

## Kateb Yacine-Djamel Allam : de quelques transcendances textuelles

### Kateb Yacine-Ġamal Eellam : kra n yiswiren n tdersit

**Kamal Medjedoub**<sup>1</sup>

*Centre de recherche en langue et culture amazighes, Béjaia, Algérie, k.medjedoub@crlca.dz*

#### Agzul

Tikti tagejdant n umagrad-agi tlul-d seg mi nezra azal meqqren i tesæa tsekla d kra n yinagalen d yimediyazen, am Kateb Yacine, deg tudert n Djamel Allam. Tamukrist n umagrad-agi ad d-tili d anadi yef tezzirt n Kateb d yidrisen i yecna Ġamal Eellam. D anadi dayen yef wanaw n wassay i yezdin idrisen-nsen, ma « yeflali-d ney yedreg ». Tasamit i d-yeskanen aya d taðersit, yef waya neereð ad nesleð yes-s azal n tlatin n tezlatin i yecna Ġamal Eellam, iwakken ad d-nessenæet lğerrat tirayanin i d-yettbinen deg yidrisen yettwacnan. Tasleðt i nga tessebgen-d ayendin n yiswiren n tdersit.

*Tisura* : asefruri, lğerrat, taðersit, tatrarit, tira

#### Abstract

A biographical statement led the concept of this paper, which in this case, highlights Djamel Allam's keen interest in literature along with particular authors and poets, notably Kateb Yacine. This article aims to answer the issue of whether such attention could not have an impact on the singer's artistic creation. Our contribution focuses on Kateb Yacine by situating the problem in the search for the relationship, “manifest or secret”, of the Katebien text with the songs of Djamel Allam. Our study investigates a corpus of about thirty songs by Djamel Allam using a predominantly transtextual approach. The goal is not to look at a biographical claim, but rather to look at how such an interest in sung texts manifests itself in scripture. The analysis indeed reveals plural transcendences on several levels

*Keywords* : fragmentation, modernity, prints, transtextuality, writings

---

<sup>1</sup> Docteur en langue et littératures francophones avec une thèse soutenue sur l’univers aquatique dans les œuvres de Fadhma et Taos Amrouche, maître de recherche B et chef d’une équipe de recherche sur les enjeux culturels de la transécriture dans et entre la littérature et les Arts amazighs. Accessoirement enseignant de modules de littérature et encadrant de mastérants, il est auteur d’articles et de communications sur l’œuvre amrouchienne et le patrimoine culturel amazigh.

## Résumé

Une affirmation biographique a présidé au projet de cet article, celle, en l'occurrence, qui souligne l'intérêt marqué de Djamel Allam pour la littérature et certains romanciers et poètes dont Kateb Yacine. Cet article tente de répondre à la question de savoir s'il est possible qu'un tel intérêt puisse ne pas dépeindre sur la production artistique du chanteur. Notre contribution porte la focale sur Kateb Yacine en situant la problématique dans la recherche de la relation, « manifeste ou secrète », du texte katebien avec les chansons de Djamel Allam. En adoptant une approche principalement transtextuelle, notre étude se penche sur un corpus d'une trentaine de chansons de Djamel Allam. L'objectif n'est pas d'enquêter sur une affirmation biographique, mais d'examiner la manifestation scripturaire d'un tel intérêt dans des textes chantés. L'analyse révèle en effet des transcendances plurielles et à plusieurs niveaux.

**Mots-clés** : empreintes, écritures, fragmentation, modernité, transtextualité

### Kateb Yacine-Djamel Allam : de quelques transcendances textuelles

Notre présent article résulte d'une affirmation biographique qui atteste que Djamel Allam était épris de la littérature (Tazaroute, 2018, p. 122) et qu'il a côtoyé des romanciers et des poètes, dont l'auteur de *Nedjma*. Le fait est souvent associé au portrait que l'on fait du chanteur : « lui qui aime la poésie de Djamel Amrani, d'Assia Djebar, d'Ahmed Azegagh, Malek Haddad, Tahar Djaout, Kateb Yacine et tant d'autres ciseleurs de mots » (Tazaroute, 2018, p. 83). Le rapport de Djamel Allam aux arts est allé au-delà de la chanson : musicien de films, acteur, réalisateur, en plus d'avoir côtoyé les mondes du théâtre (machiniste) et de la peinture, comme Kateb Yacine, écrivain algérien d'expression française, a également été dramaturge. Au-delà de cette diversité artistique commune, nous nous sommes demandé s'il est possible qu'un tel intérêt pour des figures connues du monde de la littérature puisse ne pas laisser des traces dans la production artistique du chanteur. Nous nous sommes alors interrogés sur les possibilités d'influence que pourrait exercer un romancier sur un chanteur, conscient que la littérature et les arts ont de tout temps entretenu des rapports qui ont installé entre eux un dialogue quasi permanent. En plus d'avoir été parallèlement des chanteurs, des écrivains peuvent fictionnaliser des chansons, comme ils fictionnalisent l'Histoire (Ricœur, 1985, p. 265). Il est possible aussi que des chanteurs s'investissent dans l'écriture romanesque et imprègnent leurs chansons de références ou d'empreintes littéraires.

Notre objectif, dans cet article, n'est pas d'enquêter sur une affirmation biographique mais d'examiner la manifestation scripturaire d'un intérêt dans des textes chantés. En étudiant le cas de Djamel Allam, nous limitons notre problématique au rapport avec Kateb Yacine, d'où notre question de recherche : A quel niveau et sous quelle(s) forme(s) se reflètent l'écriture de Kateb et des éléments de sa vie dans les chansons de Djamel Allam ?

Nous analyserons ce rapport à travers les transcendances textuelles et ce sur deux plans. D'abord à la lumière des relations transtextuelles que Gérard Genette définit à travers cinq types dont deux intéressent principalement notre étude : l'hypertextualité et l'intertextualité, celle-ci relevant de « la coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement, et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). L'approche intertextuelle suppose de percevoir des « rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres textes constituent l'intertexte de la première » (Riffaterre, 1980, p. 4). Il s'agit donc d'explorer dans l'œuvre artistique de Djamel Allam « la trace de l'intertexte » (Riffaterre, 1980). En deuxième lieu, il sera question de la « transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle » (Genette, 1982, p. 11), transcender signifiant « dépasser, en étant d'un autre ordre, d'un ordre supérieur » (Hachette encyclopédique, 2000, p. 1895), c'est-à-dire se situer au-delà.

Pour questionner le rapport avec Kateb Yacine, nous irons donc au-delà des textes chantés. Et ce recours à la réalité extratextuelle, donc au hors-texte, inscrira notre démarche dans l'épitéxte pour conforter l'approche immanente, l'épitéxte englobant tout élément paratextuel qui se trouve « n'importe où hors du livre » (Genette, 1987, p. 346). Le « hors du livre » sera aussi des affirmations concernant le rapport de Djamel Allam avec Kateb Yacine. Ainsi, se combineront les deux dimensions, interne et externe, de cette étude. Dans la foulée, nous chercherons les empreintes dans des chansons qui épousent les caractères d'un récit narratif, ce qui est à même de donner lieu à des chansons plus ou moins « narrative[s], dont les textes longs, descriptifs et généralement bien construits ... s'inscrivent dans le droit fil d'une tradition résolument littéraire » (Robine, 2002). L'analyse sera ainsi menée selon une approche essentiellement comparative et transtextuelle.

Notre corpus nous l'avons constitué avec trente-et-une chansons de Djamel Allam en réécoutant les cinquante titres de son répertoire, réunis dans le coffret de dix CD édité en 2017 par l'Office national des droits d'auteur et des droits voisins (ONDA). En prenant cette œuvre comme objet d'étude, nous l'introduisons ainsi dans le champ de l'analyse scientifique et en mettant en comparaison Djamel Allam et Kateb Yacine, nous estimons que nous inaugurons une étude nouvelle. Nous ne connaissons aucune recherche scientifique engagé exclusivement sur l'œuvre de Djamel Allam. Deux ouvrages bibliographiques lui sont, par contre, consacrés. *Djamel Allam. De Ourtsrou au Youyou des anges*, de Abdelkrim Tazaroute (2018), s'inscrit entre le beau-livre, le récit biographique et un recueil de témoignages. Il y est souligné qu'« évoquer Djamel Allam c'est se prendre par la main pour remonter aux sources du renouveau de la chanson » (Amazit, 2018). *Djamel Allam, une œuvre universelle*, de

Rachid Oulebsir (2019), reprend son œuvre intégrale, complétée par une brève biographie ponctuée de quelques témoignages posthumes. En revanche, les études sur l'œuvre de Kateb foisonnent, s'intéressant autant à sa poésie, qu'à son théâtre et à l'écriture romanesque de celui qui se présente lui-même comme « L'homme d'un seul livre » (Jeune Afrique, 1967). Son œuvre « est d'abord une colossale mise à mal du modèle romanesque légué par le XIX<sup>e</sup> siècle français » (Bonn, 1989, p. 274). Nous donnerons à voir ci-après un aperçu de son œuvre et des caractéristiques fondamentales de son écriture, essentiellement dans *Nedjma*, avant de chercher leur transposition dans les chansons de Djamel Allam. Quand bien même certains textes chantés sont commandés à des paroliers, il y a lieu de ne pas perdre de vue qu'ils sont écrits sous l'impulsion de l'interprète ou de ses choix, voire même qu'ils ont subi ses éventuelles retouches.

### I. Kateb Yacine et la modernité textuelle<sup>2</sup>

L'œuvre de Kateb Yacine est marquée par une diversité générique construite autour de la poésie, le roman et le théâtre. En 1946, alors qu'il venait de boucler ses 16 ans<sup>3</sup>, il publie son premier recueil de poésie, *Soliloques* (1946). Deux ans plus tard, il publie un long poème qui introduit le personnage de Nedjma, *Nedjma ou le poème ou le couteau* (1948), et qui est mis en scène dans plusieurs autres poèmes et pièces de théâtre. En 1986, un recueil de ses poèmes inédits est publié par Jacqueline Arnaud dans *L'œuvre en fragments*<sup>4</sup>.

En 1954, il inaugure son cycle de théâtre avec *Le Cadavre encerclé*<sup>5</sup>, une pièce fortement inspirée des tragiques événements du 8 mai 1945 que l'auteur a vécus et pendant lesquels il a été emprisonné. Lakhdar, le personnage principal de cette pièce, réapparaît dans *Nedjma*, publié deux ans plus tard, poursuivi par le même contexte de violence et de quête de liberté. Depuis les années 50 jusqu'aux années 80, Kateb Yacine a écrit de nombreuses pièces de théâtre<sup>6</sup>, cependant, de toute son œuvre, *Nedjma*, publié en 1956<sup>7</sup>, est le roman qui

---

<sup>2</sup> « Kateb Yacine et la modernité textuelle » c'est aussi le titre d'un ouvrage, publié en 1992, reprenant les travaux d'une table ronde à l'I.L.E. de Bouzaréah,

<sup>3</sup> Kateb Yacine est né le 25 janvier 1929, à Constantine.

<sup>4</sup> Recueil, édité chez Sindbad, Paris, où figurent, entre autres poèmes, « La rose de Blida » en hommage à sa mère, internée à l'hôpital psychiatrique de Blida.

<sup>5</sup> Pièce publiée dans la revue *Esprit*, puis dans *Le Cercle des Représailles*.

<sup>6</sup> Après *La femme sauvage*, montée sur scène en 1963, ont suivi *Le polygone étoilé* (1966), *Les ancêtres redoublent de férocité* (1967), *La poudre d'intelligence* (1967), *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970), *Mohamed prend ta valise* (1971), *La Voix des femmes* (1972), *La guerre des deux mille ans* (1974), *Le Roi de l'Ouest* (1975), *Palestine trahie* (1977), *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau* (1989), pièce écrite sur Robespierre sur commande du Centre culturel d'Aras (France).

<sup>7</sup> Édité une première fois chez Seuil, *Nedjma* a été réédité en 1981, augmenté de 21 pages (167 p.).

consacrera son génie littéraire. *Nedjma* a donné naissance à une nouvelle littérature maghrébine d'expression française en rupture avec les modèles traditionnels. Il a instauré des techniques d'écriture spécifiques qui subvertissent les règles de l'écriture classique.

#### a. Caractéristiques principales de l'écriture de Kateb

Le roman de *Nedjma* prend le nom du personnage éponyme, une femme mariée, mais inaccessible pour les quatre personnages masculins qui en sont tous amoureux et que sont Mourad, Rachid, Lakhdar et Mustapha, issus de la même tribu des Keblout. Dans le contexte de l'Algérie sous colonisation française, où les quatre protagonistes, ouvriers chez des colons, vivent des situations de tension et de conflit, le discours amoureux nourrit autour du personnage désiré de Nedjma est marquant et irradiant. « Dès lors, écrit Naget Khadda, le travail littéraire va intégrer la femme et le désir amoureux dans l'univers katébien. Cette thématique va même cristalliser toutes les aspirations et les interrogations, tant existentielles que politiques ou esthétiques, qui parcourent le texte » (2020, p. 47).

À cette thématique de la femme désirée s'ajoute le contexte colonial qui inscrit l'œuvre dans sa dimension mémorielle à travers, outre *Nedjma*, les pièces théâtrales, dont *Les ancêtres redoublent de férocité* et *Le cadavre encerclé*, qui rappellent ce contexte colonial.

Aussi, faut-il retenir la caractéristique fondamentale de l'écriture fragmentaire de Kateb. « La dérégulation de la chronologie donne lieu, dans le roman katébien, à des épisodes discontinus, sans lien entre eux, agencés par répétitions et par télescopages temporels afin de restituer l'imbroglio des généalogies et la distorsion des projets personnels » (Khadda, 2020, p. 69). La discontinuité enfante des mini-récits qui font éclater le récit principal, marqué par des allers-retours narratifs. La fragmentation est aussi formelle à travers la disposition de certains vers, publiés dans *L'œuvre en fragments*, qui donne à voir ce que Naget Khadda considère comme « un aperçu de cet éparpillement psychologique et mémoriel » (2020, p. 52). Toute l'œuvre katébienne est à classer dans la même logique d'éparpillement, de morcellement et de fragmentation, étant frappée de discontinuité, Kateb abandonnant ou suspendant l'écriture d'un texte pour en entamer un autre, guidé par « les préoccupations de l'heure et ses pulsions créatives » (Khadda, 2020, p. 49). *Le polygone étoilé* portera à l'extrême cette écriture de la fragmentation, de la disparité, de la diffraction et de l'inachèvement qui, dans *Nedjma*, prépare l'éclatement de la forme romanesque tout en offrant une image homothétique de la réalité : histoire brisée, société cadennassée, élan de rénovation entravé (Khadda, 2020, p. 68). Ces caractéristiques et d'autres font la modernité textuelle de Kateb à laquelle correspond la modernité musicale de Djamel Allam. On ne

pourrait dissocier cette modernité musicale de la « propension de l'art moderne à valoriser l'éclatement des formes et la remise en question des conventions » (Masino, 2016, p. 79).

Thématique, donc, de la femme aimée, impliquant le discours de l'amour, le contexte colonial, mais surtout la fragmentation et l'éclatement, voilà les principales caractéristiques de l'écriture de Kateb dont nous explorerons la transposition dans l'œuvre de Djamel Allam, en allant à la quête de l'ombre de *Nedjma* et de la thématique de la femme aimée qu'elle implique.

## II. L'ombre de *Nedjma* dans l'œuvre de Allam

La thématique de la femme se décline dans l'œuvre de Djamel Allam dès les titres de certaines chansons qui portent les marques grammaticales et anthroponymiques du féminin, à l'exemple de « Leemer-im » (Ta vie)<sup>8</sup>, « A Yemma » (Ô ma mère), « Huriya »<sup>9</sup>, « Yasmina » et « Tislit » (La mariée). Ces chansons et d'autres traduisent un discours où la femme est le personnage central, comme l'est Nedjma dans le roman éponyme. Dans « Tani Llah » (Richesse divine)<sup>10</sup>, le personnage féminin est exclusif. Un message lui est adressé dans chaque couplet :

Tedduy ad zegrey asif	Au moment de traverser la rivière
Ugadey ad ay-tawi lhemla	De la crue, j'ai eu peur
Tegra-iyi-d amrar d axfif	Elle m'a lancé une corde légère
I tezta s lwan lhenha	Qu'elle a tressée du fil de la douceur
A llah llah allah a lyani llah	Oh richesse divine !
Tessa-d ihembel n şşuf	Elle a étalé une couverture de laine
Sumtey yef tayet-is	J'ai posé ma tête sur son épaule
Shiy asemmit d lxuf	J'ai oublié froid et peur
Qemcent wallen yef lexyal-is	Sur sa silhouette j'ai fermé les yeux
A llah llah allah a lyani llah	Oh richesse divine !
Tehda-iyi-d asefru n lehzen	Elle m'a dédié un poème de tristesse
Curkey-t i lmuziga yezhan	Je l'ai associé à une musique joyeuse
Di lhefla cniy-t i madden	Dans une fête, je l'ai chanté aux gens
Nnan-d kra ad ibeddel	On a dit qu'un changement s'impose
A llah llah allah a lyani llah <sup>11</sup>	Oh richesse divine ! (Allam, 1976).

« *Tani Llah* » est une chanson qui est née sous le signe d'autant plus féminin qu'elle débute par des youyous, qui sont une pratique vocale de célébration féminine par excellence dans la culture amazighe.

<sup>8</sup> En tamazight, le signe « ε » se prononce « ε ».

<sup>9</sup> Houriya. Le signe H se prononce, en tamazight, « ح ».

<sup>10</sup> Le signe « Γ » est la transcription amazighe de la lettre « γ » en majuscule et qui se prononce « ε » et qui s'écrit « Gh » en français.

<sup>11</sup> Toutes les traductions de tamazight vers le français dans cet article sont faites par nos soins.

Dans d'autres chansons, l'image de la femme est associée à des expressions d'amour comme dans « Tislit » (Ma d nekki ul-iw d leec iferyen yettraju tin ara t-izedyen) (Mon cœur est un nid vide qui attend celle qui l'occupera) (1985) et dans « Amyar » (Le vieux) (D tin yehmel wul-iw/D lalla n tulawin/Nesbedd axxam deg sin/Id-yefkan dderya) (Avec ma bien-aimée/la meilleure des femmes/tous les deux, nous avons construit un foyer/qui a donné des enfants) (1985).

La métaphore de la femme aimée, qui implique la comparaison, structure aussi les couplets en quatrains de la chanson « Byiy » (Je veux) où le poète s'adresse directement à la femme:

Byiy ad tecnuḍ yid-i	Je veux que tu chantes avec moi
am waḍu deg uyanim	comme le vent dans le roseau
am uwerḡeḡḡi deg uzḡal	comme la cigale en pleine chaleur
i ittattan yef tidi n umdan	qui rit de la sueur de l'homme
Byiy ad iliy d aqebli	Je veux être ce vent chaud
id-iḥewwsen si Buyari	qui passe par Boughari
ad skaway imetṭawen-im	Je sécherai tes larmes
ar teḥmu tala n wallen-im	la source de tes yeux se réchauffera
Byiy ad ḥkuy tamacahut	Je veux raconter une histoire
s yimeslayen n lṭufan	avec les mots d'un nouveau-né
ad reṭley awal n setti-m	J'emprunterai le verbe de ta grand-mère
ney n ccix Muḥend Ulḥusin	ou de cheikh Mouhand Oulhocine (Allam, 1995).

Nous pouvons synthétiser le discours de l'amour dans une expression métaphorique répétée dans le refrain de « Awid afus-im » (Donne-moi ta main) qui fait écho à deux passages dans *Nedjma* et que nous confrontons ci-dessous :

Awi-d afus-im, ad nergagi deg sin (Donne-moi ta main que nous frémissions tous les deux). (Allam, 2001)	Si tu ne m'avais mis en présence de Nedjma, tu ne tremblerais pas à chacune de ses disparitions. (Kateb, 2012, p. 164).  J'allai à Nedjma qui tremblait.... (Kateb, 2012, p. 168).
--	--

L'expression de frémissement, que pourrait produire un mouvement de danse, chantée par Djamel Allam fait écho d'abord à l'expression de tremblement dans le premier extrait ci-dessus de *Nedjma*, puis au deuxième où Nedjma tremble effectivement. Faut-il préciser à ce propos que le nom *frémissement* a le sens de « tremblement léger dû à l'émotion » (Hachette encyclopédique, 2000, p. 772). Dans le refrain de « Awid afus-im », Djamel Allam a déplacé cette expression à l'intérieur du couple, avec toutefois un contexte différent qui n'est pas celui d'inquiétude mais de bien-être.

Plusieurs autres chansons s’inscrivent dans ce registre féminin, cependant nous nous arrêterons à « Atta » (Voici !), qui devrait mieux traduire le rapport avec Kateb. La quasi-majorité des couplets de cette chanson contient des anaphores qui, par le renforcement de l’expression, valorisent la femme. Celle-ci est présentée avec des états d’âme dont les effets sont décrits par amplification. Là aussi nous la mettrons en confrontation avec un extrait de *Nedjma* :

<p>Tesea <i>lqedd n teslatin</i> [emphasis ajoutée]  <i>itturaren</i> [emphasis ajoutée] deg tefrasin  n tmura nezzin nezzin  <i>Ma tefqee</i> [emphasis ajoutée] irab lhif  Ma tebeed yeyli-d lxiq Ma tettru terza timit  Ma teedda-d ajem-d abrid  Ma tehzen ifuk leid  Atta lweed Rebbi  Ma tettatta yerrez lkas  ssaea tuyal d aseggas  atta lweed Rebbi  Ma tenteq ifuk lhif  a gma ulac ayilif  d yelli-s lherma d nnif<sup>12</sup></p>	<p>C’est de la chaire en barre, <i>nerfs, tendus</i> [emphasis ajoutée],  solidement, charpentée, de <i>taille étroite</i> [emphasis ajoutée],  des <i>jambes longues</i> [emphasis ajoutée]  qui lui donnent, quand elle <i>court</i> [emphasis ajoutée],  l’apparence des calèches hautes sur roues  qui virent de droite et de gauche sans  dévier de leurs chemins ; vastitude de ce  visage de petite fille  (Kateb, 2012, p. 87).</p>
--	---

(Elle a la taille des mariées  
qui jouent dans les bois  
des pays de la beauté  
Si elle s’énervé le mur s’écroule  
Si elle pleure elle coupe le nombril  
Si elle s’éloigne l’ennui s’installe  
Si elle passe, libérez la voie  
Si elle est triste, cesse l’aïd  
Quelle offrande divine !  
Si elle rit, le verre se brise  
L’heure devient année  
Quelle offrande divine !  
Si elle parle, cesse la misère  
plus de soucis mon frère  
Fille d’honneur et de dignité). (Allam, 2001).

La femme est décrite, dans cette chanson, sur un double plan : physiquement et moralement, à travers notamment sa taille (*lqedd n teslatin*), ses mouvements (*itturaren*, *teedda-d*) et ses sentiments dont celui de la colère (*ma tefqee*). La description est faite par le moyen d’un discours métaphorique et anaphorique empreint d’amour qui pourrait bien être

---

<sup>12</sup> La lettre « q » se prononce « ق ». Le « z », avec le point, est une lettre emphatique tout comme le « s » (voir plus bas) qui se prononce « ص » et les « h » et « t » se prononcent, respectivement, « ح » et « ط ».

celui de Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha, à destination de Nedjma. Et justement, dans la description qui est faite de Nedjma, dans l'extrait ci-dessus, nous retrouvons un double portrait physique et moral où il est question aussi de taille (solidement, charpentée, de taille étroite, des jambes longues), de mouvement (quand elle court) et de sentiments, précisément la colère (nerfs, tendus).

Si le rapport avec le roman de *Nedjma* peut paraître indécis, et que l'on peut objecter, légitimement, qu'un tel discours de l'amour n'est pas l'apanage de Kateb Yacine, la chanson « Atta » se charge de nous mener droit vers celui-ci et par le chemin le plus court, soit en le nommant :

Teyyar Muħend Ulħusin  
Mimuni d Kateb Yasin  
Tetriħ d lwerđ lyasmin

Elle lit Mohand Oulhoucine  
Mimouni et Kateb Yacine  
Elle sent la fleur du jasmin (Allam, 2001).

Il y a donc, à ce niveau, non seulement un renvoi à Nedjma mais aussi le nom de Kateb Yacine.

Un autre indice se révèle dans l'extrait ci-dessus. Djamel Allam y cite à la fois trois auteurs (Mohand Oulhousin, Mimouni et Kateb Yacine) de la même façon que Kateb Yacine qui cite, dans son poème « C'est vivre », également trois noms d'auteurs, non moins connus : Fanon, Amrouche et Feraoun en l'occurrence :

Fanon, Amrouche et Feraoun  
Trois voix brisées qui nous surprennent  
Plus proches que jamais  
Fanon, Amrouche, Feraoun  
Trois sources vives qui n'ont pas vu  
La lumière du jour  
Et qui faisaient entendre  
Le murmure angoissé  
Des luttes souterraines  
...

Fanon, Amrouche, Feraoun  
Eux qui avaient appris  
A lire dans les ténèbres  
Et qui les yeux fermés  
N'ont pas cessé d'écrire  
Portant à bout de bras  
Leurs œuvres et leurs racines  
Mourir ainsi c'est vivre (Kateb, 1962).

Kateb répète les trois noms comme une reconnaissance insistante et un hommage appuyé. Djamel Allam également répète cette façon de convoquer des hommes de lettres au pluriel, puisqu'il le fait aussi dans « Mazal » (Pas encore) où nous retrouvons une seconde

fois le nom de Kateb Yacine : « Yeyra Mæemri, Dib d Fereun, Kateb Yacin akked Ibn Xeldun » (Il a lu Mammeri, Dib et Feraoun, Kateb Yacine et Ibn Khaldoun)<sup>13</sup> (Allam, 1981).

L'amour de Nedjma, inspiré de l'histoire de Kateb Yacine qui a aimé sa cousine, Zouleikha, une femme mariée, est un amour contrarié et impossible. Et Djamel Allam chante cet amour impossible dans :

- « Arġu-t » (Attendez-le)<sup>14</sup> : « Dēlbeḡ ul-is deg uzyal azyal iēdda ubrid-is .... Fkan ul-is i umyar i tettraġu tmeqbert .... Tuḡal gar-nney tawurt » (J'ai demandé sa main en été, et l'été s'en est allé... Ils ont donné son cœur à un vieux que guette le cimetière ... Entre nous, la porte s'est fermée). (Allam, 1974).
- « Arrac » (Garçons) : « Tehdrem-aḡ yef lmektub am tecreḡ deg twenza. Tegrim isefra n lḡubb deg lbir isemḡen » (Vous nous parlez du destin comme un tatouage sur le front. Vous avez jeté les poèmes d'amour dans un profond puits) (Allam, 1978).
- « Awid afus-im » : « Uqbel ma rran lemḡibba d lear » (Avant que l'on prenne l'amour pour une honte) (Allam, 2001).

Dans tout ce discours féminin, il y a aussi la figure de la mère et qui constitue une autre passerelle jetée entre les deux hommes.

#### a. La figure de la mère entre le texte écrit et le texte chanté

Kateb Yacine affirmait que sa mère était sa « première source d'inspiration » (Antoine, 1966, 04 :11). Marqué par le sort de celle-ci qui a sombré dans la folie en voyant son enfant emprisonné par la police coloniale dans le sillage des événements du 8 mai 1945, il a écrit ceci : « la question des femmes algériennes dans l'histoire m'a toujours frappé. Depuis mon plus jeune âge, elle m'a toujours semblé primordiale. Tout ce que j'ai vécu, tout ce que j'ai fait jusqu'à présent a toujours eu pour source première ma mère » (Kateb, 2004).

La figure de la mère est représentée dans l'œuvre de Djamel Allam (Tiziri, Argu, A wi yufan...) (Clair de lune, Rêve, Qui pourra...). Elle est présente au point d'occuper les différents niveaux de certaines chansons : dans les titres, dans les refrains et dans les couplets. Dans la chanson « A Yemma », la figure maternelle est répétée à la fois dans les refrains et comme anaphores. « A Yemma » est une chanson engagée qui porte le cri de douleur d'un personnage qui confie à sa mère sa peine née des événements d'octobre 1988 : « A yemma yemma nettu novembre. A yemma yemma ad necfu yef ḡuber .... Llah yerḡem ccuhada n tmenya u tmanyin netmenni d ineggura i yetteḡlayen » (Ô mère ! on a oublié novembre. Ô

<sup>13</sup> La lettre « x » se prononce comme la lettre arabe « خ ».

<sup>14</sup> La lettre « ġ » se prononce « dj », « ج » en arabe.

mère ! nous nous souviendrons d'octobre .... Gloire aux martyrs de quatre-vingt-huit, nous espérons qu'ils sont les dernières victimes) (Allam, 1992). Octobre 88 pour Allam, mai 45 pour Kateb, deux dates qui ont en commun le contexte mouvementé et répressif. Dans « A Yemma », Djamel Allam donne sens à ce rapport en mettant en scène des éléments diégétiques qui non seulement rappellent le contexte de la répression de *Nedjma*, mais nous livre aussi un indice biographique important que nous retrouvons chez Kateb. Il ressortira de la comparaison des deux textes ci-dessous :

A yemma yemma Ffyen-d yigurdan A yemma yemma Bezreen deg yiberdan Ameqqran deg-sen fell-as <i>settac n ssna</i> [emphase ajoutée]. (Ô mère ! Des enfants sont sortis Ô mère ! Ils ont occupé les rues Le plus âgé d'entre eux a seize ans) (Allam, 1992)	Je suis né quand j'avais seize ans, le 8 mai 45. Puis, je fus tué fictivement, les yeux ouverts, auprès de vrais cadavres et loin de ma mère qui s'est enfuie pour se cacher, sans retour, dans une cellule d'hôpital psychiatrique. Elle vivait dans une parenthèse, qui, jamais plus, ne s'ouvrira. Ma mère, lumière voilée, perdue dans l'infini de son silence. (cité dans Benamar Médiène, 2009, paragr. 20)
--	---

En mai 1945, Kateb Yacine avait 16 ans, dans *Nedjma* aussi, Lakhdar a seize ans à l'automne 1945 (Kateb, 2012, p. 280). Dans « A Yemma », Djamel Allam chante ce détail (*fell-as settac n ssna*) comme un clin d'œil au personnage de Lakhdar et surtout à Kateb. Cet âge est aussi important dans la vie du chanteur qui a eu sa première guitare à 16 ans (Etienne, 2005, 02:20). Mais faut-il retenir que la mention de cet âge dans « A Yemma » fait jonction avec le 8 mai 45 du fait du contexte similaire, ce qui nous renvoie à Kateb. Djamel Allam n'a pas vécu cet épisode douloureux de la colonisation française mais celui d'octobre 88 qu'il évoque dans « A Yemma » lui fait écho.

Cependant, le rapport avec le contexte de la guerre de libération est bien établi dans « Ur ttru » (Ne pleure pas) qui fournit d'une seule traite trois indices biographiques de Kateb : le contexte colonial, la mère et l'âge. Dans « Ur ttru », l'on s'adresse à une vieille femme qui pleure le départ de son enfant engagé dans la guerre de libération nationale. Et ce fils a seize ans :

Mmekti-d a tamɣart Asmi yettef abrid-is N lkifaḥ deg leywabi <i>Settac n ssna</i> [emphase ajoutée] deg lǧib-is Mi i tettef-t deg yiyallen-is Tessuḍen-t deg lhenk-is Imettawen deg wallen-is Teḡǧid iruḥ mmi-m Ur ttru a tamɣart	Souviens-toi vieille femme le jour où il est parti pour la lutte dans le maquis seize ans à son actif Lorsque tu l'as tenu par les bras tu l'as embrassé sur la joue des larmes dans ses yeux Tu as laissé partir ton fils Ne pleure pas vieille femme
---	--

Ur ttru ma d aqçic ad-yuçal	ne pleure pas, le garçon reviendra
Ssbeḥ tceēleḍ akanun	Au matin, tu as allumé le feu
Tsewweḍ ayrum uṭajin	tu as cuit une galette
Tserseḍ-d snat n tḍebsiyin	et mis deux assiettes
Amakken deg uxxam i illa	comme s'il est dans la maison. (Allam, 1974).

En continuant à mettre une assiette pour l'absent, cette vieille femme affligée par le départ de son enfant de 16 ans est dans une attitude de démente. Cette scène dialogue absolument avec l'image de la mère de Mustapha qui a perdu la raison dans *Nedjma* (2012, p. 89) et surtout avec le sort de la mère de Kateb qui a aussi perdu la raison en croyant mort son enfant emprisonné à seize ans en mai 45.

La mère de Kateb Yacine s'appelle Yasmine, nom qui vient de la fleur du jasmin. L'allusion est faite, dans *Nedjma*, par un personnage, fils d'un *oukil*<sup>15</sup> comme Kateb, qui dit : « Ma mère s'appelle Ouarda. Rose en français » (Kateb, 2012, p. 241). Le vocable yasmin et son dérivé Yasmina sont répétés 12 fois dans trois chansons de Djamel Allam (« Atta », « Yasmina », « A wi yufan »). « A wi yufan » intègre même la figure de la mère, en plus de celle du père : « Qqimey di sqif n lḥara, sdat n baba d yemma .... Uletma tesha iman-is, Lfuṭa n lhemmam yef twenza, s lyasmin tezḍa ameqyas » (Assis sous le toit de la maison, devant mon père et ma mère .... Ma sœur s'est oubliée, sur le front un foulard de bain, tressant un collier de jasmin) (Allam, 1978). Ce collier de jasmin nous invite à penser à celui de Rachid dans *Nedjma* (Kateb, 2012, p. 214). A cela faut-il ajouter que Djamel Allam « adorait le jasmin » (Tazaroute, 2018, p. 106).

Outre toutes ses expressions rattachées à la thématique de la femme, la question se pose aussi à propos de l'écriture de la fragmentation et de l'éclatement. Si Djamel Allam en est inspiré, comment la transpose-t-il dans ses chansons ?

### III. L'écriture de la fragmentation de Kateb à Allam

L'écriture fragmentaire de Kateb Yacine traduit une démarche de déconstruction qui se fait par, entre autres moyens scripturaux, un « morcellement à outrance de l'objet décrit » (Khadda, 2020, p. 18). Une écriture éclatée, morcelée, qui suppose donc le détail, dont nous tenterons d'identifier la transposition dans les chansons de Djamel Allam.

L'anaphore, que nous avons vue précédemment, est une manifestation de cet éclatement textuel du fait de la répétition qu'elle produit. Les expressions anaphoriques sont nombreuses dans les chansons de Djamel Allam, et se réalisent par :

---

<sup>15</sup> En droit musulman un avocat est dit *oukil*.

- La marque du futur « ad » dans « Ifirelles » (Hirondelles) (2001), « Dassine » (2008) et « Salimu » (Salimou) (1985), où elle est combinée avec le pronom personnel « as » (lui) : « Ad as-nefk » (Nous lui donnerons), « ad as-nernu » (Nous lui ajouterons), « ad as-nezlu » (Nous lui immolerons) dans « Mara d-yuḡal » (Lorsqu'il reviendra) (1976) ;
- L'expression « Asmi ara » (Le jour où) dans « Ifirelles » ;
- La locution conjonctive « ma d » (Tandis que) dans « Akkin i lebḡer » (Au-delà de la mer) (1978) ; accompagnée d'un nom dans « Send ilindi » (L'année d'avant) (1992) ;
- La conjonction « ma » (si) dans « Atta » (Ma tefqee ; ma tettru ; ma tebeed ; ma tædda ; ma teḡzen ; ma tettatta ; ma tenteq ; ma tefreḡ ; ma teyli) (Si elle s'énerve ; si elle pleure ; si elle s'éloigne ; si elle passe ; si elle est triste ; si elle rit ; si elle parle ; si elle est contente ; si elle tombe) (2001) ;
- L'adverbe « uqbel » (avant) avec la conjonction « ma » (que) dans « Awid afus-im » ;
- Le mot « Dadda » (Grand frère) dans « A dadda » (1976) ;
- Le verbe conjugué « na3lem » (nous savons) dans « Kuba » (Cuba) (1981),
- La préposition « i » (pour) dans « Tella » (Il y a) (1974).

L'usage de l'anaphore chez Kateb fait partie des caractéristiques de son écriture, comme le montre cet extrait de *Nedjma*, auquel fait face un extrait de « A Dadda » de Allam :

M. Temple est le doyen du conseil des professeurs.	Yemmut lpunsyu n umḡar a Dadda
Il est membre du conseil de discipline.	Yemṡel gar wasif d udrar a Dadda.
Il a une voix effroyablement puissante.	Yemmut lpunsyu n umḡar a Dadda
Il tient à la lettre de ses cours.	Yemṡel gar wasif d udrar a Dadda.
Il ne revient pas sur les leçons.	Yeṡṡes, yeṡṡes, yeṡṡes di dduḡ n laxert
Il ne lève jamais une consigne.	Yeṡṡes, yeṡṡes, yeṡṡes di dduḡ n laxert
Il ne bavarde pas avec les autres professeurs	(La pension du vieux est épuisée,
(Kateb, 2012, p. 259).	grand frère enterrée entre la rivière et
	la montagne, grand frère [...]
	Endormi dans le berceau de l'au-delà
	(Allam, 1976).

La répétition marque autant le premier extrait, par le pronom personnel, que le second, par ses refrains notamment qui donnent aux chansons leur aspect d'éclatement, comme une transposition de l'écriture de Kateb, que confirme cet autre extrait de *Nedjma* :

Lakhdar était monté sur le seau vide.  
Lakhdar présentait la narine aux barreaux.  
Comme un veau.  
Lakhdar était heureux. Heureux de sa narine. Heureux.  
Heureux de s'appuyer à des barreaux (Kateb, 2012, p. 62).

Le récit, dans ses deux formes, écrit ou chanté, est livré par bribes, comme le fait dire Kateb, dans *Nedjma*, à Rachid à propos de Si Lakhdar : « ... il m'avait parlé auparavant, par bribes, toujours par bribes » (Kateb, 2012, p. 111). « Send ilindi » est l'une de ces chansons écrites par bribes. A notre sens, elle traduit le mieux l'écriture de l'éclatement. Nous reproduisons ci-dessous son texte tel qu'interprété par le chanteur. Pour le confronter à l'écriture de Kateb Yacine, nous donnons aussi à lire un extrait de *Nedjma* :

Send ilindi, send ilindi s ubendir nella nettyenni	Lakhdar tient la bride.
Send ilindi, send ilindi s tmaziyt nerna nettmenni	Le petit frère est heureux.
Send ilindi, send ilindi qqaren-ay-d mamnué difandi	Lakhdar rêve.
Send ilindi, send ilindi ad tayem awal n Mæemri	L'âne boit longtemps.
Sendi ilindi send ilindi, send ilindi send ilindi	Lakhdar se détourne du frère pour
Ma d ilindi, ma d ilindi s tgiṭart nella nettyenni	manger la figue.
Ma d ilindi, ma d ilindi s tmaziyt yernu nettmenni	L'âne boit.
Ma d ilindi ma d ilindi, win id-ineṭqen deg Tizi	Le soleil monte.
Ma d ilindi ma d ilindi, yufa iman-is di Illizi	L'âne fait un écart. ....
Ma d ilindi ma d ilindi, ma d ilindi ma d ilindi	Lakhdar le cingle de sa canne.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi i la basse nerna la batterie	L'âne mange.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi tamaziyt tefka-d aparti	Lakhdar descend sur le pavé.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi, aqlay netthëbbir nettmenni	L'âne tombe malade, sur le chemin.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi ad neeqel abrid n tdukli	Il ferme les yeux.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi, ma d ass-ayi ma d ass-ayi	Lakhdar pleure.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi, ma d ass-ayi ma d ass-ayi	L'âne ronfle.
Ma d ass-ayi ma d ass-ayi, ma d ass-ayi ma d ass-ayi	Mahmoud arrive.
(L'année d'avant, l'année d'avant, avec le <i>bendir</i> nous	(Kateb, 2012, pp. 236-237).
chantions/ L'année d'avant, l'année d'avant, en tamazight	
nous espérons/ L'année d'avant, l'année d'avant, on nous	
disait que c'est interdit/ de suivre la parole de Mammeri	
L'année d'avant, l'année d'avant, l'année d'avant, l'année d'avant	
Quant à l'année passée, quant à l'année passée, avec une guitare nous chantions	
Quant à l'année passée, quant à l'année passée, en tamazight nous espérons	
Quant à l'année passée, quant à l'année passée, celui qui s'est exprimé à Tizi	
Quant à l'année passée, quant à l'année passée, il s'est retrouvé à Illizi	
Quant à l'année passée, quant à l'année passée	
Quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, à la basse nous avons ajouté la batterie	
Quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, tamazight a donné un parti	
Quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, nous nous inquiétons et nous espérons	
Quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, nous reconnâtrons la voie de la fraternité	
Quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui, quant à aujourd'hui...	

(Allam, 1976).

L'écoute et la lecture de « Send ilindi » devraient suffire pour nous renseigner sur l'éclatement d'un texte qui est livré en fragments, avec ses multiples anaphores et autres répétitions. Le même aspect caractérise d'autres chansons (« Akkin i lebher », « Leemer-im », etc.), à la façon de Kateb, dans *Nedjma*. Dans l'extrait ci-dessus, la répétition du sujet et l'alternance entre Lakhdar et l'âne, puis l'introduction brusque d'un troisième sujet (Mah-

moud) qui clôt la séquence, le tout dans des phrases courtes, dont certaines se limitent à un sujet et un verbe, illustrent l'écriture fragmentée.

Nous observons une écriture similaire dans « A Dadda » où chaque couplet est introduit avec son propre personnage (Amyar, Eica, Xalti Ġamila et Lġar), ce qui génère des bouts de récits. Certains des mini-récits impliquent même un changement d'espaces comme dans « Mara d-yuġal » où l'on se déplace de « Lwad Amizur » à « Sidi Eissa » en passant par « Tamurt » et « Yemma Guraya » (Allam, 1976). C'est le cas aussi dans « Trabandu » (Trabendu) : de « lmerša » à « Dar El Bayda » en passant par « Marsiliya », « Napuli », « Alger-Paris », « Barbès », et « Gambaġa » (Allam, 1992). Djamel Allam soumet aussi l'espace du corps humain au morcèlement dans « Yasmina » (âme, corps, yeux, jambes, peau, mains) (1985), dans « Ruġ ruġ » (Va, va) (1985) (afus-im, udem, aqerruy-im, amezzuġ-im) et dans « Mazal » (imi-is, iles-is, afus) (1981).

Plusieurs chansons sont construites avec des textes descriptifs et narratifs (« Leemerim », « Amyar », « Tislit », « Ur ttru », « Lġiġ » (Le mur) (1992), « Arrac », « Getlatu »<sup>16</sup>, « Diduc Murad » (Didouche Mourad) dont certaines sont fragmentées. La narration et la description, les deux types de représentations qui mobilisent, dans un récit, actions, personnages, temps et espaces, donnent aux chansons leurs caractéristiques littéraires.

Pour conclure, il est loisible de constater que les transcendances analysées dans cette étude sont plurielles parce qu'elles ont permis des parallèles qui sont allés au-delà du texte pour correspondre avec la réalité extratextuelle. L'empreinte de Kateb est localisée transtextuellement à trois niveaux :

- Explicitement par la citation du nom de Kateb Yacine dans deux chansons.
- Scripturairement par la transposition des caractéristiques fondamentales de l'écriture fragmentaire de Kateb et des récits narratifs dans une écriture par bribes des chansons de Djamel Allam.
- Implicitement, par l'allusion au contexte de l'histoire de Nedjma, avec la thématique de la femme aimée et les différentes expressions d'un amour impossible, mais aussi à des faits saillants de la vie de Kateb à travers le repère de son âge de seize ans, la figure de sa mère dont on a évoqué le prénom mais surtout suggéré le triste sort de démence, et ainsi que le contexte colonial qui a marqué autant l'écriture de Kateb que sa vie. C'est en allant dans le détail, que prône Riffaterre dans sa sémiotique

---

<sup>16</sup> Gatlatu, inspiré du film *Omar Gatlatu* de Merzak Allouache (1976).

intertextuelle, que nous avons pu repérer ces exemples d'allusion et qui montrent que Djamel Allam a eu plus recours à ce type de relation transtextuelle qui est « moins explicite et moins littérale [...] c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (Genette, 1982, p. 8). Et ceci conforte ce que souligne Genette à propos de « La « trace » intertextuelle [de] Riffaterre [qui] est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble » (1982, p. 9).

Au vu de ces lieux communs qui ressortent de l'analyse, nous pouvons affirmer que l'intérêt qu'a eu Djamel Allam pour Kateb Yacine est loin d'être de l'ordre d'une simple expression biographique ou d'un sentiment sans empreintes. La modernité de l'écriture de Kateb dépeint sur les textes chantés de Djamel Allam et il en ressort, chez celui-ci, une modernité musicale et textuelle qui tient de cette proximité avec Kateb et son écriture ainsi qu'avec d'autres auteurs d'ici et d'ailleurs. Des personnes qui l'ont connu et côtoyé témoignent de sa passion pour la littérature et de cette proximité avec des hommes de lettres : « La poésie de Djamel est moderne parce qu'il a côtoyé des gens, des poètes d'ailleurs » (Tazaroute, 2018, p. 93). Les témoignages similaires sont nombreux à dire son « amour fou de la littérature » (Oulebsir, 2019, p. 12). D'une telle « folie » naît une faim de lectures. Et de telles lectures finissent par laisser agir une « interaction textuelle » (Kristeva, 1968, p. 311) à l'intérieur des chansons de Djamel Allam. Et parce que la folie invite à la transgression, il y a lieu de voir dans les différentes expressions scripturaires de la fragmentation et de l'éclatement mises en avant dans cette étude une forme de transgression, qui caractérise la littérature moderne, incarnée par l'œuvre de Kateb Yacine. L'écriture est transgressive de la norme et porte le sceau d'un chanteur qui se présente lui-même du « club des transgresseurs » (Tazaroute, 2018, p. 86). A un niveau ou à un autre, la relation avec Kateb Yacine laisse des implications scripturaires et transparait dans les textes chantés si l'on y prête une oreille attentive et l'on y porte un regard averti.

A l'issue de cette analyse, l'on comprend mieux comment Djamel Allam « met ses mesures dans les rimes de Kateb Yacine, Aimé Césaire, celles d'Assia Djebar, de Mongo Béti et beaucoup d'autres [...] » (Amazit, 2018). L'œuvre allamienne porte le sceau de Kateb, et consciemment ou inconsciemment, et par transtextualité, Djamel Allam chante comme écrit Kateb Yacine. Son penchant pour la littérature et les hommes et femmes de lettres transparait dans son dernier album, *Le Youyou de anges*, où il « franchit le pas qu'aucun autre artiste

n'avait tenté jusque-là. Il a musicalisé les œuvres les plus marquantes des écrivains parmi les plus flamboyants de notre patrimoine littéraire » (Amazit, 2018). Considérant cet intérêt pour « notre patrimoine littéraire », il y a lieu de se demander si Djamel Allam chante aussi comme écrivent Djamel Amrani, Assia Djebar, Ahmed Azegagh, Malek Haddad, Tahar Djaout et d'autres. Il n'est pas exclu de trouver d'autres traces intertextuelles dans des chansons, ou du moins dans une chanson qui se situerait « à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur » ? (Sollers, 1968, p. 75). Notre interrogation suggère de prolonger la présente recherche parce qu'il y a encore matière à partir du hors texte pour explorer les marques de la transcendance à d'autres niveaux dans les textes chantés de Djamel Allam.

### Listes des références

- Allam Dj. (1974). *Arġu-t* [Chanson]. Dans Arjouth. Disques Z.
- Allam Dj. (1974). *Tella* [Chanson]. Dans Arjouth. Disques Z.
- Allam Dj. (1974). *Ur ttru* [Chanson]. Dans Arjouth. Disques Z.
- Allam Dj. (1976). *A dadda* [Chanson]. Dans Mara d yughal. L'Escargot.
- Allam Dj. (1976). *Ghani Llah* [Chanson]. Dans Mara d yughal. L'Escargot.
- Allam Dj. (1976). *Mara d yughal* [Chanson]. Dans Mara d yughal. L'Escargot.
- Allam Dj. (1976). *Thiziri* [Chanson]. Dans Mara d yughal. L'Escargot.
- Allam Dj. (1978). *Akkin i lebher* [Chanson]. Le rêve des vents L'Escargot.
- Allam Dj. (1978). *Argu* [Chanson]. Dans Le rêve des vents. L'Escargot.
- Allam Dj. (1978). *Arrac* [Chanson]. Dans Le rêve du vent. L'Escargot.
- Allam Dj. (1978). *Awī yufan* [Chanson]. Dans Le rêve des vents. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Diduc Murad* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Huriya* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Getlatu* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Kuba* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Leemer-im* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1981). *Mazal* [Chanson]. Dans Si Slimane. L'Escargot.
- Allam Dj. (1985). *Amyar* [Chanson]. Dans Salimô. Celluloid.
- Allam Dj. (1985). *Ruḥ ruḥ* [Chanson]. Dans Salimô. Celluloid.

- Allam Dj. (1985). *Salimu* [Chanson]. Dans Salimô Celluloid.
- Allam Dj. (1985). *Tislit* [Chanson]. Dans Salimô. Celluloid.
- Allam Dj. (1985). *Yasmina* [Chanson]. Dans Salimô. Celluloid.
- Allam Dj. (1992). *A Yemma* [Chanson]. Dans Mawlud. LPA Productions.
- Allam Dj. (1992). *Lhiṭ* [Chanson]. Dans Mawlud. LPA Productions.
- Allam Dj. (1992). *Send ilindi* [Chanson]. Dans Mawlud. LPA Productions.
- Allam Dj. (1992). *Trabandu* [Chanson]. Dans Mawlud. LPA Productions.
- Allam Dj. (1995). *Byiy* [Chanson]. Dans Le chant des sources. WH Records.
- Allam Dj. (2001). *Atta* [Chanson]. Dans Gouraya. Mélodie Distribution.
- Allam Dj. (2001). *Awid afus-im* [Chanson]. Dans Gouraya. Mélodie Distribution.
- Allam Dj. (2001). *Ifirelles* [Chanson]. Dans Gouraya. Mélodie Distribution.
- Allam Dj. (2008). *Dassine* [Chanson]. Dans Le youyou de anges. Gosto Records.
- Amazit, B. (2018). Préface. In A. Tazaroute, Djamel Allam. De Ourtsrou au Youyou des anges. pp.7-9. ANEP.
- Amazit, B. (15-09-2018). Hommage : Yemma Gouraya pleure son fils. El Watan, n°8527.
- Antoine, J. (Réalisateur). (1966). *La rage d'écrire : Kateb Yacine* [Emission]. RTBF  
<https://audio.rtf.be/media/archives-sonuma-litterature-rage-d-ecrire-la-2661726>
- Arnaud, J. (1986). *L'œuvre en fragments*, Recueil. Sindbad.
- Benamar, M. (2009). La double vie d'un poète amoureux : à propos de *Nedjma*. Dans C. Trévisan (dir.), *Fabula/Les colloques, Kateb Yacine, Nedjma*, <https://doi.org/10.58282/colloques.1207>
- Bonn C. (1989). Kateb Yacine (1929-1989). *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, (52-53). Les Arabes, les Turcs et la Révolution française. pp. 273-279, <https://doi.org/10.3406/remmm.1989.2308>
- Déjeux, J. (1973). Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, (13-14). Mélanges Le Tourneau. I. pp. 267-292. <https://doi.org/10.3406/remmm.1973.1209>
- Étienne, P. (Réalisateur). (2005). *Djamel Allam, oiseau minéral* [Film]. Les films du Safran. <https://www.youtube.com/watch?v=-5GmVe0uUYc>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- Hachette encyclopédique. (2000). Transcender. Dans E. Fouquet (dir.), *Hachette encyclopédique*.

- Harchi K. (2012). Entre exils, errances et migrations. *Hommes et migrations*. (1298). pp. 112-122. <http://hommesmigrations.revues.org/1584>
- Kateb, Y. (1948). Nedjma ou le poème ou le couteau. *Le Mercure de France*. pp. 69-71.
- Kateb, Y. (1954). Le cadavre encerclé. *Le Cercle des Représailles*. Seuil.
- Kateb, Y. (1962, 5 novembre). C'est vivre. *Jeune Afrique*.
- Kateb, Y. (2004). *Parce que c'est une femme*. Édition Des femmes.
- Kateb, Y. (2012). *Nedjma*. EDC.
- Khadda, N. (dir). (1989). *Kateb Yacine et la modernité textuelle*. I.L.E. Bouzaréah.
- Khadda, N. (2020). *Kateb Yacine : une vie, une œuvre*. Centre culturel du livre. <https://www.imarabe.org/fr/file/353011/download?token=ksDbxFoS>
- Kristeva, Julia. (1968). Problèmes de la structuration du texte. *Théorie d'ensemble*. Seuil. pp. 298-311.
- Masino, N. (2016). Musique et modernité : portrait d'une relation problématique. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), pp.77-84.
- Oulebsir, R. (2019). *Djamel Allam, une œuvre universelle*. Afriwen Editions.
- Riffaterre, M. (1980). La trace de l'intertexte, *La Pensée*, n°215.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Temps raconté*. Tome 3. Seuil.
- Robine, M. (1992). *Anthologie de la chanson française. 1930-1940*. EPM.
- Sollers, Ph. (1968). *Théorie d'ensemble. Tel Quel*. Seuil.
- Tazaroute, A. (2018). *Djamel Allam. De Ourtsrou au Youyou des anges*. Anep.