

# Lounès Matoub et ses chansons : l'Algérie embrase le coeur, l'Algérie attise la raison

Mohammed Yefsah

Numéro 6, 2013

L'Algérie malgré tout

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089268ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2872>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Yefsah, M. (2013). Lounès Matoub et ses chansons : l'Algérie embrase le coeur, l'Algérie attise la raison. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (6), 1–10.  
<https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2872>

Résumé de l'article

Ténor de la chanson algérienne, Lounès Matoub est devenu une icône après son assassinat. Il est l'incarnation même de l'artiste au cœur de son peuple, lui qui s'est imposé dans le champ artistique avec son talent, son franc-parler, sa musique et sa poésie. Son parcours ne peut être dissocié de ses engagements politiques. Il combat les fondamentalistes islamistes et s'oppose au pouvoir en place. Il veut la reconnaissance du berbère, sa langue maternelle et celle de ses chansons, par l'État algérien. Il porte un regard sur l'histoire en reprenant des mythes tout en révélant des vérités. Il brise également des tabous de la société mais reprend des poncifs. Ses chansons, dans lesquelles se reconnaissent des milliers de personnes, disent les contradictions d'un individu tourmenté. L'imaginaire de ses poèmes est régional et rural. En revanche, son désir tend vers la nation entière et même vers l'universel. La tragédie de sa vie est indissociable des durs contextes politiques qu'expriment ses paroles.

© Mohammed Yefsah, 2013



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**Lounès Matoub et ses chansons**  
**L'Algérie embrase le cœur, l'Algérie attise la raison**

**Mohammed Yefsah**  
Université Lumière Lyon 2  
France

« Les chants des hommes  
Sont plus beaux qu'eux-mêmes  
Plus lourds d'espoir  
Plus tristes  
Plus durables ».

**Nazim Hikmet**

« L'art a pour devoir social de donner issues aux angoisses de son époque. L'artiste qui n'a pas abrité au fond de son cœur le cœur de son époque, l'artiste qui ignore qu'il est bouc émissaire, que son devoir est d'attirer, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l'époque pour les décharger de son mal-être psychologique, celui-là n'est pas artiste ».

**Antonin Artaud**

L'Algérie est son chagrin, son angoisse, son amour, sa joie. L'Algérie embrase son cœur, attise sa raison. Elle est la sève de ses strophes et de ses mélodies. Elle le tourmente. Elle le rend heureux, « malgré tout ». Chanteur, parolier, compositeur, grande figure de la chanson algérienne, Lounès Matoub est l'incarnation même de l'artiste au cœur de son peuple. Officieusement interdit<sup>1</sup> des médias, notamment de la télévision et des radios, véritables moyens modernes pour se faire connaître, il demeure pourtant une star admirée, voire vénérée, par des millions de personnes. Les refrains de ses chansons sont appris par cœur et résonnent partout où un poste-cassette<sup>2</sup> est allumé : taxis, cafés, maisons. Sans aucune publicité, si ce n'est le bouche à oreille, ses albums s'arrachent comme des petits pains à chaque sortie. Véritable légende de son vivant, Lounès Matoub devient vite une icône à sa mort.

### **Tragédie d'un rebelle**

La vie de ce chanteur est éblouissante, riche et tragique. Matoub a été un enfant turbulent. À l'âge de cinq ans, en pleine guerre de libération nationale, il déclenche un feu qui aurait pu emporter le village entier en allant avec son camarade de jeux fumer en cachette dans une cabane. L'armée française donne l'alerte et rassemble les villageois mais ce sont finalement des maquisards qui découvrent le quidam à l'origine de l'incendie. Matoub commence son livre (1998 : 11), publié à titre posthume, en racontant avec fierté cette anecdote. Après une scolarité de 1961 à 1974 marquée par l'échec, l'indiscipline et plusieurs exclusions d'établissements, il se tourne un moment vers la rue. Bagarreux, il blesse un homme à coup de rasoir, dans un salon de coiffure. Interpellé par les gendarmes, il est laissé en liberté provisoire avant de passer devant un juge. Au procureur du tribunal, Matoub ose par provocation ou inconscience demander une cigarette. Ahuri par ce comportement et son audace, le procureur l'incarcère. Il purge alors un mois de prison. Même devenu vedette de la chanson, Matoub continue de fréquenter les lieux du commun des mortels, cafés et bars, et parfois des endroits de la marge. En 1984 à Paris, il blesse encore dans une

bagarre au couteau son éditeur qui aurait voulu l'escroquer.

Matoub est assassiné le 25 juin 1998 à Thala Bounane, victime d'un guet-apens, dans cette même Kabylie où il est né le 24 janvier 1956 à Taourirt Moussa, village de la wilaya (département) de Tizi-Ouzou. Il réchappe miraculeusement le 9 octobre 1988 de cinq balles tirées à bout pourtant par un gendarme près d'Ain El-Hammam (Ex-Michelet) où il était allé distribuer des tracts appelant au calme et à la grève générale, dans le feu du soulèvement populaire du 5 octobre. Après plusieurs mois dans différents hôpitaux, où il a subi quatorze opérations chirurgicales dont il gardera des séquelles, il continue d'enchanter son public, avec de nouvelles productions et des concerts qui remplissent des stades de football. Le 6 août 1990, il est victime d'une agression au couteau, par son voisin suite à un litige, dans l'enceinte même de la gendarmerie. Il subira encore trois autres interventions chirurgicales.

En pleine phase ascendante de l'insurrection armée des intégristes, il est kidnappé par le Groupe Islamique Armée (GIA), du 25 septembre au 10 octobre 1994, période durant laquelle il est déplacé dans les maquis d'une casemate à une autre et condamné à mort par un tribunal islamique, sans que la sentence ne soit exécutée. Car la forte mobilisation populaire, allant jusqu'à menacer de ratisser les armes à la main toute la région, a probablement fait réfléchir ses ravisseurs qui, finalement, le libèrent en transmettant ensuite un « message à la population », rapporte la presse. Des rumeurs circulent sur un kidnapping organisé par une officine du régime et d'autres l'accusent d'avoir fomenté son propre rapt, afin d'accroître sa popularité. En tout cas, aux yeux de nombreuses personnes, ces épreuves sont la preuve de la « grâce » de Matoub, de son « *âme de chien* » ou de ses « *sept vies de chat* », autant de croyances colportées par la *vox populi*, en parfaite harmonie avec les dictons. Matoub devient, sans le vouloir et dans la culture populaire marquée par le culte des saints, un personnage messianique.

Ces événements et son assassinat nécessitent d'être situés dans le contexte politique algérien, particulièrement la décennie noire (1992-2002), où Lounès Matoub est susceptible d'avoir été le bouc émissaire d'enjeux qui le dépassent<sup>3</sup>. Son statut de figure populaire et de symbole l'expose aux menaces, à cause de ses convictions et ses engagements. N'oublions pas que plusieurs personnalités publiques - chanteurs, metteurs en scène, comédiens, intellectuels - ont été la cible des groupes armés, en plus d'attaques menées contre la population en général, d'attentats dans les villes et de massacres de villageois. Son propre martyr est vécu comme le martyr d'une région à laquelle est refusée la reconnaissance de sa langue amazigh<sup>4</sup>. À la détermination dans son combat, à la force de ses chansons, s'ajoute donc son propre martyr, ressenti comme une blessure collective dans une Algérie profondément secouée par une longue violence coloniale (1830-1962). Il est alors comme le symbole du refus de l'injustice, particulièrement pour la Kabylie sensible au refus du pouvoir central de reconnaître sa spécificité linguistique.

À chaque blessure, à chaque souffrance, physique et morale, Matoub a toujours trouvé à ses côtés une forte solidarité et la mobilisation populaire. Une foule indescrivable, des centaines de milliers de personnes en deuil, assiste à ses funérailles. Très rares sont les artistes dans le monde qui réussissent pareille communion avec leur public et leur peuple. Après son enterrement et le chagrin, le recueillement tourne à l'émeute aux cris de « Pouvoir assassin ». L'affrontement sanglant qui s'ensuit, entre les forces de l'ordre et la jeunesse en révolte, se solde par la mort de plusieurs manifestants. Malgré l'origine obscure de son assassinat, qui peut être l'œuvre des fondamentalistes armés ou d'une officine du régime, la responsabilité de sa mort incombe pour la rue à la seule autorité de l'État, d'autant que Matoub venait de sortir son dernier album, dont une chanson parodie, à l'image de celles du Jamaïcain Bob Marley ou de l'Américain Jimi Hendrix ou bien du Français Serge Gainsbourg, l'hymne national de son pays. Sa mort a suscité des réactions au niveau national et dans le monde entier.

Surnommé « rebelle » par les médias, titre éponyme de son propre ouvrage autobiographique, il n'est pas exagéré de le qualifier d'homme révolté, voire de tête brûlée. Sa façon de s'habiller et ses tatouages accroissent son image de « décalé » par rapport à la norme, bien qu'il soit resté, par sa sociabilité, sa modestie et son franc-parler, très proche des classes populaires qu'il fréquente. Issu d'une famille pauvre (son père était cuisinier et sa mère femme au foyer comme beaucoup de femmes algériennes de l'époque, notamment dans les zones rurales), il a su garder, malgré son ascension sociale et la grande notoriété qu'il a acquise, un fort lien avec les gens de condition

modeste, en exprimant dans ses chansons leurs préoccupations sociales, politiques, identitaires.

### Quête d'une voie

Mais au-delà de son caractère et de sa forte personnalité, Lounès Matoub a su s'imposer sur la scène artistique algérienne en suivant d'abord la voie traditionnelle dans le champ artistique. Ce dernier, il ne faudrait pas le comprendre au sens occidental et moderne des institutions et du fétichisme marchand. Dans la tradition maghrébine, à forte culture orale, les poètes occupent une place notable dans la société et dans l'imaginaire collectif. Ils sont la voix individuelle à travers laquelle s'expriment les sentiments et les pensées collectives. En Kabylie, presque chaque village a son propre « poète organique », en d'autres termes son poète « officiel », dont les paroles sont généralement transmises de bouche à oreille et de génération en génération. Le poète doit exprimer les souffrances et les joies de son temps et de sa communauté. Il est une sorte de chroniqueur qui rapporte les faits et méfaits de son village ou de sa tribu et, en même temps, défenseur et critique de sa société. Un poète tel Si Mohand U M'hand, au XIXe siècle et sous la colonisation française, est celui qui a le mieux énoncé la dépossession, le combat, l'errance et la critique des conventions et qui a fait jaillir les interdits de son époque, en dépassant son statut de « poète organique ». Le poète est alors le transmetteur des états de la société, en mal ou en bien, ce que les études de Mouloud Mammeri, dans ses deux célèbres ouvrages sur la poésie kabyle (1969, 1980), ont bien montré.

Les chants féminins (Mahfoufi, 2005), autre élément dans la transmission de la culture, affirment aussi l'étendue de la poésie dans la société. Les vers de ces chants sont une sorte de gazette orale racontant la vie en société et inscrivant dans la mémoire les états du monde. Ces deux genres poétiques sont donc la mémoire d'un peuple, le présent d'un groupe, l'arme de la tribu ou d'un clan face à un autre clan. Ils touchent à la condition humaine, sociale et existentielle de la collectivité. Ces deux genres complémentaires sont un art pour dire la quotidienneté et le vécu, les fêtes et les deuils, les espoirs et les désespoirs, les frustrations individuelles et collectives. L'enfance de Matoub est bercée par ces chants féminins que pratique sa mère. Il l'invite plus tard, en 1996, dans un studio à Paris pour chanter une complainte dans son album *Tiyri n yemma* (Complainte de ma mère). Sa mère sort d'ailleurs un album en 2000 en France, dans le genre des chants féminins de Kabylie, avec le label Creon Music, sous le titre révélateur de *Complainte pour mon fils*. Matoub est nourri par cette richesse poétique dans la société et dans le cercle familial.

Au niveau du champ artistique, un nouveau poète ou chanteur va en premier lieu chercher la reconnaissance de ses pairs, en élargissant peu à peu son cercle d'auditeurs, en général lors des fêtes de mariage. La musique moderne<sup>5</sup>, pour aller vite dans la dénomination, née au début du XXe siècle dans les cafés en France, du chagrin des émigrés algériens, s'inscrit en grande partie dans ces anciens canaux du champ artistique de la poésie populaire. Matoub a donc suivi la voie traditionnelle pour accéder enfin au sommet. Il se fait connaître dans les fêtes de mariage et dans les cafés en exil, puis par les concerts dans les salles. Au début de sa carrière, il chante les louanges de ses pairs et tente d'acquérir leur savoir, comme cela se passait auparavant pour les poètes qui devaient d'abord apprendre par cœur les anciens poèmes et rendre un hommage à leur aînés et maîtres. Après l'hommage (louange) rendu à ses débuts aux aînés Slimane Azem, El Hasnaoui, Aït Menguellet et Idir (chanteurs aux genres musicaux différents), notamment dans son premier album et dans sa chanson intitulée *Ifenanen (Artistes)* - compilation d'airs repris de chansons de ces derniers -, preuve d'une quête de son propre style, Matoub passe plus tard à une autre phase; une fois installé dans le paysage artistique en tant que figure incontournable, il réadapte au cours des années quatre-vingt dix des chansons de ses aînés. Précisons que cette pratique existe en général dans la chanson algérienne<sup>6</sup>, avec ses propres codes. N'importe quel débutant peut chanter paroles et/ou airs du patrimoine. Cependant, réinterpréter un tube à grand succès ne peut le faire - dans ce code implicite et non écrit - que celui capable de se mesurer ou de se considérer l'égal du chanteur qui l'a consacré.

Ses changements de styles, allant de la musique typiquement kabyle au contemporain moderne dans une quête du sien propre et d'un large public, sont difficiles dans un paysage où les auditeurs ont dans leur grande majorité déjà le cœur pris par des chanteurs d'envergure, tel que Lounis Aït Menguellet (très différent de Matoub sur le plan de la personnalité et sur le plan musical, bien qu'ils partagent les mêmes thématiques). Mais Matoub a trouvé sa propre voie définitive en acquérant les

secrets du chaâbi, musique populaire très exigeante, qu'il a longtemps pratiquée sans qu'elle soit auparavant son unique univers de composition. C'est en 1991 avec son titre *Regard sur l'histoire d'un pays damné*, titre en français, alors que son premier album est sorti en 1978, que Matoub prend ce virage et s'installe définitivement dans la musique chaâbi. Au cours de cette période (1991-1998), Matoub inclut donc à son propre répertoire des mélodies des anciennes figures de la musique algérienne, dont Mohammed El Anka, Boudjemaâ El Ankis et Cheikh El Hasnaoui dans le genre chaâbi, Farid Ali et Slimane Azem dans le genre kabyle. Pour les textes de ces derniers, il reprend le plus souvent la strophe principale de leurs poèmes, à laquelle il ajoute ses propres paroles.

### L'Algérie au cœur de son art

Le parcours musical de Matoub s'explique par son brio, sa curiosité, sa persévérance, son travail régulier, son tempérament et d'autres qualités qu'il a su exploiter pour enfin s'imposer et affirmer sa singularité. Ses principales thématiques, par classement arbitraire pour simplifier, sont les chansons d'amour, les chansons existentielles et les chansons engagées. C'est à travers ces dernières qu'il exprime directement ses pensées, sa vision et son rapport à l'Algérie. L'imaginaire de ces textes donne à lire un artiste préoccupé, tourmenté par le passé, le présent et l'avenir du pays. On distingue alors différents états et discours, certains constants et d'autres changeants au fil du temps. Les souvenirs de son enfance, par la guerre de libération et le colonialisme, se transforment en plaintes douloureuses et en puissants vers mélancoliques. Il fait jaillir les blessures du passé, toujours présentes après l'indépendance, les souffrances et le deuil inaccompli des mères meurtries par la guerre, ayant perdu leurs enfants maquisards, tués et disparus, sans jamais revoir leurs dépouilles. Dans « *Tagrawla-nney* » (*Notre révolution*) [Album *Ay Izem, Ô Lion, 1978*], « *Lgirra tefra* » (*La guerre est finie*) [Album *Récital à l'Olympia, 1980*] et « *A mmi ezizen* » (*Mon fils adoré*) [Album *At Yiraten, Aît Irathen, 1981*], Lounès Matoub fait surgir toute l'ampleur pathétique et tragique de la guerre, par la force de ses strophes et de sa voix grave.

Matoub s'intéresse particulièrement à l'histoire au regard des nombreuses chansons qu'il consacre à ce sujet. Il tente de déconstruire le discours nationaliste mythique et le récit national, mais en lui opposant un autre discours mythique. Lorsque Matoub évoque les figures de la révolution algérienne, il ne s'intéresse qu'à des personnalités originaires de Kabylie (Abane Ramdhane, Amirouche Aît Hamouda, Krim Belkacem n'ont pourtant ni la même vision ni le même positionnement sur l'organisation de la révolution et ont même été complètement opposés sur certains points). Dans cette mise en avant des héros kabyles du nationalisme ou encore des grandes figures maghrébines préislamiques (Massinissa, Jugurtha, Kahina), Matoub donne une connotation identitaire à la révolution algérienne. Tout au long des années Quatre-vingt, Matoub attaque, critique toute vision qui sort de ce cadre. C'est ainsi que, dans sa chanson *Les deux compères*, en 1986, album d'ailleurs intitulé en français, il s'en prend à deux figures de la révolution algérienne, Ahmed Ben Bella et Hocine Aît Ahmed, ennemis d'hier et tous deux en exil, qui se sont réunis à Londres en décembre 1985, pour adopter une position commune sur la politique algérienne. Parce qu'en 1963, Aît Ahmed, à la tête de la wilaya III, était entré en dissidence armée en Kabylie contre le pouvoir central, précisément contre Ben Bella, alors premier président de l'Algérie indépendante, Matoub vit mal cet épisode de rapprochement. Il compose sur cet événement une chanson critique d'une virulence à la mesure de sa déception de l'image de grandeur qu'il s'est forgé autour d'Aît Ahmed. Dans plusieurs autres chansons, il laisse libre cours à l'antipathie qu'il gardera toujours envers Ben Bella.

Par ailleurs, en attaquant le système du parti unique et l'absence de libertés (1962-1989), il s'en prend également à la politique du régime qu'il considère comme délibérément orchestrée contre la Kabylie. Il dénonce ainsi la répression, les inégalités sociales et le pouvoir, comme l'illustrent les chansons de son album « *Ay Izem* » [*Ô Lion, 1978*]. La liberté interdite à l'Algérie est vécue comme la liberté interdite à la Kabylie. « *Idewweṛ i wedrar* » (*Montagne encerclée*) [Album *Ruḥ ay aqic, Va jeune homme, 1979*], « *Kkret ay arrac-nney* » (*Debout notre jeunesse !*) [Album *Ay aḥlili, 1979*] sont de véritables appels à la révolte, au soulèvement. Cette vision identitaire de l'histoire<sup>7</sup> n'est pas l'apanage de cet artiste, puisque toute une génération de jeunes kabyles, radicalisés plus tard par la répression du Printemps berbère, soulèvement pacifique en avril 1980 réprimé par le régime, s'engouffre petit à petit dans cette interprétation du passé nationaliste et de l'histoire en général. Le référent de la révolution algérienne est alors convoqué en tant qu'alibi et justificatif afin

d'exprimer la radicalité dans la revendication de l'identité amazigh et la radicalité politique sous-jacente, comme dans cette strophe de la chanson « *A ttwaliy* » (*Je vois*) [Album *A ttwaliy, Je vois, 1980*], dans un album consacré à la répression du Printemps berbère<sup>8</sup> :

La neige emmêlée au sang  
Des hommes  
Nombreux sans sépulture  
À leur mort  
Des maisons détruites  
Des montagnes vidées de vie

Je vois, je vois  
Ceux qui se sont emparés du trône  
Je vois, je vois  
Un peuple interdit de parole  
Je vois, je vois  
Arriver le jour du soulèvement

L'Algérie de la guerre pour Matoub, depuis le début de sa carrière, est donc celle de la spécificité kabyle. Mais paradoxalement, il adopte une autre stratégie en s'adressant à l'ensemble des Algériens, en langue française. Ainsi, à plusieurs reprises, il choisit des titres et déclame des passages en français au milieu de ses chansons. Son discours est alors un appel à la fraternité, à la lutte unifiée des Algériens contre le pouvoir en place :

À mes frères, à l'Algérie entière  
Des montagnes du Djurdjura  
Jusqu'au fin fond du désert  
Montrons notre courroux  
Montrons que nous nous aimons  
Mais sans porter atteinte aux consciences

« À mes frères » [Album *Les deux compères, 1986*]

Dans un album précédent, intitulé « *A tarwa n lħif* » (*Enfants de l'adversité*) [1984], il s'adresse directement aux hautes autorités du pays, plus précisément au président de l'époque, Chadli Bendjedid :

Monsieur le Président,  
C'est avec un cœur lourd que je m'adresse à vous. Ces quelques phrases d'un condamné étancheront peut-être la soif de certains individus opprimés. Je m'adresse à vous avec une langue empruntée, pour vous dire, simplement et clairement, que l'État n'a jamais été la patrie. D'après Bakounine, c'est l'abstraction métaphysique, mystique, juridique, politique de la patrie. Les masses populaires de tous les pays, aiment profondément leur patrie, mais c'est un amour réel, naturel, pas une idée : un fait. Et c'est pour cela que je me sens franchement le patriote de toutes les patries opprimées.

Il est question dans ce passage de la volonté de dépasser le cadre national, d'atteindre ce qui est l'universel à ses yeux, dans une perspective d'internationalisme en citant Bakounine et sa définition de la patrie. Dans ses chansons, tant dans ses déclamations en français qu'en Kabyle, Matoub passe globalement et régulièrement d'une vision territoriale, régionale, dominante à un nationalisme englobant, fraternel, revendiquant l'indivisibilité du pays. Matoub élargit son combat et sa vision de l'Algérie, avec l'ouverture démocratique et la naissance du multipartisme, suite à la révolte populaire d'octobre 1988. Il essaie d'avoir une vision plus franche et plus ouverte sur la question nationale. Matoub qui, de 1979 à 1991, insiste beaucoup sur la Kabylie, réfléchit désormais à la problématique nationale.

Étant issu de cette région, j'ai subi les ravages de ce que peut être l'influence du milieu sur un individu, le poids des référents, mais aujourd'hui je dois être algérien, chanter l'algérianité dans son ensemble, la berbéricité dans son internationalisme, car les frontières

de la Berbérie ne se limitent pas à la Kabylie, ni à l'Algérie, elles s'étendent bien au-delà de l'Algérie... J'essaierai donc de chanter pour aider à une prise de conscience algérienne et pourquoi pas universelle,

avoue-t-il dans un entretien, le 27 décembre 1994, au quotidien *Le Matin*.

La montée de l'islamisme, puis la tragédie vécue par l'Algérie, font naître dans l'esprit de Matoub une prise de conscience de la nécessité d'intégrer cette fois-ci dans ses chansons des référents nationaux et des figures historiques qui ne sont pas issues seulement de la Kabylie. Il rend hommage à l'ensemble des intellectuels algériens, victimes des groupes armés. Dans *Communion avec la Patrie*, en 1993, il tire une émouvante révérence poétique, sous le titre *Hymne à Boudiaf*, à Mohamed Boudiaf, le président algérien assassiné le 29 juin 1992, lequel est aussi une grande figure de la révolution algérienne :

Tu as trouvé le pays en branle  
Divisé, déchiré en lambeaux  
Des exaltés se réclament arabes  
Que nul n'a précédés en ce pays  
Des obscurantistes, barbus et voilées,  
Jurent de ne jamais renoncer  
Et échafaudent le Jugement dernier  
Pour tous ceux qui ne leur ressemblent  
Hélas, hélas, tristes veuves !  
Nous sont arrachés les hommes de vertu

À la fin de cette chanson d'actualité, il évoque aussi Mohamed Khider<sup>9</sup>. Dans un précédent album, *Regard sur l'histoire d'un pays damné* [1991], il cite Mohamed Larbi Ben M'hidi<sup>10</sup>. Si son imaginaire, son tourment, son inspiration et son univers restent la Kabylie, Matoub saute le pas au moment le plus difficile du pays pour élargir ses référents à la nation. « [Mon] pays représente tout pour moi » (Matoub, 1998 : 133) insiste-t-il et personne ne peut douter de sa sincérité.

Dans sa quête de l'histoire, Matoub compose en 1991, toujours dans son album *Regard sur l'histoire d'un pays damné*, une longue ode mélancolique sur l'Algérie où il n'a pas peur de faire référence à des événements effacés de l'histoire officielle. Il aborde le drame de la « bleuïte », opération d'infiltration et d'intoxication, entamée en 1957 par les services secrets français (SDECE) pendant la guerre de libération. Cette opération<sup>11</sup> de manipulation a réussi à jeter la suspicion dans les maquis de l'Armée de libération nationale (ALN), bras armé du FLN, sur de prétendus collaborateurs dans ses rangs. Des purges internes vont suivre, particulièrement dans la wilaya III dirigée par le colonel Amirouche Aït Hamouda. Elles touchent notamment de jeunes cadres de la révolution, le plus souvent des citoyens ayant abandonné leurs études pour rejoindre la lutte d'indépendance. Cet épisode reste l'une des pages sombres de l'histoire de la guerre de libération algérienne.

Sa popularité grandissante s'explique aussi par son engagement lié au contexte politique, par son implication, dans la vie publique et dans ses textes, dans la dénonciation des groupes armés, du fondamentalisme et du pouvoir en place. Matoub, qui reprend des poncifs du discours démocratique et berbériste sur les sujets politiques en appréhendant la tragédie algérienne sous l'angle de l'identité et de la culture (faillite de l'école, idéologie arabo-islamique, usurpation de l'identité amazigh), tente néanmoins de dépasser ses propres limites, qu'il reconnaît à maintes reprises. Matoub, qui tantôt adhère à un parti et tantôt à un autre après chaque déception, finit par se fixer sur sa position d'artiste dans la cité. Les deux partis les mieux implantés en Kabylie, le FFS et le RCD, font d'ailleurs leur possible pour le récupérer. Nul doute que Matoub est attaché à l'Algérie et à son histoire nationale. Pourtant, cette Algérie le blesse, le fait souffrir par la négation de ses racines amazigh et de sa langue.

### **Voix d'un peuple en révolte**

Comment les chansons de Matoub ont-elles pu faire vibrer et subjugué le cœur de toute une génération d'Algériens? À la fin des années Soixante-dix et dans les années Quatre-vingt, la vedette sans égale de la chanson kabyle est Lounis Aït Menguellet<sup>12</sup>. Ses chansons d'amour émerveillent

hommes et femmes. Ses chansons engagées, à dimension philosophique et d'une grande force métaphorique, lui valent l'emprisonnement. Ses textes engagés, le plus souvent de façon détournée, répondent à une époque où l'Algérie était sous le régime du parti unique et sans liberté d'expression. L'ascension de Matoub avec ses textes plus directs, à partir des années Quatre-vingt, coïncide avec la montée des revendications démocratiques et sociales. Des espaces de liberté ont été arrachés dans la pratique au cours de cette période. Matoub s'est imposé petit à petit devant le géant de la chanson de l'époque, Aït Menguellet, par l'accompagnement de ce changement souterrain avec la liberté de parole et le dépassement des barrières de la peur. Il a en quelque sorte détrôné Aït Menguellet sur le plan de la popularité en gagnant le cœur de la jeunesse avec des paroles moins prudemment imagées que celles de son aîné. Cela ne signifie pas que les textes de Matoub ne sont pas poétiques. Il donne voix à une parole en cours de libération et qui s'affirmera plus tard dans toute sa fougue en 1988. Si Matoub touche, c'est parce qu'il exprime également, sur plusieurs sujets, le sentiment d'une grande partie de la jeunesse de sa région. Ses paroles disent les frustrations, les préoccupations sentimentales et sociales de milliers de personnes. Il chante le football et la redoutable équipe de Kabylie, symbole politique de la région, dont il est un fervent supporter et aux matchs de laquelle il assiste dans les stades.

Sa parole attaque, provoque, brise les tabous. Il ose parler du service national obligatoire, bien qu'il ne soit pas le seul, en le présentant comme une souffrance. Rejoindre l'armée n'est pas sans rappeler, dans l'inconscient collectif, les blessures de la guerre et le départ vers le maquis. La chanson *Aesekri (Soldat)* [Album At Yiraten, Aït Irathen, 1981] donne la dimension de cette souffrance au service militaire, en utilisant l'image de la mère en chagrin loin de son fils et il n'hésite pourtant pas à mettre en valeur la forte solidarité entre les soldats appelés. Cette chanson trouve un écho chez de nombreux jeunes de cette région qui vivent leur affectation dans des régions arabophones comme un éloignement en terre inconnue, d'autant que la plupart d'entre eux ne maîtrisent pas ou ignorent l'arabe dialectal. Il est à préciser que Lounès Matoub, lui-même, a passé son service national de deux années à Oran (1975-1977). Il chante aussi deux textes antimilitaristes, *Yenna-yi aql-i ad ruḥey (Annonce du départ)* [Album At Yiraten, Aït Irathen, 1981] et plus tard *Aesekri (Militaire)* [Album Tamurt-iw, Ma patrie, 1986]. Pour le côté subversif, il chante aussi Lkif (Hachisch), l'alcool, les péripéties sociales, les angoisses et les douleurs. Matoub, qui oscille continuellement entre le conservatisme et le désir de modernité, n'hésite pas à défendre l'émancipation des femmes. Dans une Kabylie patriarcale où les femmes n'ont pas, contrairement à d'autres régions du pays, accès à l'héritage en raison du droit coutumier très répandu dans la pratique, il brusque les mentalités, quitte à déplaire aux rétrogrades qui considèrent que la femme doit rester à la maison. Dans la chanson *Yehwa-yam (Tu as raison !)* [Album Lettre ouverte aux..., 1998], il riposte aux mauvaises langues qui médisent sur le passé « trop libre » de sa nouvelle femme.

Révolté, plein de contradictions, son esprit est profondément tiraillé par des problématiques existentielles, que ses chansons donnent à entendre, que ses poèmes donnent à lire. Il lui arrive de blasphémer contre Dieu dans un élan agnostique, mais aussi de chanter sa louange dans d'autres poèmes. Ses rapports à la mort, à l'amour, à la souffrance, à l'amitié, à l'exil, à la joie restent très marqués par l'imaginaire rural, sans pour autant évacuer sa propre vision du monde et de l'être. Le chanteur est imprégné de l'univers du village, connaît ses intrigues et ses états. Il s'empare des non-dits, des tabous et traduit les transformations culturelles de la société rurale. Quelques titres forment un abécédaire de cet imaginaire villageois. Vengeance, ancêtre, père, mère, bravoure, honneur, dignité et bien d'autres sont des mots qui voyagent d'une chanson à une autre de son répertoire. Cet imaginaire est aussi fait de symboles, d'images et de sensations.

Précipices, grêle, forêts, ronces, genêts, chardons, canicules, ravins, rivières, foudre, tempêtes : telles sont les forces agissantes dans l'émotion poétique de Matoub. Ces substances, ces espaces, ces phénomènes et ces forces, trouvant leur signification humaine dans les rêveries qu'elles suscitent, constituent une source de communion avec l'univers qui se concentre dans la figure de la montagne,

note à juste titre Yalla Seddiki (Matoub, 2003 : 233). Matoub puise dans l'espace rural - lui qui n'a jamais cessé de se présenter en montagnard - la force de ses allégories. Son imaginaire poétique, qui est donc d'essence rurale, est parmi les secrets de sa symbiose avec un public et un contexte. Il trouve également un écho dans la diaspora et différentes communautés kabyles vivant en dehors de



la Kabylie.

Lounès Matoub est dans ses textes le narrateur qui épanche ses douleurs et joue le rôle tragique de sa propre histoire. En ce sens, son art est au cœur de la douleur de son époque. Matoub a célébré sa Kabylie natale et aimé profondément l'Algérie. Il est de cette génération de chanteurs que l'écrivain Kateb Yacine a qualifié de « Maquisards de la chanson ». Courageuse et téméraire, sa voix est au cœur de l'actualité brûlante et au plus intime de l'esprit des montagnards. Matoub a capté en véritable poète populaire les préjugés et les désirs de la majorité. Il avance sur le devant de la scène de la vie et du spectacle en combattant. Son armure est sa voix, son mandole et les épreuves imprimées dans sa chair, dans une société qui admire et s'incline devant le courage et le sacrifice. Il a donné sa voix, son corps, son esprit, sa vie, à une région qui continue de l'admirer, lui qui a rêvé d'une Algérie plurielle et moins cruelle envers ses enfants. L'Algérie, qu'il n'a jamais voulu quitter malgré la facilité matérielle qu'il pouvait avoir en exil, est à la fois sa réussite et sa perte. Les armes à la main, il est mort. Ses rimes et sa voix retentissent encore.

---

## Notes

<sup>1</sup> Matoub n'a pas subi d'interdiction officielle. La censure du pouvoir s'exerce de façon plus subtile en faisant pression sur les médias. Ainsi, des chanteurs subversifs comme Ferhat Mehenni ou Aït Menguellet ont à l'occasion été invités à la radio et à la télévision mais, en d'autres périodes, totalement bannis des médias. Matoub ne fait pas exception à la règle. Notoirement absent des grands médias, il a cependant été interviewé à Alger le 19 mars 1992, après son concert, dans l'émission « *Timlilit n tmeddit* » (*Rencontre du soir*) de la radio publique amazighophone Chaîne 2. Signalons par ailleurs qu'en 1977, alors inconnu du public, Matoub participe sur invitation du directeur du Théâtre national algérien (TNA) Saïd Bensalma, à une soirée à la salle Atlas d'Alger que la télévision algérienne diffuse seulement quatre ou cinq ans plus tard.

<sup>2</sup> Les disques lasers n'étaient pas très répandus en Algérie. Les taxis étaient très souvent équipés de poste-cassettes.

<sup>3</sup> Une partie des rumeurs, aux thèses antagonistes, sur son kidnapping et son assassinat, provient des deux partis les mieux implantés en Kabylie, le Front des forces socialistes (FFS) et le Rassemblement pour la culture et la démocratie (RCD). Ces deux organisations social-démocrates ont tenu des positions opposées sur la tragédie algérienne. Le RCD a soutenu l'armée pour éradiquer les groupes armés et le FFS réconciliateur a lutté pour un dialogue avec les fondamentalistes.

<sup>4</sup> Les Kabyles, qui se considèrent aux côtés d'autres communautés berbères comme les autochtones de l'Afrique du Nord, préfèrent se désigner par le mot Amazigh, au pluriel Imazighen, signifiant « Les hommes libres », que par Berbères. Ce dernier mot d'origine grecque (*bárbaros*) repris par les Romains signifie « étranger à notre civilisation ». La langue berbère se nomme tamazight. Il est à préciser qu'après un boycott scolaire d'une année (année blanche) en Kabylie, tamazight a été reconnue en tant que langue nationale par l'État algérien en 1995, avec son introduction dans l'enseignement et la création du Haut commissariat à l'amazighité (HCA), organisme rattaché directement à la Présidence de la République. Tamazight a été introduite dans le préambule de la Constitution de 1996 et reconnue langue nationale dans la Constitution en 2002. La revendication de sa reconnaissance en tant que langue nationale et officielle reste vive à ce jour. Des critiques sont adressées aussi à l'État sur son peu de prise en charge matérielle.

<sup>5</sup> Il faudrait distinguer la musique traditionnelle, à l'exemple des troubadours et des Idebballen (groupe de quatre musiciens qui jouent lors des fêtes) des chanteurs-musiciens du XXe siècle qui introduisent de nouveaux instruments dans les airs populaires, comme vont le faire d'autres artistes pour la musique oranaise, le chaâbi, un peu à l'image des orchestres des musiques hawzi ou andalouse (musiques citadines de l'aristocratie des villes comparables à la musique classique en occident). Quant à la musique désignée par « moderne » dans le langage du champ artistique algérien, laquelle commence à la fin des années 60, début 70, nous préférons les mots « musique contemporaine » moderne ou pop. Parmi les figures de cette dernière, dans la chanson kabyle, on peut citer Djamel Allam, Idir, Ferhat, Menad, Takfarinas, les groupes Abranis, Djurdjura, Ideflawen.

<sup>6</sup> La vedette de la chanson raï Cheb Khaled ne reprendra la chanson *Wahrán Wahrán*, du ténor de la musique oranaise Ahmed Wahbi, qu'après être devenue une célébrité mondiale.

<sup>7</sup> La question de l'identité amazigh de l'Algérie a été posée par le mouvement nationaliste. Elle a été reprise à l'indépendance du pays par une frange de l'élite issue de la Kabylie. Elle devient une

revendication populaire à partir des années Quatre-vingt, notamment après la répression du Printemps berbère.

<sup>8</sup> Il s'agit de notre propre traduction. Il en sera de même des autres poèmes cités et de certains titres, à l'exemple «*A tarwa n lħif* » le plus souvent traduit littéralement par « Enfants de la misère » auquel nous préférons « Enfants de l'adversité » plus proche de l'esprit du texte.

<sup>9</sup> Mohamed Khider, né le 13 mars 1912 à Alger et assassiné le 4 janvier 1967 à Madrid en Espagne, est l'une des figures du mouvement de libération nationale qui très jeune a commencé à militer pour l'indépendance de l'Algérie. Le 22 octobre 1956, il est arrêté avec quatre de ses camarades (Mostefa Lacheraf, Hocine Aït Ahmed, Mohamed Boudiaf et Ahmed Ben Bella) lors du détournement de l'avion d'Air Maroc par des services spéciaux français. Cette action est considérée comme le premier acte de piraterie aérienne dans l'histoire.

<sup>10</sup> Mohamed Larbi Ben M'hidi, né en 1923 à Aïn M'lila, meurt exécuté, après avoir été torturé, par l'armée française en février 1957, en pleine Bataille d'Alger. Il est l'un des membres fondateurs du Comité révolutionnaire d'unité et d'action (CRUA) qui déclenche la révolution algérienne le 1er novembre 1954 sous le sigle du FLN. Il reste à ce jour l'une des figures les plus importantes de la révolution algérienne.

<sup>11</sup> Elle intervient après le cuisant échec en 1956 de l'opération « *Oiseau bleu* » montée par les services secrets français et déjouée par le FLN. Ce dernier a récupéré des armes que les services secrets français avaient livrées à des maquisards qu'ils croyaient avoir « retournés » dans leur projet de création d'un contre-maquis.

<sup>12</sup> De son vrai nom Abdenbi Aït Menguellet, né le 17 janvier 1950 au village Ighil Bouamas à Tizi-Ouzou. Voir sur ce chanteur l'ouvrage de Tassadit Yacine, *Aït Menguellet chante*.

## Bibliographie

- Fondation Matoub Lounès. <http://fondationmatoub.unblog.fr/>, site web consulté le 5 août 2013.  
Lounès, A. 2006a. *Le barde flingué*. Paris : Publisud.  
----. 2006b. *Le testament*. Paris : Publisud.  
Mahfoufi, M. 2005. *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*. Paris : Ibis Presse.  
Mammeri, M. 1969. *Les Isefra De Si-Mohand*. Paris : Maspero.  
----. 1980. *Poèmes kabyles anciens*. Paris : Maspero.  
Matoub, L. 1998. *Rebelle*. En collaboration avec Véronique Taveau. Paris : Stock.  
----. 2003. *Mon nom est combat*. Traduction et présentation par Yalla Seddiki. Paris : La Découverte.  
Matoub, M. 2000. *Matoub Lounès, mon frère*. Paris : Albin Michel.  
Matoub, N. 2000. *Pour l'amour d'un rebelle*. Paris : Robert Laffont.  
Yacine, T. 1989. *Aït Menguellet chante*. Préface de Kateb Yacine. Paris : La Découverte.

## Discographie

Lounès Matoub a enregistré 28 albums, édités en 34 cassettes-audio. Sa discographie se compose de 224 chansons enregistrées entre 1978 et 1998. Plusieurs autres chansons jouées en public ou enregistrées en studio n'ont pas été éditées.

- 1978 : Ay izem  
          : Ddeewessu  
1979 : Ruħ ay aqcic  
          : Yekkes-as i zznad cckal  
          : A lħif yuran  
          : Ay aħlili  
1980 : A ttwaliy  
          : Récital à l'Olympia 80 (JSK)  
1981 : Assa-gi lliy  
          : Sselæeb-itt ay abeħri (Vol. 1)  
          : Yeħzen lwad Aëisi (Vol. 2)  
          : At Yiraten  
1982 : Tirgin  
1983 : Tamsalt n Sliman

- 1984 : A tarwa n lħif  
1985 : Dda Ĥemmu  
      : Lbabur  
1986 : Les deux compères  
      : Tamurt-iw  
1987 : Tissirt n ndama  
1988 : Lmut  
      : Rwaħ rwaħ  
1989 : L'ironie du sort  
1991 : Regard sur l'histoire d'un pays damné (Vol. 1 : Regard sur l'histoire...), (Vol. 2 : Izri-w).  
1993 : Communion avec la patrie ( Vol. 1 : Communion avec la patrie), (Vol. 2 : Lmeħna).  
1994 : Kenza.  
1996 : Tiγri n yemma (Vol. 1 Asirem), (Vol. 2 : Tiγri n yemma)  
1997 : Au nom de tous les miens (Vol. 1 : Semmħet-iyi), (Vol. 2 : Sel kan i dderz).  
1998 : Lettre ouverte aux... (Vol.1 : Tabrat i lħekkam), (Vol. 2 : Iluħeq-d zzhir).