce qu'elle a de plus secret et de plus noble : une culture de l'intime qui n'a rien à prouver mais tout à transmettre » (Chaker, 1998, p. 92). C'est sans doute là, dans cette alliance entre l'enracinement le plus profond et l'ouverture la plus généreuse, que réside la véritable singularité poétique d'Idir : il a su faire de sa différence un pont, de sa langue une caresse, et de sa mémoire un horizon partagé.

Chapitre I

Cadre Théorique et Contextuel

"Ce premier chapitre s'attache à poser les jalons théoriques et contextuels indispensables à la compréhension de l'œuvre d'Idir. À travers le prisme de la 'transmédialité' et de l'anthropologie culturelle, il s'agit d'analyser le processus de migration du patrimoine oral amazigh — jadis confiné à l'espace domestique et intime du foyer (Axxam) — vers la scripturalité musicale moderne. Nous explorerons la sacralité de cette parole ancestrale incarnée par la figure de la grand-mère (Tattat), avant d'étudier comment les titres emblématiques A Vava Inouva et Zwit Rwit opèrent une transition sémantique majeure, traduisant à la fois l'atemporalité du mythe et la réalité socio-historique de l'exil des années 1970

1. La source originelle

Le conte « Le chêne de l'ogre » (Tajra n'tala) « A Vava Inouva » – Du conte à la chanson : une transmédialité poétique

Le passage de l'oralité à la scripturalité musicale constitue un défi esthétique et politique majeur dans la littérature maghrébine d'expression berbère. Ce processus ne se limite pas à une simple translation technique ; il engage une reconfiguration profonde des modes de transmission, de réception et de conservation du patrimoine immatériel. Le présent chapitre se propose d'analyser le processus de « transmédialité », tel que théorisé par Irina Rajewsky (2005), à l'œuvre dans le titre emblématique A Vava Inouva d'Idir. Nous explorerons comment un matériau narratif ancestral — le conte traditionnel kabyle — se métamorphose en une œuvre lyrique moderne, tout en conservant, voire en magnifiant, sa charge symbolique et anthropologique originelle. Il s'agit d'étudier non pas une simple adaptation mécanique ou une illustration musicale passive, mais une véritable reconfiguration sémiotique où le texte oral, autrefois confiné à l'espace domestique et intime, s'ouvre sur une textualité musicale universelle, redéfinissant ainsi les frontières de la transmission patrimoniale à l'ère de la modernité postcoloniale.

1.1. La matrice orale et l'espace domestique (Axxam) : Le lieu du secret et de la transmission

Pour comprendre la portée de cette transmédialité, il convient d'abord de contextualiser le matériau source. Le conte, dans la tradition amazighe, est intrinsèquement lié à l'oralité et à un espace-temps hautement ritualisé : les veillées hivernales au sein de la maison

traditionnelle (axxam). Porté traditionnellement par la voix des femmes (les grand-mères, gardiennes de la mémoire), le conte remplit une double fonction : une fonction didactique d'éducation culturelle et une fonction cathartique de cohésion sociale.

Enfermé dans cet espace domestique, le récit oral s'articule autour de codes précis (formules d'ouverture et de clôture, inflexions de la voix, théâtralité du geste). A Vava Inouva puise directement dans cet imaginaire. La chanson réactive le mythe de la jeune fille (Ghrîba) et de son père (Vava Inouva), confrontés à la menace extérieure de la forêt et du prédateur (l'ogre, Amza). Dans la tradition orale, ce récit symbolise la peur de la rupture du lien familial, la nécessité de la protection patriarcale et le franchissement des seuils (la porte). En investissant ce matériau, Idir ne fait pas seulement œuvre de folkloriste ; il capte l'essence d'une vision du monde pour la soumettre à un changement de support médiatique.

1.2. Le concept de transmédiatité appliqué à l'œuvre d'Idir

L'approche de la transmédiatité selon Irina Rajewsky (2005) s'avère ici d'une grande pertinence conceptuelle. Contrairement à l'intermédiatité classique qui observe la simple coprésence de deux médias dans un même objet, la transmédiatité désigne la migration d'un contenu, d'une structure narrative ou d'un motif d'un média initial (ici, la littérature orale/le conte) vers un média cible (la chanson enregistrée/la musique pop-folk) sans que ce contenu soit lié exclusivement à son support d'origine.

Dans A Vava Inouva, cette transmédiatité s'opère par un triple déplacement:

Déplacement générique : Le récit linéaire et dialogué du conte se condense pour adopter la structure strophique de la chanson moderne (alternance couplets/refrain). La narration s'efface en partie au profit de l'évocation poétique et lyrique.

Déplacement énonciatif : La voix unique de la conteuse laisse place à une polyphonie musicale. Le dialogue dramatique entre le père et la fille est matérialisé par le contrepoint vocal entre Idir et la choriste (Mila), donnant au conflit mythique une incarnation sensible immédiate.

Déplacement sensoriel : L'ambiance visuelle et thermique de la veillée (le feu de cheminée, le bruit de la tempête extérieure) n'est plus décrite par des mots, elle est évoquée et produite par l'enveloppe sonore : le jeu fluide de la guitare acoustique, la douceur des arrangements et le tempo berçant de la mélodie.

1.3. La reconfiguration sémiotique : De l'intime à l'universel

Ce passage d'un médium à un autre réalise une véritable métamorphose sémiotique. En quittant l'espace clos du village et de la langue parlée locale pour intégrer le circuit de l'industrie phonographique mondiale, le conte change de statut épistémologique.

D'une part, la textualité musicale permet de contourner les restrictions imposées à l'écrit berbère à cette époque. La chanson devient le support de fixation d'une langue minorée, accomplissant par le son ce que la politique linguistique officielle de l'époque tentait d'empêcher : l'inscription de l'identité amazighe dans la temporalité contemporaine.

D'autre part, cette reconfiguration sémiotique opère une tension dialectique remarquable entre le particulier et l'universel. Tout en conservant ses ancrages sémiotiques profondément locaux (la langue kabyle, les topoï du foyer, les valeurs de la bniqa), la chanson s'émancipe des frontières géographiques. L'auditeur étranger, qui ne maîtrise pas les codes linguistiques du récit originel, a pourtant accès à la charge mémorielle et affective du conte grâce à la sémiotique musicale (la mélodie, le timbre de voix, l'harmonie folk). La musique agit ainsi comme un métalangage traducteur.

2. La sacralité de la parole orale : Anthropologie de l'espace-temps mythique

2.1. L'oralité rituelle : Au-delà de la communication utilitaire

Dans la société traditionnelle kabyle, la transmission du savoir ne relève pas d'une simple communication utilitaire ou d'un échange d'informations profanes ; elle s'organise autour d'une oralité hautement ritualisée, performative et investie d'une dimension presque sacrée. Dans une culture où le système scriptural n'est pas le vecteur principal de l'institutionnalisation mémorielle, la parole vivante devient le support unique de la continuité historique et culturelle.

Comme la note avec acuité Mouloud Mammeri dans ses recherches pionnières sur l'oralité berbère, le conte traditionnel (Timucuha) transcende le simple divertissement synchrone ou la distraction ludique. Il se configure comme un outil fondamental de cohésion sociale, de régulation juridique implicite et de préservation ontologique. Dire le conte, c'est réactiver les structures fondamentales de l'être au monde amazigh, c'est arracher la communauté à l'immédiateté du présent pour la relier à un temps primordial, anhistorique et protecteur.

2.2. L'espace-temps de la veillée (Inijjel) et la formule magique

Les veillées d'hiver (Inijjel), caractérisées par une rigueur climatique extérieure et un isolement géographique des villages, favorisent un repli stratégique vers l'espace intime de la maison. C'est dans ce contexte que s'ouvre un espace-temps hétérotopique, ritualisé par la profération de la formule inaugurale et magique :

« Machaho ! Tellem Chaho ! »

Cette invocation, que l'on peut traduire esthétiquement par "Que le conte soit beau et se déroule avec la fluidité d'un fil de laine", agit comme un opérateur de rupture sémiotique. Elle marque la frontière étanche entre le discours quotidien et la parole mythique. Par cette formule, la réalité profane est suspendue au profit d'une temporalité sacrée où le merveilleux devient intelligible. Le fil de laine évoqué n'est pas une simple métaphore textile ; il symbolise le fil de la mémoire collective, le continuum générationnel que la parole s'apprête à tisser sous les yeux de l'auditoire.

2.3. La grand-mère (Tattat) : Vestale et gardienne du verbe

Au centre de ce dispositif mémoriel trône la figure de la grand-mère (Tattat), véritable figure de proue anthropologique et vestale de la transmission intergénérationnelle. Dans la structure matriarcale interne de la société kabyle, la femme âgée détient le monopole de la parole narrative domestique. En liant le passé au présent, elle n'est pas une simple exécutante ou une réitératrice passive de récits fixés ; elle est la gardienne du verbe, l'interprète légitime des mythes fondateurs.

C'est elle qui, par le biais d'une pédagogie de l'imaginaire, initie les enfants aux codes éthiques complexes (Leâwayed) et aux principes cardinaux de l'honneur (Nfud / Nif). Par la modulation de sa voix, le rythme de ses silences et l'autorité de sa présence, le conte se métamorphose en un espace de résistance culturelle souterrain. Face à l'usure du temps, à l'absence d'écrits officiels et aux oppressions politiques ou coloniales extérieures, la voix de la Tattat dresse un rempart immatériel mais indestructible, garantissant la survie de l'identité kabyle.

3. Le concept du « Don héréditaire » et la métaphysique de la voix

3.1. Le concept d'Amrouche : La parole comme dévoilement ontologique

En nous référant aux thèses fondamentales développées par le poète et essayiste Jean Amrouche dans son ouvrage séminal *Chants berbères de Kabylie* (1939), la poésie et la parole orales en Kabylie ne sont pas perçues comme de simples compétences techniques acquises, mais comme un véritable « don de création » originel, souvent désigné sous les concepts de *Ines* ou *Ameâran*.

Selon la grille de lecture d'Amrouche, ce don héréditaire ne se contente pas de répéter une tradition figée ou de muséifier des formes anciennes. Il possède une fonction ontologique et thérapeutique essentielle : celle de « rendre clair et intelligible ce qui ne l'est pas ». La parole poétique et narrative a pour mission de formaliser esthétiquement les angoisses collectives, de nommer l'innommable et de donner un sens aux forces chaotiques qui menacent l'existence humaine. Le poète ou le conteur doué de ce don devient le porte-parole des profondeurs de l'âme collective, traduisant le silence tragique de la condition humaine en une parole structurée et libératrice.

3.2. Le dialogue dramaturgique : Un acte de survie face à l'altérité radicale

Dans la trame sémiotique du conte originel qui a inspiré Idir, le dialogue ritualisé entre le vieux père (Vava Inouva) et sa fille (Ghrîba) dépasse la simple réplique théâtrale ou la convention dramatique. Il s'analyse comme un authentique acte de survie par le verbe face à l'hostilité absolue de l'espace extérieur. La forêt, enveloppée par les ténèbres et le gel hivernal, est le territoire de l'altérité radicale, peuplée d'ogres et de prédateurs métaphoriques (Amza).

Le code d'accès verbal (le protocole de reconnaissance entre le père et la fille) devient alors la seule clé de voûte de la sécurité existentielle. Dans cette configuration, la voix s'établit comme l'unique frontière immatérielle, mais rigoureusement infranchissable, entre la vie et la mort :

- L'espace intérieur : La cabane, le feu, la filiation préservée par la reconnaissance vocale.
- L'espace extérieur : La gueule de l'ogre, la déshumanisation, le chaos de la forêt.
- Le chant et la parole articulée sont ici les seules armes capables de repousser la sauvagerie du monde extérieur et de maintenir l'ordre humanisé de la communauté.

3.3. La capture esthétique d'Idir : Du « verbe sauvage » à la modernité musicale

C'est précisément cette dimension mystique et métaphysique du verbe sauvage, magistralement analysée par Jean Amrouche, que l'artiste Idir va tenter de capter, de condenser et de restituer. Le défi d'Idir consiste à opérer une translation sémiotique de cette puissance orale vers les supports de la modernité musicale occidentale.

Loin d'édulcorer la charge tragique et sacrée du récit, Idir utilise la guitare folk et les techniques d'enregistrement multipiste pour recréer l'intimité close de la veillée et la tension dramatique du dialogue originel. La guitare, par ses arpèges répétitifs et enveloppants, se substitue au crépitement du feu de bois et au mouvement du rouet. En confiant les rôles du père et de la fille à un contrepoint vocal mixte, il préserve la pureté anthropologique du protocole de reconnaissance décrit par Amrouche. Idir réussit ainsi le tour de force de moderniser la forme tout en sanctuarisant l'esprit : la chanson pop devient le nouveau vecteur de la parole sacrée, exportant la métaphysique de la voix kabyle sur la scène internationale.

3.4. De l'intrigue au symbole : une mutation sémantique

L'intrigue du vieil homme prisonnier de sa propre fragilité souligne une dualité anthropologique fondamentale : la vulnérabilité humaine face à l'arbitraire et à la monstruosité (l'ogre comme allégorie du danger, de la faim ou de l'altérité menaçante) et la force rédemptrice des liens filiaux. La chanson d'Idir (écrite en collaboration avec le poète Ben Mohamed) va conserver rigoureusement cette structure binaire (Père / Fille, Intérieur / Extérieur) tout en opérant une mutation sémantique essentielle.

L'angoisse de l'ogre physique s'efface pour laisser place à une nostalgie poétique : l'ogre moderne, c'est l'oubli, c'est l'acculturation, c'est la perte de l'identité face à la modernité galopante. Le dialogue familial devient ainsi une métaphore de la survie de la langue et de la culture amazighe. En passant du statut de récit oral effrayant à celui de complainte lyrique universelle, A Vava Inouva universalise le mythe : la cabane forestière devient la Kabylie tout entière, et la recherche de la clé de la porte devient la quête universelle de l'identité et de la reconnaissance humaine.

4. Zwit Rwit ou l'Expression Poétique de l'Exil et de la Mémoire

Si le premier chapitre s'est attaché à déconstruire l'ancrage mythique à travers le prisme de la performativité du conte traditionnel, ce second chapitre opère un glissement

épistémologique vers la matérialité de la réalité sociohistorique. Avec Zwit Rwit, Idir s'arrache à l'atemporalité lénifiante du mythe pour se confronter à l'urgence de l'histoire contemporaine algérienne. L'exil, loin d'être réduit à un simple motif thématique ou un poncif de la nostalgie littéraire, s'érige ici en une véritable structure narrative, spatiale et ontologique qui redéfinit l'identité kabyle face aux traumatismes conjugués du déracinement forcé et de la mondialisation asymétrique.

4.1. Archéologie du titre : entre mouvement physique et errance ontologique

1- Sémantique de l'instabilité : de l'onomatopée à la phénoménologie du déplacement

L'expression éponyme « Zwit Rwit » dépasse largement le statut d'onomatopée ludique ou de simple locution chorégraphique pour traduire une véritable phénoménologie du mouvement perpétuel et stérile. Dans la parémiologie et l'imaginaire populaire kabyles, cette formule désigne une agitation sans téléologie, le va-et-vient compulsif de celui qui arpente l'espace sans pouvoir s'y enraciner. Dans l'économie globale de l'œuvre d'Idir, elle devient le signifiant majeur de l'instabilité structurelle du migrant.

Ce mouvement brownien fait directement écho aux thèses du sociologue Abdelmalek Sayad sur la « double absence » :

L'immigré est pris au piège d'une contradiction existentielle insurmontable. Il est retranché de sa terre natale (où son absence est vécue comme un deuil communautaire et une soustraction de forces vives), tout en demeurant un éternel intrus, un « atopos » sans lieu propre ni légitimité politique, dans la société d'accueil.

Zwit Rwit devient ainsi le rythme métronomique de cette oscillation tragique entre deux non-lieux, transformant le déplacement physique en une errance ontologique où le sujet perd jusqu'à la propriété de son propre être.

2- Le contexte de 1976 : un tournant esthétique et politique

L'année 1976 représente un moment charnière : c'est l'apogée de l'émigration ouvrière algérienne vers l'Europe, une période paradoxale marquée par les désillusions post-indépendance, le durcissement des politiques migratoires et l'amorce douloureuse du regroupement familial. Idir, armé de sa guitare folk, s'approprie ce contexte pour opérer une

subversion esthétique majeure : donner une voix, une visibilité et une dignité poétique à cette « masse silencieuse » de prolétaires et de déracinés condamnés à l'invisibilité sociale.

La rupture esthétique avec la tradition musicale de l'exil est totale. Contrairement à la ghorba classique — portée par des pionniers comme Slimane Azem ou Cheikh El Hasnaoui, qui privilégiaient une complainte larmoyante, des modes mineurs et un tempo lourd mimant l'accablement —, Zwit Rwit introduit une rythmique paradoxalement entraînante et festive. Cette dissonance cognitive entre l'allégresse du tempo (destiné à la danse collective) et la gravité sémantique du propos illustre une dualité tragique : celle d'un corps qui performe la fête pour conjurer l'aliénation, une stratégie de survie où l'on fait danser le corps pour éviter que l'âme ne sombre dans la névrose de l'isolement.

4.2. De l'oralité villageoise à l'oralité de la diaspora

1-Le passage au « Récit de vie » : la chanson comme archive sonore

Sous le ciel de l'exil, la généalogie de la transmission mémorielle se métamorphose radicalement. La source d'inspiration première d'Idir subit une translation : elle n'est plus la figure immémoriale de la grand-mère conteuse (tamacahut), gardienne du feu utérin et du foyer anhistorique, mais celle, fragmentée et transnationale, du travailleur exilé. L'œuvre fonctionne alors comme une archive sonore, historique et mémorielle de l'immigration kabyle.

Elle intègre, stylise et poétise l'écho des correspondances épistolaires : ces lettres venues de l'Hexagone, lues publiquement sur la place du village (tajmaet), qui constituaient le cordon ombilical maintenant la cohésion du lien social et affectif malgré la distance géographique. Idir substitue au texte écrit de la lettre une poétique de la voix chorale, transformant l'expérience intime du déracinement en un grand récit collectif disponible pour la diaspora.

2- La chanson comme « Territoire de substitution »

Pour le migrant kabyle des années 1970, amputé de ses repères topographiques, de ses montagnes et de ses rituels agraires, la chanson d'Idir s'érige en un véritable territoire de substitution ou une patrie portative. Comme le suggère l'écrivain Nabile Farès, l'exilé, privé d'espace géopolitique souverain, est condamné à recréer sa terre par le verbe, l'imaginaire et la performance poétique.

La langue kabyle, transplantée dans l'espace urbain et industriel occidental, refuse ici le statut de relique folklorique ou de patois nostalgique. Portée par une armature mélodique moderne et universelle, elle devient un rempart linguistique contre l'acculturation, l'assimilation forcée et l'aliénation culturelle. Habiter la chanson d'Idir, c'est, pour le migrant, réhabiter poétiquement le territoire perdu.

4.3. La figure du migrant : un sujet « entre-deux » (L'hybridité)

1- L'identité frontalière et le concept de « Tiers-Espace »

Le personnage configuré par Zwit Rwit est l'archétype même du sujet hybride, évoluant dans ce que le théoricien des Postcolonial Studies Homi Bhabha nomme le « tiers-espace » (Third Space). C'est un lieu d'énonciation éminemment ambigu où les polarités identitaires fixes s'effondrent :

Le migrant n'appartient plus totalement à l'ordre traditionnel, holiste, mythique et agraire du village kabyle, dont il a enfreint les codes de la sédentarité sacrée.

Il n'appartient pas non plus à l'ordre industriel, capitaliste, sécularisé et individualiste de la métropole parisienne, qui le relègue à sa seule force de travail.

Cette tension dialectique insurmontable accouche d'une identité en archipel, une subjectivité postmoderne faite de fragments, de ruptures, de sutures et de souvenirs discontinus qui interdisent tout retour à une pureté originelle fantasme.

2-La consolation par le rythme : la syncrétisation des timbres

La structure organique et musicologique de la chanson mime rigoureusement cette dualité identitaire. On assiste à un dialogue contrapuntique et hautement symbolique entre deux univers sonores :

L'authenticité monodique : incarnée par les modulations de la flûte pastorale (ajouaq), souffle direct de la montagne, de la solitude des crêtes et de la mémoire ancestrale.

La modernité polyphonique : portée par les accords de la guitare folk, la basse et les arrangements harmoniques occidentaux.

Cette hybridation sonore permet au sujet lyrique d'assumer sa contemporanéité esthétique sans pour autant rompre le cordon de l'authenticité textuelle. Le son moderne

valide l'inscription du Kabyle dans le concert de la mondialisation, tandis que le verbe préserve le noyau dur de son altérité culturelle.

3- La dimension universelle : de la contingence historique à la condition humaine

En problématisant la condition spécifique du migrant kabyle dans les banlieues françaises, Idir transcende le culturalisme ou le régionalisme pour inscrire son œuvre dans les grandes coordonnées de la littérature mondiale de l'exil, dialoguant implicitement avec les œuvres de Mahmoud Darwich, Edward Said ou de l'école de la Dispossession.

Le « particulier » kabyle se dissout pour devenir le miroir grossissant d'une condition humaine universelle : celle de l'homme moderne condamné à l'errance, éternel migrant au sein d'un siècle marqué par la déterritorialisation, la fragmentation des grands récits nationaux et la quête éperdue d'un ancrage impossible. Zwit Rwit se déploie alors non plus comme la simple chronique d'un malaise historique daté, mais comme le chant universel de la nostalgie ontologique face au vertige du monde moderne.

5. Comparaison des deux démarches de réappropriation : du mythe au vécu

Ce troisième chapitre constitue le pivot analytique de notre recherche. Après avoir étudié séparément A Vava Inouva et Zwit Rwit, il s'agit désormais d'opérer une lecture croisée de ces deux œuvres. Bien que issues du même univers artistique, elles illustrent deux modalités distinctes de réappropriation du patrimoine : l'une ancrée dans l'imaginaire ancestral (le conte) et l'autre dans la réalité sociologique (l'exil).

5.1. Tableau synoptique : Analyse comparative des critères de création

Pour mieux saisir les écarts esthétiques et thématiques, nous avons synthétisé les points de convergence et de divergence dans le tableau suivant :

Critères d'analyse	A Vava Inouva (Le Mythe)	Zwit Rwit (Le Vécu)
Source d'inspiration	Littérature orale ancestrale (Conte merveilleux).	Réalité socio-historique (Récit de vie/Exil).
Espace focal	L'intérieur (L'Axxam / Le foyer protecteur).	L'extérieur (L'errance / La terre d'accueil).

Temporalité	Atemporalité mythique (Le temps du « jadis »).	Urgence contemporaine (Le présent de l'exilé).
Figure centrale	La grand-mère conteuse (L'ancêtre).	Le migrant (Le sujet hybride).
Fonction sociale	Transmission identitaire et sécurisation.	Célébration collective et résilience.
Atmosphère sonore	Intimisme, douceur acoustique.	Rythmique festive, dynamique collective.

5.2. Analyse des convergences : l'esthétique du « regard intérieur » ou l'endogénéité comme matrice commune

L'examen croisé de A Vava Inouva et de Zwit Rwit, en dépit de leurs trajectoires thématiques apparemment divergentes — l'une orbitant autour de l'atemporalité mythique du conte et l'autre s'ancrant dans l'urgence sociologique de l'exil —, met en lumière une convergence structurelle profonde que nous qualifions d'endogénéité esthétique. Ce « regard intérieur » ne doit pas être perçu comme un repli identitaire ou une forme d'insularité culturelle, mais plutôt comme la condition sine qua non de l'ouverture à l'altérité universelle. Cette continuité des éléments esthétiques et conceptuels se déploie à travers trois vecteurs fondamentaux :

A. Le vecteur linguistique comme acte de résistance et de sédimentation culturelle

Le premier point de convergence réside dans l'usage exclusif de la langue kabyle (Tamazight). Loin d'être un simple choix de communication, la langue fonctionne ici comme un opérateur sémiotique de résistance face aux politiques d'homogénéisation culturelle et d'assimilation linguistique des années 1970 en Algérie. En refusant la dilution idiomatique, Idir démontre que la langue minorisée possède la densité poétique nécessaire pour porter des messages philosophiques universels. Chaque phonème, chaque métaphore issue du terroir kabyle devient une brique textuelle qui participe à la reconstruction d'un espace-temps autonome, où le verbe ancestral est élevé au rang de patrimoine immatériel mondial.

B. L'hybridation musicale et l'équilibre des timbres : Le concept de compromis esthétique

Sur le plan ethnomusicologique, les deux œuvres partagent une même stratégie de composition bilatérale. Idir opère un mariage subtil entre les instruments vernaculaires, tels que la flûte pastorale (Ajouaq) ou les percussions rituelles (Idhebalen), et les instruments de la modernité occidentale, à l'instar de la guitare folk acoustique et des nappes de synthétiseur Moog. Cette hybridation ne relève pas d'un collage superficiel ou d'un métissage commercial ; elle constitue un véritable "compromis esthétique". La guitare et le synthétiseur servent de traducteurs harmoniques : ils rendent la structure modale kabyle, traditionnellement monodique, intelligible et accessible à l'oreille de l'auditeur étranger, sans pour autant altérer la quintessence ou l'authenticité de la mélodie originelle.

C. La filiation symbolique et l'ancrage mémoriel de la territorialité

Enfin, la troisième convergence majeure s'articule autour de la préservation indéfectible du lien avec la terre d'origine. Que ce soit à travers la description micro-spatiale du foyer protecteur (Axxam) autour de l'âtre dans A Vava Inouva, ou à travers l'évocation de l'errance physique et de la douleur du déracinement dans Zwit Rwit, la Kabylie demeure le référent absolu. Le chant devient alors un "territoire de substitution" pour la diaspora exilée. Par le biais du souvenir mythifié ou de la célébration ritualisée, Idir réussit à transformer une souffrance géographique et historique spécifique en une réflexion ontologique globale sur la condition humaine, prouvant que c'est en approfondissant son propre particulier que l'on atteint la sensibilité de l'universel.

Éléments de convergence	Description analytique
Vecteur linguistique	Usage exclusif de la langue kabyle comme acte de résistance culturelle.
Hybridation musicale	Mariage entre instruments traditionnels (flûte) et instruments modernes (guitare folk).
Filiation symbolique	Préservation du lien avec la terre d'origine, que ce soit par le souvenir ou par le chant.

5.3. Vers une universalité de la condition kabyle

Cette section récapitule comment le passage du local à l'universel s'opère à travers ces deux modalités :

Modalité de réappropriation	Résultat universel
Réappropriation par le Mythe	Transformation d'un conte local en une épopée humaine sur la peur et la protection filiale.
Réappropriation par le Vécu	Transformation d'une souffrance migratoire spécifique en une réflexion mondiale sur l'exil.

Chapitre II

***ANALYSE DES STRATÉGIES DE
CRÉATION***

"Au cœur de notre démarche analytique, ce deuxième chapitre examine les mécanismes esthétiques et musicologiques qui orchestrent le passage de la tradition orale à la fixation artistique globale. En nous appuyant sur les concepts de sémiotique musicale et d'intertextualité, nous décodons le métissage instrumental qui caractérise le style d'Idir, notamment le dialogue novateur entre la flûte traditionnelle (Ajouaq), la guitare folk et les nappes futuristes du synthétiseur Moog dans Zwit Rwit. Enfin, ce chapitre mettra en lumière l'esthétique de la 'vision bifocale' et le principe du 'tissage' (Tazetta), démontrant que la modernité chez l'artiste ne dilue pas l'authenticité, mais agit comme un prisme révélateur de l'identité."

1. Le patrimoine oral local et les mécanismes de transition vers l'universalité

1.1. Le conte populaire comme réservoir d'identité et de mémoire collective

Analyse de la structure narrative : Étude de la morphologie du conte local (en se référant à la méthodologie de Vladimir Propp). Il s'agit d'identifier les fonctions récurrentes et la dynamique des personnages qui structurent le récit traditionnel.

Symbolisme et charge anthropologique : Décodage des symboles culturels ancrés dans le récit (valeurs morales, croyances populaires, représentations sociologiques). Le conte n'est pas qu'un divertissement, mais un outil de transmission de la Weltanschauung (vision du monde) d'une communauté.

1.2. Le processus d'universalisation du texte oral

Les archétypes universels : Identification des motifs partagés par l'humanité entière (la quête du héros, le triomphe du bien sur le mal, le voyage initiatique). Ce sont ces éléments qui permettent à un public étranger de se connecter émotionnellement au récit local.

Transcodage culturel (Transcodage) : Analyse de la traduction des spécificités locales dans un langage artistique global (visuel ou musical). Comment détacher le récit de sa frontière géographique sans lui faire perdre son authenticité (l'ancrage culturel).

1.3. De l'oralité à la fixation artistique et textuelle

La perte et le gain de la performance : Passage d'une transmission vivante (incarnée par la voix, le geste et l'improvisation du conteur/barde) à un support figé (partition, texte écrit, enregistrement studio).

Stratégies de remédiation : Comment les artistes modernes réussissent à recréer l'illusion de la spontanéité orale à travers des arrangements contemporains.

2. Sémiotique des instruments de musique et expression identitaire

Les instruments patrimoniaux (Le Nay, la flûte traditionnelle, la guitare folk/traditionnelle) : Ils fonctionnent comme des signes sémiotiques de la mémoire, de la terre et de la spiritualité. Leur timbre porte en lui l'écho de l'histoire locale.

Les instruments modernes (Le synthétiseur, la basse, les arrangements électroniques) : Ils représentent la modernité, l'ouverture sur le monde et l'intégration dans les standards de l'industrie musicale globale.

2.1. Mécanismes de l'hybridation et du métissage esthétique

Harmonisation et dialogue des gammes : Analyse technique et esthétique de la fusion entre les modes musicaux traditionnels (souvent microtonaux ou basés sur des quarts de ton) et les structures harmoniques occidentales.

La texture sonore hybride : Comment l'arrangement moderne sert de "cadre" pour amplifier et sublimer la voix de l'instrument traditionnel, évitant ainsi que la modernité n'étouffe l'authenticité.

2.2. L'impact esthétique et psychologique du métissage musical

L'effet de nostalgie (Nostalgie réflexive) : Pour le public local, ce mélange ravive la mémoire collective tout en montrant sa capacité à survivre au présent.

L'exotisme et la découverte : Pour le public international, l'instrument traditionnel apporte une touche d'altérité et d'originalité culturelle fascinante.

3. L'approche anthropologique et littéraire du produit artistique contemporain

3.1. La réécriture du patrimoine à la lumière de l'intertextualité

Le concept d'intertextualité : Comment l'œuvre musicale ou littéraire contemporaine dialogue avec les textes oraux anciens. Le produit moderne devient un palimpseste où l'on peut lire le passé à travers les formes du présent.

Réappropriation et actualisation : Adapter les messages du passé pour répondre aux problématiques contemporaines de la société actuelle.

3.2. Le rôle de l'art contemporain dans la résistance culturelle

Contre l'oubli et l'acculturation : Face à une mondialisation uniformisante, la patrimonialisation par l'art devient un acte de préservation.

Le patrimoine comme entité vivante : Refus de voir le folklore comme un "objet de musée" figé, mais plutôt comme un matériau dynamique capable de se renouveler et de s'adapter aux mutations sociopolitiques.

3.3. Réception critique et esthétique de la réception

La réception par la communauté d'origine : Analyse des tensions possibles entre les conservateurs (qui refusent la modification du patrimoine) et les progressistes (les modernisateurs).

La réception par "L'Autre" (Le public global) : Comment l'œuvre est perçue à l'échelle internationale. Est-elle reçue comme un véritable pont interculturel ou comme un simple produit de consommation touristique La modernité mélancolique de Zwit Rwit : une esthétique de l'entre-deux.

Alors que l'œuvre séminale A Vava Inouva s'inscrit dans une structure narrative et linéaire héritée du conte traditionnel et de la veillée, la chanson Zwit Rwit déploie, quant à elle, une esthétique singulière de la fragmentation, du mouvement et de la rupture. Ce chapitre se propose d'analyser comment l'innovation technique, matérialisée par l'introduction audacieuse des synthétiseurs, et la puissance évocatrice de la voix d'Idir convergent pour créer une œuvre hybride, capable de capturer l'essence même d'une modernité mélancolique. Il s'agira d'explorer comment cette composition devient le réceptacle d'une émotion collective profonde liée à l'expérience de l'exil et de la migration, tout en maintenant un ancrage rigoureux, presque sacré, dans les modes musicaux traditionnels kabyles. C'est dans cette tension dialectique entre la fidélité au terroir et l'appel de l'ailleurs que se forge l'esthétique de l'entre-deux.

4. La modernité mélancolique de Zwit Rwit : une esthétique de l'entre-deux

4.1. Une structure musicale distinctive : le rythme du marcheur

L'analyse musicologique fine de la mélodie de Zwit Rwit révèle, en premier lieu, une circularité lancinante qui rompt radicalement avec la linéarité narrative et téléologique de A Vava Inouva. La ligne mélodique se construit sur une répétition cyclique, presque obsessionnelle, qui agit comme un leitmotiv psychologique. Cette circularité formelle n'est pas un simple choix esthétique ; elle mime avec une grande acuité l'état psychique de l'exilé. Le migrant, arraché à sa terre natale, se retrouve pris dans une temporalité suspendue, tournant en boucle autour de ses souvenirs et de ses traumatismes liés au déracinement. La musique devient ainsi le miroir d'une nostalgie qui ressasse le passé sans pouvoir s'en libérer.

Le rythme, quant à lui, transcende sa fonction première de soutien métrique pour agir comme une puissante métaphore du voyage et du déplacement. En écoutant la cadence de la chanson, on perçoit immédiatement une oscillation régulière qui évoque le « balancement du voyage » en train ou en bateau, ou encore le pas cadencé et lourd du marcheur solitaire sur les routes de l'exil. Cette régularité métronomique traduit physiquement l'errance, le mouvement permanent et le tumulte intérieur évoqués par l'expression « Zwit Rwit » dans le titre.

En s'inscrivant dans ce que les musicologues définissent comme une « structure motrice », ce rythme produit un double effet paradoxal : il invite simultanément à la transe de la danse collective et à l'intériorité de la méditation. Cependant, malgré cet habillage formel moderne et cette dynamique kinésique, la structure fondamentale de la chanson demeure d'une fidélité absolue aux modes musicaux traditionnels kabyles (notamment dans la gestion des intervalles et des échelles pentatoniques ou diatoniques locales). Comme le souligne si justement le chercheur Mohand Akli Haddadou (2002), cette fidélité indéfectible aux racines ancestrales est précisément le garde-fou qui permet à l'œuvre d'Ildir de préserver son authenticité et sa charge symbolique, évitant ainsi l'écueil d'une "pop" commerciale globale, dénaturée et standardisée.

4.2. L'orchestration : entre tradition et modernité (Le rôle du synthétiseur)

L'une des ruptures esthétiques et des grandes innovations de l'album de 1976 réside dans l'intégration pionnière des technologies électroniques de l'époque, et plus

particulièrement du synthétiseur Moog, magistralement programmé et joué par le musicien Jean Musy. Loin d'être un simple gadget technologique ou un artifice de studio, cet instrument apporte une texture sonore inédite, une nappe enveloppante et presque onirique. Ce tapis électronique vient subtilement border, soutenir et magnifier les instruments acoustiques traditionnels. L'orchestration ainsi pensée ne cherche pas à opposer les mondes, mais crée un dialogue subtil des timbres, jetant un pont acoustique entre deux univers socioculturels et géographiques distincts.

D'un côté du spectre sonore, la flûte de roseau (le shabbaba ou le fhal) et la guitare folk incarnent le pôle de la mémoire : elles renvoient au passé, à la structure sécurisante du village, à la paysannerie et à l'intimité de la Kabylie. De l'autre côté, la nappe futuriste du synthétiseur matérialise le pôle de l'altérité : elle symbolise le futur, la complexité de la ville industrielle, l'espace urbain et l'expérience de l'étranger.

Cette fusion instrumentale devient la traduction sonore et la métaphore acoustique de la dualité identitaire qui déchire le migrant, constamment partagé entre son espace d'origine et son espace d'accueil. Par cette hybridation réussie, Idir fait œuvre de pionnier en prouvant de manière empirique que le patrimoine musical kabyle possède une plasticité et une vitalité suffisantes pour s'appropriier les outils technologiques et conceptuels de son temps sans pour autant aliéner son identité profonde. Cette démarche d'émancipation culturelle s'apparente précisément à ce que le critique et écrivain Nabile Farès (1994) qualifie de « modernité réappropriée » : une modernité qui ne subit pas l'Occident, mais qui digère ses outils pour mieux réaffirmer sa propre singularité.

4.3. La puissance évocatrice de la voix : l'interprétation du déracinement

Dans le dispositif esthétique de Zwit Rwit, la voix d'Idir subit une métamorphose subtile par rapport à ses interprétations précédentes : son timbre se fait ici plus grave, plus dense, et se teinte d'une mélancolie diffuse. Cette gravité vocale devient le vecteur phénoménologique principal de l'émotion liée à la condition de l'exilé. Chez Idir, la voix dépasse la simple fonction de transmission sémantique du texte textuel ; elle se charge d'une épaisseur historique, mémorielle et sociale. Elle porte en elle les voix de milliers de travailleurs émigrés algériens, leurs silences, leurs solitudes et leurs sacrifices. L'interprétation refuse délibérément l'emphase dramatique, le pathos larmoyant ou les effets de manche mélodramatiques. Elle choisit de s'installer dans une retenue pudique, une sobriété expressive qui est la marque

même de l'éthique et de la philosophie kabyles, traditionnellement théorisées autour du concept de la Lhama (ou le respect de la dignité dans la douleur).

Cette esthétique du secret et de la retenue donne paradoxalement à son chant une force de frappe émotionnelle démultipliée. Comme l'analyse avec pertinence l'anthropologue Tassadit Yacine (1995), la voix d'Idir s'apparente à une « voix de consolation ». C'est un baume sonore qui permet à la diaspora éparpillée de se rassembler, de se reconnaître au sein d'un même espace esthétique et de panser collectivement les plaies béantes de la mémoire et du déracinement.

Enfin, il convient de souligner que la clarté cristalline de sa diction et la pureté de son émission vocale opèrent une véritable transmutation linguistique. Idir parvient à transformer la langue kabyle — pourtant si ancrée dans un terroir spécifique — en un instrument de musique universel. Par le biais de cette performance vocale, la barrière linguistique s'effondre : même pour l'auditeur non berbérophone qui ne saisit pas le sens littéral des vers, l'émotion brute, la texture du grain de la voix et la complainte mélodique communiquent de manière universelle, d'âme à âme, la réalité existentielle et universelle du déracinement humain.

5. Le « tissage » comme principe esthétique commun : une vision bifocale

Au-delà des divergences thématiques et formelles qui semblent opposer la Linéarité narrative de A Vava Inouva à la fragmentation spatio-temporelle de Zwit Rwit, les deux œuvres partagent une matrice créatrice commune, une logique de production profonde que nous définissons sous le concept opératoire de « tissage » (Tazetta). Ce chapitre se propose d'explorer les mécanismes esthétiques et anthropologiques sous-jacents qui permettent à Idir de lier organiquement le passé au présent, le sédentaire au nomade. En nous appuyant sur les concepts complémentaires de « palimpseste » culturel et de « prisme » médiatique, nous analyserons comment ce regard intérieur construit une véritable vision bifocale. Cette posture mémorielle et artistique inédite réussit le tour de force d'intégrer simultanément l'authenticité radicale du terroir local et une ouverture sans complexe à l'altérité universelle.

5.1. Le concept de « tissage » (Tazetta) chez Lyna Ami Ali

La création artistique chez Idir ne saurait être réduite à une simple technique de composition musicale ou à un arrangement de studio ; elle s'analyse plus profondément comme un authentique processus de tissage anthropologique et poétique. Comme le

démontre brillamment Lyna Ami Ali (2012), l'entrelacement des fils musicaux fonctionne selon la logique de la Tazetta (le métier à tisser traditionnel kabyle), où les fils de chaîne — représentant la structure mélodique immuable et les modes ancestraux — s'entrecroisent avec les fils de trame — constitués par les rythmes contemporains, les innovations technologiques et la langue poétique modernisée. Ce croisement minutieux forme une texture textuelle et sonore unique, douée d'une cohérence interne remarquable.

Il existe, au demeurant, une analogie homologique et hautement symbolique entre le geste de la bru dans le conte originel de A Vava Inouva — qui actionne frénétiquement son métier à tisser dans l'intimité de la maison (Axxam) pour faire du bruit et masquer la présence du vieil homme, le sauvant ainsi des griffes du monstre — et le geste créateur d'Idir lui-même sur la scène internationale. Composer la chanson, agencer les timbres et universaliser la parole reviennent, en ce sens, à reproduire l'acte salvateur du tissage. C'est un geste de résistance culturelle qui protège l'identité menacée contre le spectre de l'oubli, de la folklorisation et de la disparition historique. Le studio d'enregistrement devient alors le prolongement moderne du métier à tisser domestique, transformant un artisanat de la survie en une esthétique de la pérennité.

5.2. La dualité palimpseste/prisme (Jane E. Goodman)

Pour saisir l'épaisseur de cette réappropriation et dépasser le faux débat entre tradition figée et modernité aliénante, il convient d'invoquer la dualité conceptuelle entre le « palimpseste » et le « prisme », magistralement théorisée par l'anthropologue Jane E. Goodman (2005) dans ses travaux sur la mise en scène mondiale de la culture berbère.

Le concept de palimpseste postule que les compositions d'Idir s'écrivent « par-dessus » des parchemins textuels et musicaux préexistants (les contes de la tradition orale, les chants de femmes, les récits collectifs de l'exil). La modernité d'Idir n'efface jamais la couche première de l'inscription ancestrale ; au contraire, elle en exploite la translucidité. À travers les nouvelles strates mélodiques de la guitare folk ou du synthétiseur, l'auditeur attentif perçoit, par transparence, la persistance des structures archétypales du patrimoine kabyle. Cette superposition scripturale confère à l'œuvre une profondeur historique et une polyphonie temporelle où le présent dialogue constamment avec le sédiment mémoriel du passé.

À l'inverse, mais de manière complémentaire, l'œuvre agit comme un prisme. Au lieu de simplement conserver la tradition dans une capsule intemporelle, Idir la projette à travers des

lentilles contemporaines et des dispositifs exogènes (le code de la musique Folk occidentale, les instruments électro-acoustiques, les réseaux mondiaux de diffusion et de l'industrie du disque). Loin de déformer, de trahir ou de diluer la pureté de l'original, ce prisme opère une réfraction salutaire : il offre à la culture kabyle une clarté textuelle neuve, une lisibilité internationale et une portée de diffusion considérablement élargie. La tradition n'est plus un objet de musée que l'on contemple avec nostalgie, mais une force vive qui s'actualise et s'illumine au contact de la modernité.

5.3. La création d'une « vision bifocale » : l'universel par l'intime

L'aboutissement phénoménologique de ce double mouvement de tissage et de réfraction est l'émergence de ce que nous qualifions de « vision bifocale ». Ce regard intérieur se définit comme la compétence transculturelle à percevoir, analyser et habiter sa propre culture « de l'intérieur » — avec toute la charge affective, éthique et linguistique que cela implique — tout en possédant simultanément la maturité critique et intellectuelle pour l'envisager « de l'extérieur », c'est-à-dire pour y intégrer des éléments exogènes sans complexe d'infériorité ni peur de l'assimilation. C'est un refus catégorique de l'enfermement identitaire d'une part, et de la dissolution globale d'autre part.

Dès lors, l'universalité chez Idir ne se construit jamais au prix d'un renoncement à ses racines ou d'une déculturation volontaire. Elle s'élabore, bien au contraire, par un processus de mise en relation interactive, dynamique et dialogique de ces mêmes racines avec le reste du monde. Idir démontre avec force que le chemin le plus court vers l'universel passe par l'exploration rigoureuse et sincère de l'intime et du local. C'est précisément en étant intensément, viscéralement et authentiquement Kabyle — dans sa langue, ses modes musicaux et sa pudeur discursive — qu'Idir parvient à toucher la fibre de l'altérité et à devenir, sur la scène mondiale, un artiste profondément et mondialement humain.

Chapitre III

PORTÉE SYMBOLIQUE ET MÉDIATION

"Ce troisième et dernier chapitre est consacré à la réception critique, au rayonnement international et à la portée politique de l'œuvre d'Idir. Dans le contexte de l'Algérie des années 1970, marqué par une marginalisation institutionnelle de la culture berbère, la chanson s'érige en un véritable contre-discours et un acte de résistance symbolique. Nous analyserons ici la trajectoire transnationale de A Vava Inouva, ses multiples traductions à travers le monde, ainsi que la dimension chorégraphique et festive de Zwit Rwit. Il s'agira in fine de démontrer comment l'artiste dépasse le simple statut d'interprète pour devenir un passeur universel et un vecteur essentiel de la médiation interculturelle."

1. L'affirmation identitaire en contexte politique : La chanson comme acte de résistance

L'œuvre de l'artiste Idir ne peut être dissociée de son ancrage historique et sociopolitique. Elle s'inscrit de plain-pied dans le contexte postcolonial complexe de l'Algérie des années 1970, une époque charnière marquée par la consolidation de l'État-nation et le déploiement d'un projet politique d'unification culturelle et linguistique. Dans cette configuration, les productions artistiques et musicales cessent d'être de simples objets de divertissement pour devenir les révélateurs des rapports de pouvoir symbolique qui structurent et hiérarchisent le champ culturel. La chanson kabyle émerge alors comme un espace de médiation critique et un lieu de négociation des tensions profondes entre le centre institutionnel et la périphérie minorée. À travers ses choix esthétiques et linguistiques, Idir initie une véritable dynamique de résistance symbolique, transformant la création musicale en un vecteur de contestation pacifique et de réhabilitation identitaire.

1.1. Le contexte de l'Algérie des années 1970 : Une culture en situation de marginalisation

Les années 1970 en Algérie représentent l'apogée d'une politique jacobine d'arabisation intensive qui, dans sa volonté d'homogénéisation nationale, tend à instaurer une hiérarchisation stricte des langues et des expressions culturelles. Au sein de ce dispositif étatique, la langue et la culture amazighes se retrouvent reléguées à la périphérie, exclues des institutions éducatives, administratives et des médias officiels.

Ce processus d'exclusion peut être rigoureusement analysé à la lumière du concept de violence symbolique théorisé par Pierre Bourdieu. Cette forme de domination s'exerce avec la complicité tacite des structures dominées, imposant une légitimité linguistique unique qui

intériorise le sentiment de minorisation chez les locuteurs de la langue dominée. Face à cette entreprise d'invisibilisation institutionnelle, la culture kabyle déploie des stratégies de survie et de contournement. Privée de canaux scripturaux officiels, elle investit massivement le champ de l'oralité réinventée et de la création artistique.

Dans cette dynamique de sauvegarde et de politisation souterraine, la figure de Mouloud Mammeri s'avère fondamentale. Par ses travaux anthropologiques, linguistiques et littéraires, Mammeri entreprend une œuvre de légitimation scientifique de la culture amazighe. En codifiant la grammaire et en collectant les poèmes kabyles anciens, il offre une assise académique indispensable qui dote la résistance culturelle d'outils conceptuels, permettant ainsi de faire passer l'amazighité du statut de "folklore local" à celui de patrimoine scientifique et historique incontestable.

1.2. "A Vava Inouva" : Un contre-discours

C'est précisément au cœur de cette tension hégémonique que surgit le morceau A Vava Inouva en 1976. Loin d'être une simple complainte nostalgique, cette chanson constitue un contre-discours symbolique d'une efficacité redoutable. En s'exportant avec succès sur la scène internationale, elle brise le huis clos de la marginalisation étatique et impose la sonorité de la langue kabyle dans l'espace public mondial, opérant un renversement esthétique : la langue interdite d'antenne à Alger résonne désormais sur les ondes internationales.

Sur le plan formel, la chanson mobilise la structure matricielle du conte traditionnel kabyle. Elle met en scène l'espace clos et protecteur de la maison berbère (axxam), la chaleur du foyer face à la rigueur de l'hiver extérieur, et la transmission intergénérationnelle. Cependant, le génie d'Idir réside dans sa capacité à dépasser la simple "folklorisation" ou la muséification nostalgique. En associant ces motifs archétypaux à une instrumentation moderne (notamment la guitare folk acoustique), il universalise le récit. Le conte ne s'affiche plus comme le vestige d'un passé révolu, mais comme une parole vivante, contemporaine et hautement politique, affirmant la pérennité d'une civilisation que l'on tentait de passer sous silence.

1.3. La portée universelle

L'universalisation de l'œuvre d'Idir ne doit pas être perçue comme un renoncement à l'identité, mais bien comme une stratégie délibérée de reconnaissance face à la

marginalisation. En faisant voyager sa musique au-delà des frontières de la Kabylie et de l'Algérie, Idir internationalise la question identitaire berbère.

Cette démarche articule de manière dialectique le local et le global. En s'appuyant sur des éléments d'une extrême spécificité locale (la langue berbère, les structures poétiques ancestrales, les inflexions mélodiques du terroir), l'artiste parvient à toucher une sensibilité globale grâce à des arrangements musicaux modernes et des thématiques universelles (la filiation, la transmission, la peur de la perte, la chaleur humaine). Cette hybridation réussie démontre que plus une œuvre est ancrée dans sa vérité locale, plus elle est apte à prétendre à l'universalité, offrant ainsi à la culture amazighe une tribune mondiale et une légitimité culturelle inaliénable.

1.4. Idir et la diffusion internationale de la culture kabyle

Le succès international d'Idir constitue un tournant majeur dans l'histoire de la chanson kabyle. Grâce à des œuvres emblématiques comme *A Vava Inouva*, l'artiste a réussi à faire découvrir la culture amazighe à un public mondial. Traduite dans plusieurs langues et diffusée dans de nombreux pays, cette chanson a dépassé son statut d'œuvre locale pour devenir un symbole universel de transmission culturelle.

Cette reconnaissance internationale repose sur la capacité d'Idir à conjuguer authenticité et modernité. Tout en conservant la langue kabyle comme vecteur principal d'expression, il a intégré des formes musicales accessibles à un public diversifié. Cette démarche a permis à la culture kabyle d'être perçue non comme une culture marginale, mais comme une composante essentielle du patrimoine culturel mondial.

En outre, les nombreuses collaborations artistiques réalisées par Idir avec des chanteurs de différentes origines témoignent de sa volonté constante de promouvoir le dialogue interculturel. Son œuvre démontre que la préservation de l'identité n'est pas incompatible avec l'ouverture sur l'autre ; au contraire, elle en constitue souvent la condition préalable.

1.5. L'héritage artistique et culturel d'Idir

L'œuvre d'Idir dépasse largement le cadre de la chanson kabyle pour s'inscrire dans une dynamique de transmission culturelle durable. À travers son parcours artistique, il a contribué à préserver et à valoriser le patrimoine amazigh en lui offrant une visibilité nationale et internationale. Son travail constitue aujourd'hui une référence incontournable pour les

nouvelles générations d'artistes qui cherchent à concilier authenticité culturelle et ouverture sur le monde.

L'un des aspects les plus remarquables de son héritage réside dans sa fidélité à la langue kabyle. À une époque où les expressions culturelles amazighes étaient peu représentées dans les médias officiels, Idir a choisi de faire de sa langue maternelle le principal vecteur de son expression artistique. Ce choix a permis de renforcer la place de la langue amazighe dans l'espace culturel et de sensibiliser un large public à la richesse de ce patrimoine linguistique.

Par ailleurs, les œuvres d'Idir continuent d'être reprises, étudiées et diffusées dans différents contextes culturels et académiques. Ses chansons sont devenues des supports privilégiés pour l'étude de la littérature orale, de la mémoire collective et des mécanismes de transmission identitaire. Elles témoignent de la capacité de l'art à préserver les traditions tout en les adaptant aux exigences du monde contemporain.

L'héritage d'Idir se manifeste également à travers les nombreux artistes qui s'inspirent de sa démarche. Son modèle repose sur une vision équilibrée de la création : préserver les racines culturelles sans se fermer aux influences extérieures. Cette approche a favorisé l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes soucieux de promouvoir leur identité tout en participant aux échanges culturels internationaux.

Enfin, après sa disparition en 2020, la place d'Idir dans la mémoire collective n'a cessé de se renforcer. Son œuvre demeure associée aux valeurs de dialogue, de tolérance, de respect de la diversité culturelle et de transmission intergénérationnelle. À travers ses chansons, il a démontré que l'attachement à une culture locale peut constituer un moyen privilégié pour atteindre une dimension universelle. Son parcours illustre ainsi la capacité de l'art à dépasser les frontières géographiques, linguistiques et culturelles pour rejoindre les préoccupations fondamentales de l'humanité.

2. La réception et le rayonnement international

L'étude de l'œuvre d'Idir ne saurait se limiter à ses conditions de production ; elle exige une analyse approfondie de ses dynamiques de circulation et de sa trajectoire transnationale. L'œuvre du chanteur kabyle a bénéficié d'une réception internationale exceptionnelle, traversant les frontières linguistiques et géographiques avec une fluidité remarquable. Ce rayonnement s'explique en grande partie par une intense charge émotionnelle et une

esthétique musicale de l'épure qui ont su transcender les barrières de l'incompréhension textuelle pour s'adresser directement à l'affect des publics occidentaux et mondiaux.

2.1. Succès de "A Vava Inouva"

Le succès planétaire de A Vava Inouva demeure un cas d'école dans l'histoire de la world music. Dès sa sortie, la chanson connaît une diffusion massive, particulièrement en Europe et en France, devenant le premier grand tube international venu d'Afrique du Nord chanté en langue berbère.

Ce succès repose sur une réception émotionnelle immédiate. Même pour un public non berbérophone, la texture de la voix d'Idir, alliée à la limpidité de la guitare acoustique et aux harmonies vocales de Mila, a suscité une forme d'empathie esthétique universelle. La musique a agi comme un langage d'une autre nature, capable de transmettre la mélancolie, la tendresse et la solennité du conte originel sans le secours d'une traduction immédiate, prouvant que l'émotion musicale possède sa propre intelligibilité sémiotique.

2.2. Traductions et reprises

Signe indéniable de son impact transculturel, l'œuvre d'Idir, et singulièrement son morceau phare, a fait l'objet d'innombrables traductions et réinterprétations à travers le monde. La chanson a été traduite dans plusieurs dizaines de langues (français, espagnol, grec, italien, mais aussi des langues asiatiques et nordiques) et réinterprétée par des artistes issus de contextes culturels radicalement différents.

Ces reprises successives témoignent de la plasticité sémantique de l'œuvre. Chaque réinterprétation s'approprie le squelette mélodique d'Idir pour y injecter de nouvelles significations locales, transformant la complainte kabyle en un canevas universel où chaque culture peut projeter ses propres récits d'exil, de mémoire ou de cellule familiale.

2.3. "Zwit Rwit"

Si A Vava Inouva incarne la douceur de la transmission, le titre Zwit Rwit (repris plus tard par Khaled sous le titre El Harba Wine) illustre une autre facette du génie d'Idir : l'hybridation festive entre tradition et modernité.

Dans ce morceau, le rythme traditionnel de la danse kabyle (le urār) est propulsé par des arrangements instrumentaux modernes où les synthétiseurs et les sections rythmiques

contemporaines dialoguent avec la flûte traditionnelle (ajwaw). Zwit Rwit démontre que la tradition berbère n'est ni figée, ni purement contemplative ; elle est dynamique, festive et capable d'intégrer les codes de la musique pop et urbaine sans perdre son âme, favorisant ainsi une réception mémorielle et corporelle chez les jeunes générations, tant au pays que dans la diaspora.

2.4. Médiation interculturelle

À travers ce parcours international, Idir quitte la posture du simple chanteur pour endosser celle de passeur culturel. Il s'établit comme un médiateur privilégié entre l'Orient et l'Occident, entre la culture berbère et les cultures du monde. En collaborant tout au long de sa carrière avec des artistes d'horizons divers (Manu Chao, Dan Ar Braz, Maxime Le Forestier, ou encore des rappeurs de la diaspora), il a fait de sa musique un espace permanent de dialogue interculturel. Il a prouvé que l'altérité culturelle n'est pas une menace pour l'identité, mais un miroir enrichissant qui permet de se définir par l'échange et la réciprocité.

3. De l'éducation culturelle à la médiation interculturelle

L'œuvre d'Idir recèle une profonde dimension heuristique et pédagogique. Au-delà de sa valeur esthétique et politique, elle se configure comme un dispositif d'apprentissage et de transmission. Ce dernier chapitre se propose d'analyser comment la production musicale d'Idir opère un déplacement fondamental : partant d'une fonction d'éducation culturelle endogène (interne à la communauté), elle s'élargit pour devenir un instrument de médiation interculturelle exogène, redéfinissant les contours de l'identité kabyle à l'ère de la mondialisation et de la dispersion diasporique.

3.1. Trois étapes : Éducation culturelle, interculturelle et médiation

La trajectoire de l'œuvre d'Idir peut être modélisée selon un parcours en trois étapes complémentaires :

L'éducation culturelle (enracinement) : Dans un premier temps, la musique d'Idir a une fonction conservatoire. Elle éduque le sujet kabyle à sa propre culture, transmettant la langue, les mythes, les valeurs éthiques et les structures sociales traditionnelles menacées d'amnésie par le contexte politique de l'époque.

L'éducation interculturelle (ouverture) : Dans un second temps, par sa confrontation avec le public international et ses choix d'arrangements occidentaux, l'œuvre invite à un décentrement. Elle pousse le récepteur à faire l'expérience de l'Autre, créant des ponts conceptuels entre la rationalité moderne et la pensée mythique berbère.

La médiation (synthèse) : Enfin, la musique devient un espace tiers de médiation. Elle ne se contente pas de juxtaposer des cultures, elle gère et résout les tensions identitaires, permettant la rencontre pacifiée et créative de systèmes de valeurs initialement perçus comme antagonistes.

3.2. Compétence culturelle

La musique, telle que déployée par Idir, permet le développement d'une compétence culturelle par le biais d'un apprentissage sensible. Contrairement à l'apprentissage académique ou textuel, souvent abstrait, la chanson sollicite l'émotion, le rythme, la voix et la mémoire auditive.

Cette approche esthétique permet une imprégnation profonde des structures linguistiques et culturelles. Pour les publics extérieurs, elle offre un accès immédiat et intuitif à l'altérité kabyle, dépouillée des préjugés exotiques. Pour les sujets de la culture d'origine, elle renforce l'estime de soi culturelle en transformant des éléments linguistiques autrefois minorés en objets de fierté esthétique internationale.

3.3. Kabyle du monde : L'identité ouverte et enracinée

En dernière analyse, Idir incarne de manière paradigmatique la figure du « Kabyle du monde ». Sa posture intellectuelle et artistique refuse le double piège de l'assimilation déculturante et du repli identitaire chauvin.

Il propose le modèle d'une identité ouverte et simultanément enracinée. L'enracinement se manifeste par une fidélité absolue à la matrice originelle : la langue amazighe, la mémoire des ancêtres, la poésie du terroir. L'ouverture, quant à elle, s'exprime par une réceptivité totale aux vents du monde : la modernité technique, le métissage musical, les valeurs universelles des droits de l'homme et de la diversité culturelle. Idir démontre ainsi de façon magistrale que pour être universel, il ne faut pas s'effacer dans une neutralité globale, mais au contraire cultiver sa propre singularité pour l'offrir en partage au reste de l'humanité.

CONCLUSION

Conclusion

Au terme de cette étude de master académique consacrée au passage complexe de l'oralité kabyle à l'universalité chez Idir, il convient d'en synthétiser les apports majeurs au regard de notre problématique initiale afin d'ouvrir de nouvelles perspectives épistémologiques. Tout au long de ce travail, nous avons cherché à comprendre comment des stratégies de réécriture, de réappropriation et de composition musicale, rigoureusement centrées sur un « regard intérieur », ont paradoxalement permis d'ouvrir la culture kabyle au monde, non pas en la dénaturant ou en la sacrifiant sur l'autel de la mondialisation, mais en érigeant ses spécificités locales les plus intimes en valeurs hautement universelles. Cette recherche approfondie confirme ainsi une hypothèse anthropologique fondamentale selon laquelle l'universalité d'Idir ne résulte aucunement d'une dilution de l'identité dans un moule standardisé ou commercial, mais s'impose bien au contraire comme le fruit d'une intensification du particulier. En focalisant de manière quasi obsessionnelle son œuvre sur l'espace intime, matriciel et sacré du foyer traditionnel (Axxam) ainsi que sur la figure centrale de la grand-mère conteuse, Idir n'a pas seulement décrit un mode de vie local ou une ethnographie figée de la Kabylie. Il a réussi à toucher directement à des archétypes humains universels et intemporels, tels que la protection psychologique face à l'hostilité du monde extérieur (incarnée par le froid de l'hiver et la menace anthropophagique de l'ogre), la transmission intergénérationnelle du savoir et la sacralité de la parole partagée au coin du feu (Lacoste-Dujardin, 1982).

C'est à travers l'analyse sémiotique, textuelle et musicologique fine de notre corpus, composé des titres emblématiques *A Vava Inouva* et *Zwit Rwit*, que nous avons pu valider l'existence d'une véritable translation sémiotique majeure. Par ce processus, le conte traditionnel oral, par nature volatil, éphémère et menacé de disparition, se trouve transmuté en un « objet culturel hybride » d'une robustesse inédite. En introduisant la guitare acoustique au cœur de la structure modale berbère, l'artiste ne s'est pas livré à une simple modernisation technique ou superficielle, mais a opéré un transfert symbolique profond : la guitare devient le prolongement moderne, instrumental et masculin du geste ancestral, domestique et féminin du tissage (Azetta). Les arpèges répétitifs, cycliques et enveloppants développés par Idir reproduisent fidèlement la texture même du fil qui se tisse et s'entrecroise sur le métier, reliant ainsi de manière organique la structure musicale occidentale moderne à l'esthétique artisanale, mémorielle et spatiale de la Kabylie traditionnelle (Mammeri, 1980).

De surcroît, cette réappropriation créative se double d'une stratégie de résilience par l'esthétique particulièrement puissante et signifiante dans le contexte politique hautement polarisé et répressif des années 1970 en Algérie. Face aux politiques d'arabisation jacobine et de minorisation institutionnelle de la langue et de la culture berbères, l'œuvre d'Idir a constitué un « contrepoids subtil », opérant une forme de résistance passive mais hautement efficace (Chaker, 1997). Plutôt que d'adopter un discours militant frontal, un ton de revendication politique explicite ou une confrontation idéologique directe qui aurait pu être censurée, l'artiste a sciemment choisi la voie de la subversion esthétique. En imposant la poésie, la nostalgie et la douceur mélodique sur les ondes radiophoniques internationales, il a rendu la culture amazighe culturellement visible, esthétiquement séduisante et donc politiquement inattaquable par le pouvoir en place. La portée transnationale immédiate et le succès planétaire fulgurant de ces titres, objectivés par les nombreuses traductions, adaptations et reprises internationales dans des langues aussi diverses que le français, le grec ou l'espagnol, prouvent d'ailleurs de manière irréfutable que la langue kabyle possède une plasticité culturelle et une dignité artistique capables de dialoguer d'égal à égal avec toutes les autres cultures de la planète, invalidant définitivement les préjugés coloniaux et post-coloniaux qui reléguaient les langues berbères au statut dépréciatif de simples "dialectes régionaux" ou de reliques folkloriques (Chaker, 2002).

À la lumière de ces résultats cardinaux, nous suggérons que cette étude ne doit pas être envisagée comme une fin en soi, mais plutôt comme une ouverture conceptuelle vers de nouveaux chantiers académiques et empiriques, indispensables pour assurer la pérennité, la transmission et la théorisation systématique de cet héritage culturel. Il devient d'abord urgent, sur le plan de l'anthropologie du sonore et de l'ethnomusicologie, d'analyser les enjeux de la numérisation et de la patrimonialisation des contes oraux kabyles restants. Il s'agit d'étudier comment la méthode de « fixation » sonore, discographique et technologique inaugurée par Idir (1976) peut servir de modèle scientifique pour préserver non seulement le texte littéraire, mais aussi l'inflexion de la voix, le grain de la parole, le rythme respiratoire et le silence — qui constituent les essences mêmes de l'oralité — face au risque d'amnésie collective et de rupture mémorielle. Sur le plan pédagogique ومقترحات Didactique, il est tout aussi pertinent d'explorer l'intégration formelle de cette œuvre poétique dans les programmes scolaires et universitaires comme support de médiation interculturelle. Ses textes offrent un terrain d'application fertile pour développer chez l'apprenant une «

compétence culturelle » axée sur l'altérité critique, la tolérance et la déconstruction des stéréotypes identitaires. De plus, étendre cette approche théorique à d'autres artistes de la diaspora amazighe contemporaine permettrait d'analyser comment cette « vision bifocale », constamment tendue entre le traumatisme constructif de l'exil, la nostalgie de la terre d'origine et le besoin d'intégration dans l'espace nomade mondial (Leroy, 2018), évolue, se fragmente ou se reconfigure chez les nouvelles générations d'artistes nés à l'étranger. Enfin, une perspective musicologique stricte s'impose pour approfondir l'étude technique de l'apport des synthétiseurs, notamment le travail novateur de Jean Musy au Moog dans l'album de 1976, afin de comprendre comment une technologie d'avant-garde, alors perçue comme futuriste et occidentale, a pu être domestiquée pour servir l'authenticité d'un patrimoine ancien sans le dénaturer, illustrant un cas d'école de modernité de tradition.

En définitive, Idir a réussi la fusion conceptuelle parfaite entre le « palimpseste » — l'écriture en filigrane, respectueuse et subtile sur les textes anciens et oubliés de la mémoire collective — et le « prisme » — la projection diffractée de cette même culture à travers les faisceaux de la modernité musicale contemporaine. Il laisse derrière lui une méthode de médiation culturelle exemplaire qui résonne aujourd'hui comme une véritable maxime anthropologique : pour parler au monde, il faut d'abord savoir se parler à soi-même. Son œuvre ne se conjugue donc pas au passé ; elle demeure une archive vivante, un laboratoire esthétique en constante ébullition et un modèle de dialogue interculturel inépuisable pour les générations futures qui cherchent à concilier enracinement identitaire et ouverture sur le monde.

Références Bibliographiques

Références bibliographiques

1. AMROUCHE, Taos. (1966). Le Grain magique : Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie. Paris : Maspero.
2. IDIR. (1976). A Vava Inouva [Vinyle/CD]. Pathé Marconi.
3. IDIR. (1999). Identités [CD]. Saint George / Sony Music.
4. MAMMERI, Mouloud. (1980). Contes berbères de Kabylie. Paris : CNRPAH.
5. ALILAT, Farid. (2020). Idir, un Kabyle du monde. Paris : Éditions du Rocher.
6. AMROUCHE, Jean. (1939). Chants berbères de Kabylie. Paris : L'Harmattan (Réédition).
7. CHAKER, Salem. (1998). Berbères aujourd'hui. Paris : L'Harmattan.
8. GOODMAN, Jane E. (2005). Berber Culture on the World Stage: From Village to Video. Bloomington : Indiana University Press.
10. YACINE, Tassadit. (2001). Chanson berbère et identité. Alger : Casbah Éditions.
11. AMI ALI, Lyna. (2024). « "A Vava Inouva" de Idir : Tissage et Transmission du conte (tamachahut) de la tradition Kabyle ». Tamazgha Studies Journal.
12. MAMMERI, Mouloud. (1989). « Culture savante, culture populaire ». Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée.
13. Revue Multilinguales. (2023). « Culturalité, Identité, Interculturalité Dans L'œuvre Artistique Du Chanteur Kabyle Idir ». Université de Béjaïa.
14. Archives INA. Entretiens d'Idir sur la genèse de l'album (1976-1990).
15. Documentation SACEM. Fiches techniques sur les arrangements musicaux de Jean Musy (Moog et orchestration).

Annexes

Annexes

Annexe 1 : Analyse comparative des paroles (A Vava Inouva)

Note introductive : « Ces paroles ne sont pas de simples vers poétiques, elles représentent le passage de la tradition orale (le conte) à la mise en texte musicale. La structure répétitive (strophique) souligne la fonction de transmission entre le grand-père et sa petite-fille. »

1. Texte Original (Kabyle)

Txilek ldi-yi-d ttaburt a Vava Inouva

Ccix n teryel i t-id-icubban a Vava Inouva

A yelli ssendu-d ticekcab n lfeṭṭa

Rrez-as i tteryel d imukan a Vava Inouva

Adfel yessu-d tiggura, uday d leryel yessura

Amyar yezga deg ufrag, amyār am win i s-yezran

Yerr-as-d rreḥba n lkanun, d tajmaet n wid i s-yezran

S tmacahut n zman, i s-d-yettawi umezran

2. Traduction Française

Je t'en prie, père Inouva, ouvre-moi la porte

L'ogre de la forêt me poursuit, ô père Inouva

Ma fille, fais tinter tes bracelets d'argent

Fais ainsi fuir l'ogre, ô père Inouva

La neige a bloqué les portes, le juif et l'ogre sont aux aguets

Le vieux est blotti dans son burnous, tel un sage d'autrefois

Autour de l'âtre se pressent les gens du village

Écoutant les contes anciens que le conteur leur relate

2. الترجمة العربية

أرجوك يا أبي إنوفا افتح لي الباب

غول الغابة يطاردني يا أبي إنوفا يا

ابنتي رجي أساورك الفضية

واكسري تعويذة الغول يا أبي إنوفا

الشمع غطى الأبواب، واليهودي والغول يترصدان

الشيخ ممتحف ببرنسه، كحكيم من زمن مضى

والناس يتحمقون حول الموقد، كما في "تاجماث"
 يصغون لقصص الزمان، التي يرويها ال اروي
 القديم

Annexe 2 : Paroles et Analyse de Zwit Rwit

Note d'analyse : « Contrairement à A Vava Inouva qui est une berceuse narrative, Zwit Rwit s'inscrit dans le registre de la célébration et du rite. L'usage du rythme "Idhebalen" (tambours traditionnels) mêlé à des arrangements modernes montre la capacité d'Idir à transformer un chant de mariage local en une œuvre universellement dansante. C'est ici que s'illustre parfaitement le concept de Médiation Culturelle. »

1. Texte Original (Kabyle)

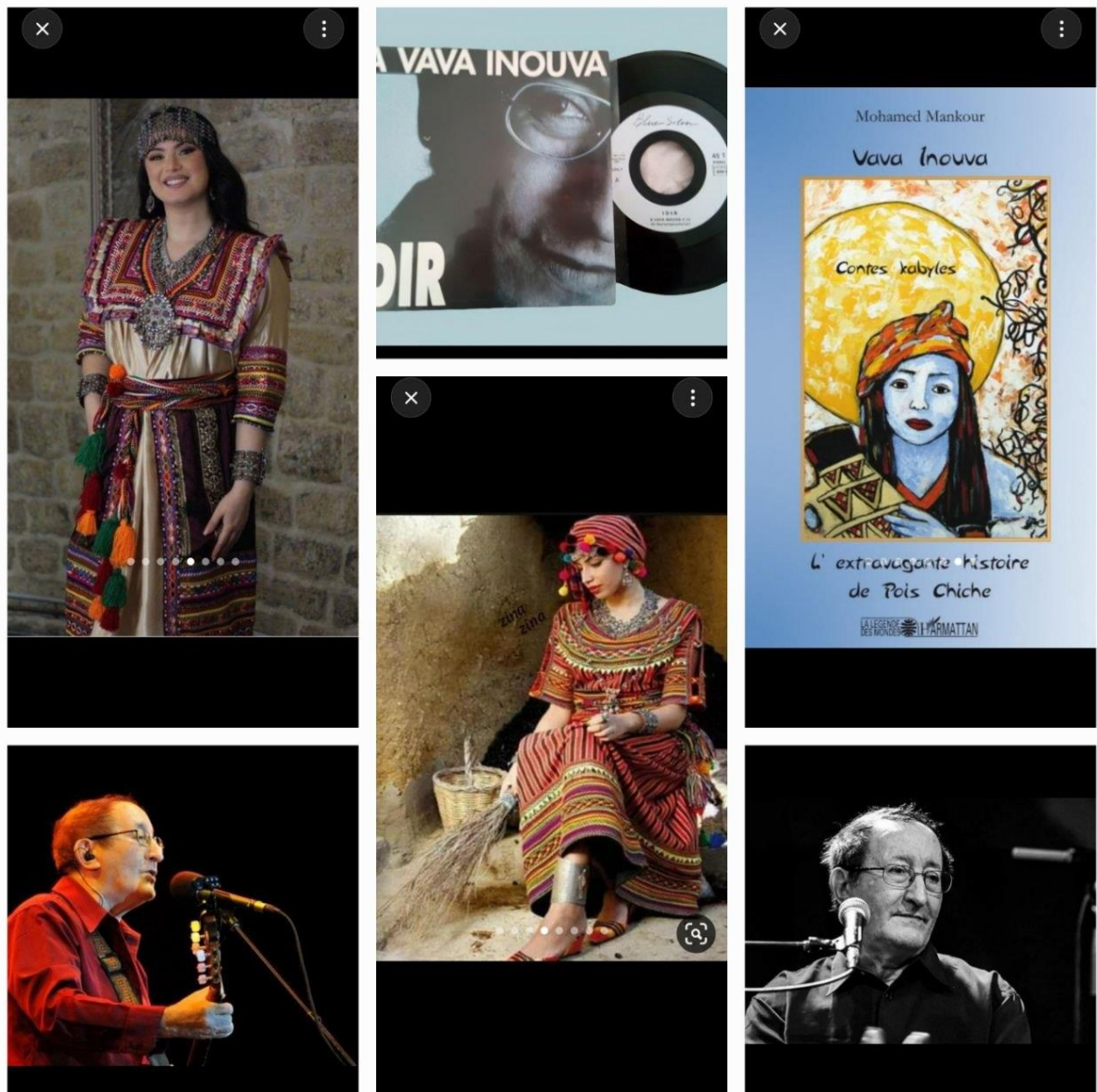
Zwit rwit a m-tiferrawin
Qqen-as i tizi lhenni
Ad as-nerrez i tteryel asennan
Ad d-neqbel isni n lferh
A s-nini meryama, meryama n lyali
A s-nini meryama, n lferh d leali
Ass-agi d lferh-im, ass-agi d leid-im
Ccdaḥ d uyenni, s lbarud d lyali

2. Traduction Française

Remuez-vous, ô vous aux tresses
 Mettez du henné au col de la montagne
 Nous briserons l'épine de l'ogre
 Pour accueillir la corbeille de la joie
 Nous chanterons Meriem, la chère Meriem
 Nous chanterons Meriem, la joie et l'allégresse
 Aujourd'hui c'est ta fête, aujourd'hui c'est ton jour
 Dansez et chantez, au son de la poudre (baroud)

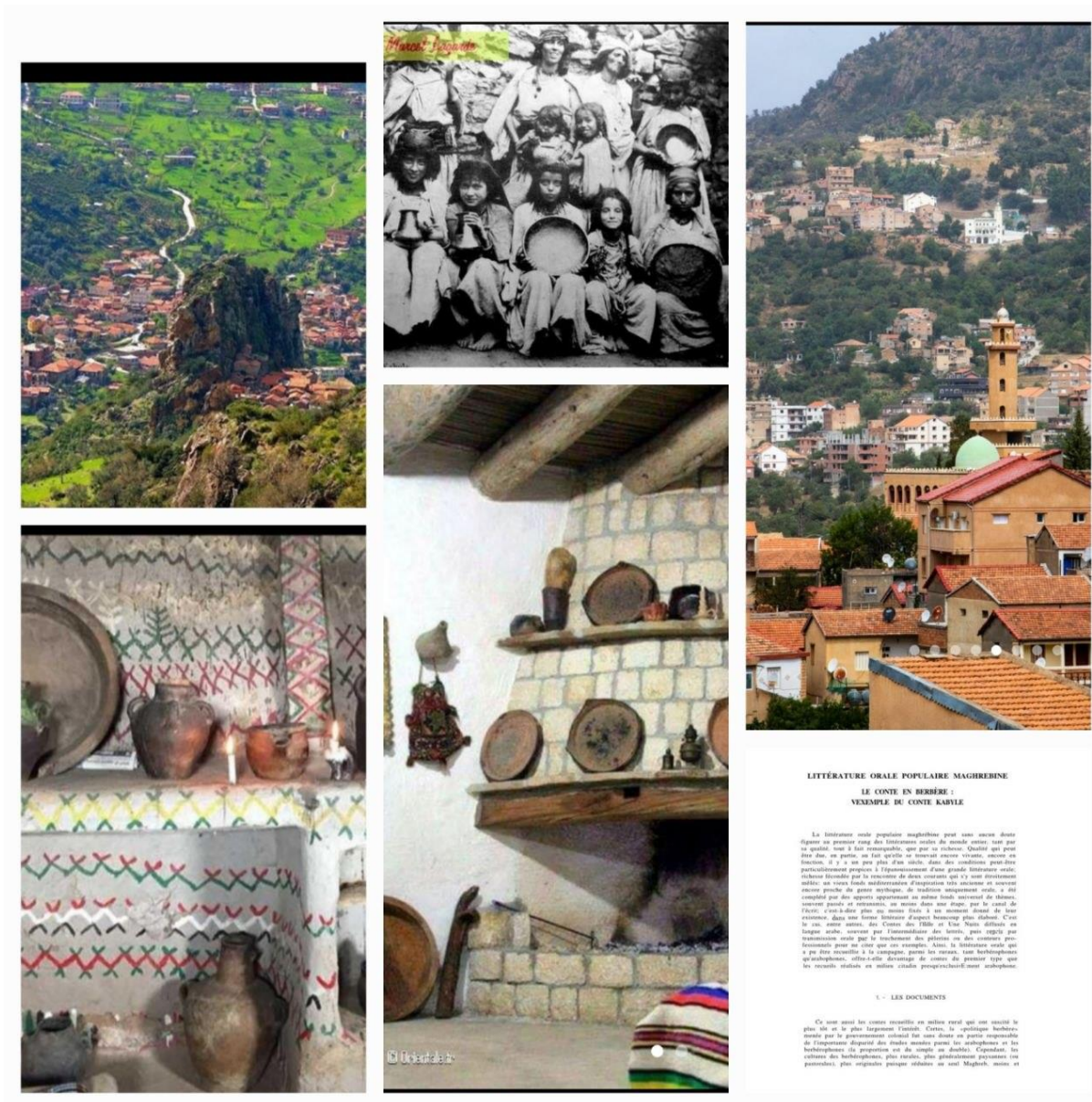
1. الترجمة العربية تمايمن
 واهتززن يا ذوات الضفائر واعقدن
 الحناء في أعالي الجبال سنكسر

شوكة الغول)تحدي الصعاب)
ونسقبل سلال الفرح والمس ارت
سنغني لمريم، مريم الغالية سنغني لمريم،
الفرحة والبهجة اليوم هو فرحك، اليوم هو
عيدك الرقص والغناء، مع طمقات لبارود
الغالي



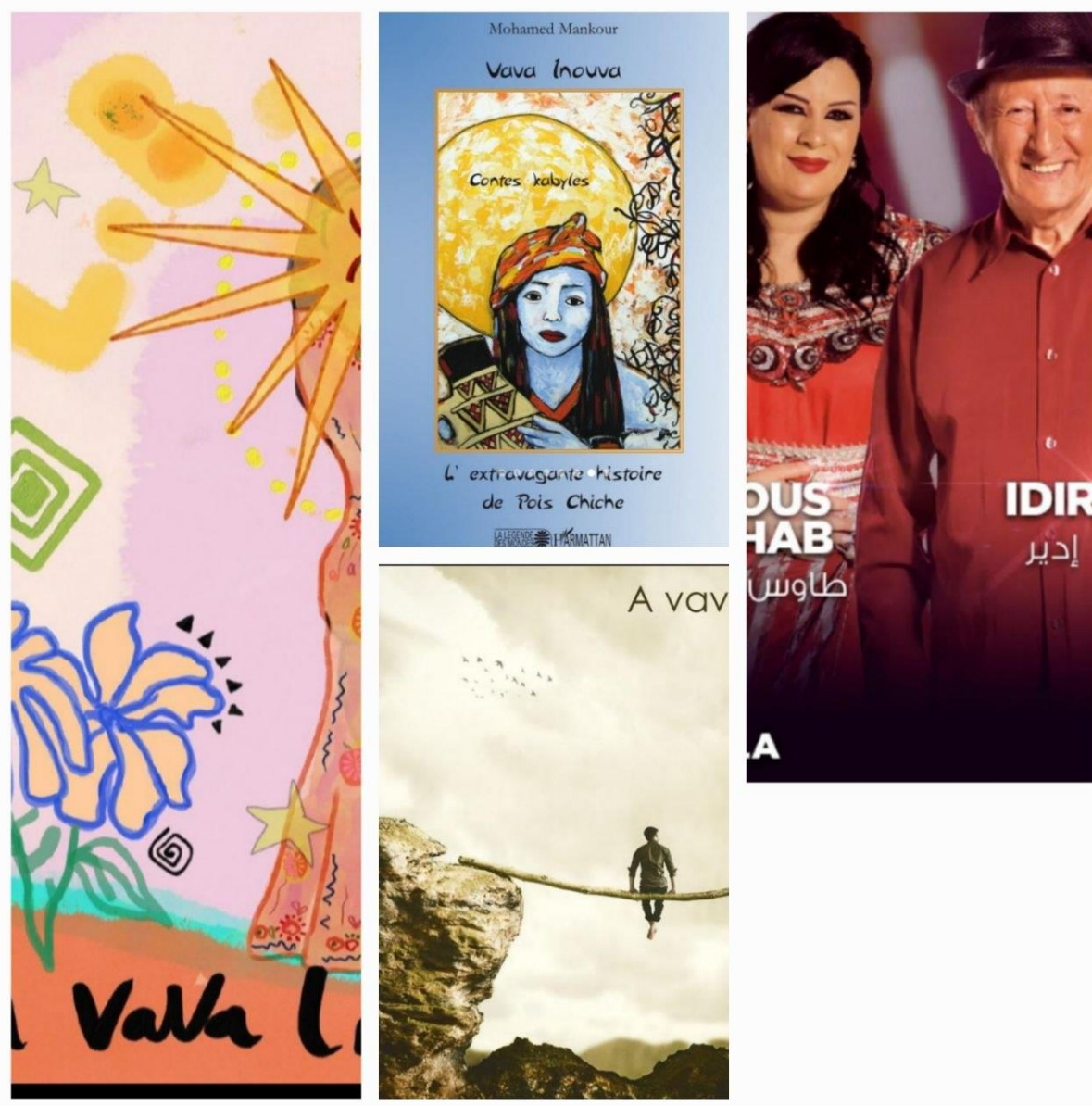
Portrait d'Idir Caption : Portrait du chanteur Idir, figure emblématique de la chanson kabyle moderne.

Source : Documentation culturelle amazighe.



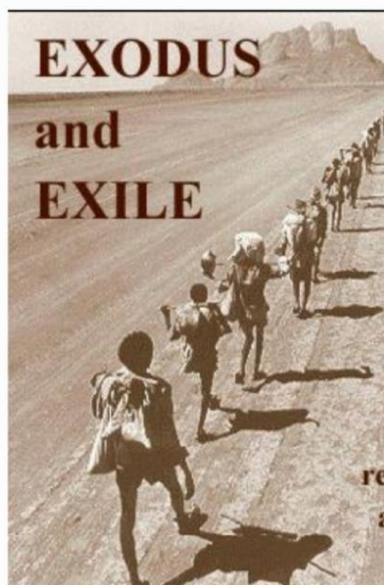
Le Kanoun traditionnel : Captions : Le foyer traditionnel kabyle (Kanoun), espace de transmission de la tradition orale.

Source : Patrimoine culturel kabyle.



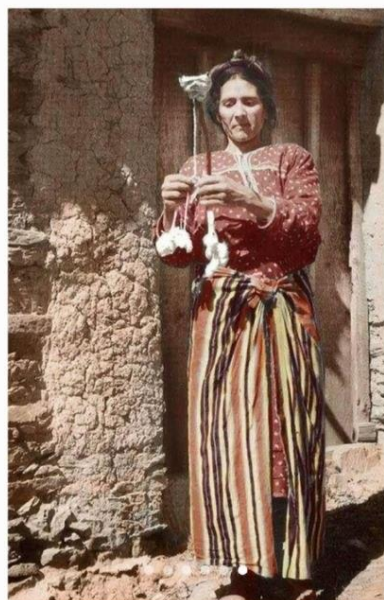
A Vava Inouva: Caption : Pochette de la chanson A Vava Inouva de Idir.

Source : Archives musicales algériennes.



L'exil et la diaspora : Caption : Représentation symbolique de l'exil et de la diaspora algérienne dans les années 1970.

Source : Archives historiques de l'immigration maghrébine



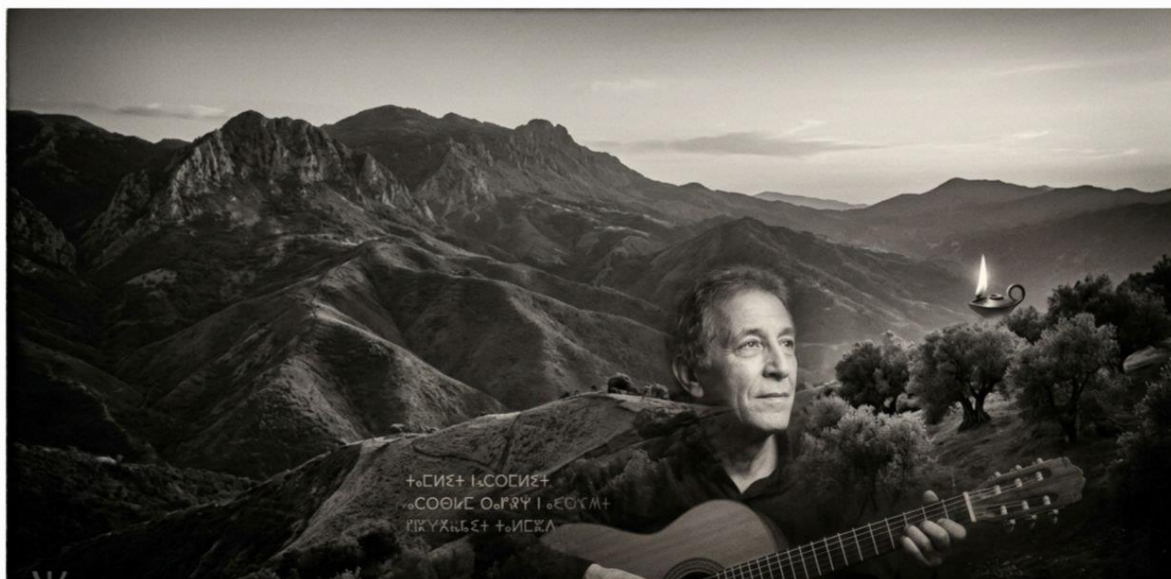
Le tissage traditionnel : Caption : Femme kabyle pratiquant le tissage traditionnel berbère.

Source : Patrimoine artisanal amazigh.



Femme en tenue traditionnelle kabyle Caption : Femme portant le costume traditionnel kabyle devant les montagnes de Kabylie.

Source : Illustration inspirée du patrimoine culturel kabyle.



Paysages de Kabylie et hommage à Idir

Caption : En haut, coucher de soleil flamboyant sur un village traditionnel de la Haute Kabylie. En bas, portrait en noir et blanc de l'artiste Idir avec sa guitare, superposé aux montagnes du Djurdjura et à des oliviers, symbolisant l'ancrage profond de son œuvre dans l'identité amazighe.

Source : Documentation iconographique de la culture amazighe.



Instruments et environnement de studio d'Idir

Caption : Guitare acoustique, console de mixage du studio d'enregistrement et synthétiseur Moog, symbolisant la fusion entre la musique kabyle traditionnelle et les techniques d'arrangement modernes.

Source : Archives de production et documentation musicale

ANNEXE 3 : SUPPORTS ICONOGRAPHIQUES (PHOTOS ET DOCUMENTS)

Ce dossier regroupe les pièces iconographiques essentielles à la compréhension de l'ancrage matériel, spatial et technologique de notre recherche. Chaque document illustre un jalon précis de la transition de la tradition orale vers l'universalité musicale.

DOCUMENT 1 : Photographie d'archives d'Idir (1976)



Figure 1 : Idir lors des sessions d'enregistrement à Paris (1976), illustrant l'introduction de la guitare folk acoustique.

DOCUMENT 2 : Schéma structurel de l'Espace Domestique Kabyle (L'Axxam)

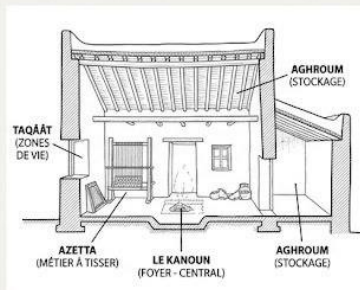


Figure 2 : Schéma de l'Axxam, mettant en évidence l'emplacement du Kanoun et de l'Azetta, espaces de la tradition orale.

DOCUMENT 3 : Fiche technique et visuelle du synthétiseur analogique Moog



Figure 3 : Synthétiseur analogique Moog Minimoog, instrument clé utilisé par Jean Musy pour « Zwit Rwit ».

Résumé

Ce mémoire s'intéresse au passage de l'oralité à l'universalité dans l'œuvre du chanteur algérien Idir, à travers l'étude de ses titres emblématiques A Vava Inouva et Zwit Rwit. L'objectif est d'analyser comment l'artiste a réussi à transformer un patrimoine local kabyle en un héritage mondialement célébré. En adoptant une approche interdisciplinaire mêlant anthropologie et musicologie, we have explored the concepts of « tissage » esthétique et de « vision bifocale ». Nos résultats démontrent que l'universalité d'Idir repose sur un ancrage identitaire profond qui, loin de s'isoler, s'ouvre à l'Autre par une médiation culturelle rigoureuse. Ce travail souligne l'importance de l'art comme outil de sauvegarde d'une mémoire collective menacée.

Mots-clés : Idir, Oralité, Universalité, Kabylie, Médiation culturelle, Patrimoine.

Abstract

This thesis examines the transition from Kabyle orality to universality in the work of the Algerian singer Idir, through the study of his iconic songs A Vava Inouva and Zwit Rwit. The objective is to analyze how the artist succeeded in transforming a local Kabyle heritage into a globally celebrated legacy. By adopting an interdisciplinary approach blending anthropology and musicology, we explored the concepts of aesthetic "weaving" and "bifocal vision." Our results demonstrate that Idir's universality is based on a deep identity anchoring which, far from being isolated, opens up to the Other through a rigorous cultural mediation. This work highlights the importance of art as a tool for safeguarding a threatened collective memory.

Keywords: Idir, Orality, Universality, Kabylia, Cultural mediation, Heritage.

ملخص:

تتناول هذه المذكرة انتقال التراث القبائلي إلى العالمية في تجربة الفنان الجزائري إيدير، من خلال دراسة أغنيتيه الشهيرتين "أبابا إنوفا" A Vava Inouva) و"زويت رويت" Zwit Rwit. تهدف الدراسة إلى تحليل الكيفية التي استطاع بها الفنان تحويل موروث محلي إلى إرث عالمي يحتفى به في شتى أنحاء العالم. من خلال تبني منهج عابر للتخصصات يجمع بين الأنثروبولوجيا وعلم الموسيقى، استكشفنا مفاهيم "النساجة" الجمالية و"الرؤية ثنائية البؤرة". تظهر نتائجنا أن عالمية إيدير تقوم على تجذر نوياتي عميق، لم ينغلق على نفسه، بل انفتح على الآخر من خلال وساطة ثقافية رصينة. يؤكد هذا العمل على أهمية الفن كأداة لحماية الذاكرة الجماعية المهددة بالضياع.

الكلمات المفتاحية: إيدير، المشافهة، العالمية، منطقة القبائل، الوساطة الثقافية، التراث.