

**DYNAMIQUES DE REVITALISATION ET MUTATIONS DU
GENRE: ÉTUDE DES *TIMECTUḤIN* (COMPTINES KABYLES) DE
L'ESPACE DOMESTIQUE À L'UNIVERS NUMERIQUE**

**REVITALIZATION DYNAMICS AND GENERIC MUTATIONS: A
STUDY OF *TIMECTUḤIN* (KABYLE NURSERY RHYMES) FROM
DOMESTIC SPACE TO THE DIGITAL UNIVERSE"**

Saida MOHAND SAIDI

Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou, Laboratoire d'Aménagement
et Enseignement de la Langue Amazighe (LAELA), Centre de Recherche en
Langue et Culture Amazighes (CRLCA)

Saida.mohandsaidi@ummto.dz

Résumé

Ce travail se propose d'examiner la trajectoire des *timectuḥin* (comptines kabyles), depuis leur cadre domestique originel jusqu'à leur récente migration vers les plateformes numériques. Si ce genre a longtemps relevé d'une « littérature du contact », où le corps et la voix maternelle servaient de vecteurs essentiels à la transmission, il fait face aujourd'hui à une mutation structurelle. En croisant des données recueillies sur le terrain à Aïn El Hammam avec l'étude d'un corpus de vidéos YouTube, nous observons que ce passage de la « peau » à l'« écran » ne constitue pas un simple changement de support. Il s'agit d'un basculement sensoriel profond, du tactile vers le visuel. Nos

analyses montrent que le support numérique s'érige désormais en un « foyer virtuel » vital, particulièrement pour la diaspora, permettant de pallier la rupture des circuits traditionnels. Finalement, l'étude met en relief la manière dont la comptine se réinvente en tant que spectacle total, garantissant une présence continue du fait linguistique kabyle dans l'environnement technologique des enfants.

Mots-clés : comptines kabyles, oralité numérique, revitalisation linguistique, identité, transmission

Abstract

This study examines the evolution of *timecṭuḥin* (Kabyle nursery rhymes), tracing their journey from the traditional domestic sphere to their current expansion across digital screens. Long defined as a "literature of contact," where transmission relied on the immediacy of the body and the maternal voice, these oral pieces are now undergoing a major process of "re-mediation." Drawing on fieldwork conducted in Aïn El Hammam and a corpus analysis of YouTube content, we demonstrate that the transition from "skin" to "screen" involves a profound sensory shift—moving from the tactile to the visual—while encouraging linguistic standardization. This process establishes the digital medium as a true "virtual hearth," essential for the preservation and circulation of Amazigh heritage, particularly within the diaspora. The study highlights how this childhood genre is being reinvented as a "total performance," combining sound and image to ensure a lasting

presence of the Kabyle language within the daily technological environment of younger generations.

Keywords : kabyle nursery rhymes, digital orality, linguistic revitalization, identity, transmission

La littérature orale amazighe s'écarte aujourd'hui des représentations classiques qui la confinaient au statut de monument figé de la mémoire collective ou de simple conservatoire identitaire ; elle traverse une phase de mutations profondes. Au cœur de ce bouleversement, les *timectuḥin* (comptines) occupent une place à la fois fragile et stratégique. Autrefois pivots de la socialisation primaire dans l'intérieur des foyers, ces pièces brèves assuraient le passage de l'enfant de l'état pré-linguistique à celui d'être de langage. En Kabylie, l'acte d'éduquer dépasse le simple transfert de connaissances. Comme le souligne Abdelhak Lahlou (2021 : p.104), il s'agit d'une action de « faire produire » l'individu, où la parole poétique agit dès l'enfance comme le premier vecteur d'épanouissement et d'intégration communautaire.

Traditionnellement, la comptine s'est imposée comme un dispositif d'apprentissage global, associant indissociablement l'éveil linguistique au rythme et à la proximité physique. Cette « parole vive », reçue par la voix de la mère, offrait une imprégnation sensorielle. Ce mode de transmission direct, fondé sur le geste et la présence, constitue la structure de base sur

laquelle s'article désormais la médiation numérique étudiée dans cet article.

Or, cet équilibre ancestral se trouve aujourd'hui bousculé. L'urbanisation, la réduction de la cellule familiale et l'exil ont fissuré la chaîne de transmission traditionnelle. Comme le rappelle Amar Ameziane (2013), à mesure que l'oralité du corps s'estompe, une « néo-oralité » technologique prend le relais. Ce glissement de la voix vers l'écran dépasse la simple adaptation technique ; il reconfigure le genre lui-même. La comptine, d'ordinaire tactile et affective, se transforme en un objet de médiation culturelle, devenant un outil de revitalisation linguistique délibéré sur les réseaux sociaux.

Dès lors, une interrogation s'impose : par quel mécanisme un genre aussi domestique et strictement oral réussit-il à se réinventer numériquement pour faire face au risque d'extinction ? L'hypothèse défendue dans ce travail est que cette « remédiatisation » numérique, bien qu'elle fixe le texte dans une forme immuable, lui ouvre paradoxalement les portes d'une diffusion planétaire.

Pour explorer cette mutation, l'analyse s'articulera autour de trois axes principaux. Il s'agira d'abord d'interroger le flou terminologique entourant le genre, symptôme du passage de l'usage vernaculaire à la norme moderne. Nous analyserons ensuite la fonction de la comptine dans son milieu originel comme vecteur de socialisation sensorielle. Enfin, l'étude tentera de comprendre comment YouTube s'impose aujourd'hui comme

une « grand-mère virtuelle », nouveau pilier identitaire pour la diaspora et la jeunesse kabyle connectée.

1. ANALYSE TERMINOLOGIQUE : DU LEXIQUE DE L'USAGE AUX ENJEUX DE DENOMINATION

Vouloir nommer les comptines en kabyle nous plonge immédiatement dans une complexité qui dépasse la simple absence de dictionnaire. Contrairement à la poésie (*tamedyazt*) ou au conte (*tamacahut*), qui jouissent d'un statut de genres dominants, codifiés et célébrés dans la société traditionnelle, les comptines naviguent dans un véritable « flottement terminologique ». Cette instabilité n'est pas un défaut de la langue ; elle témoigne plutôt de la nature même du genre. Alors que le conte et la poésie occupaient le sommet de la hiérarchie oratoire, la comptine, elle, se nichait dans les replis du quotidien. Genre "mineur" par excellence, elle ne cherchait pas la reconnaissance des assemblées d'adultes, se pratiquant sans protocole particulier dans l'intimité informelle entre une mère et son enfant ou au sein des jeux de groupes de pairs. Elle a toujours préféré la spontanéité du foyer à la solennité des grandes performances orales, restant ainsi longtemps en marge des efforts de transcription.

1.1. Les racines vernaculaires : entre onomatopée et jeu autonome

Historiquement, la dénomination renvoie d'abord à l'action. Amar Saïd Boulifa employait déjà l'expression *Urar n warrac* (« jeux d'enfants »), englobant le terme *Hġelġel*.

(Boulifa, 1993 : p.173) On comprend ici que la comptine n'est pas un texte que l'on récite, mais une performance physique. C'est cette dimension ludique qui permet à l'enfant de s'émanciper. Comme l'analyse Akli Kaci (2024), ces textes permettent aux plus jeunes de s'extraire de la sphère des adultes pour bâtir une « communauté close ». Akli Kaci note avec justesse que :

En prenant en compte de nombreuses variantes, tout nous amène à dire que les comptines ne connaissent point de limites géographiques : elles circulent partout en toute liberté, et elles ont tendance à s'évader du langage adulte. Ceci montre bien qu'il y a des moments où les enfants veulent s'autonomiser et se répartir en communauté close et fermée, loin de leurs obligations et ordinations. (Kaci, 2024 : p.421)

En s'appropriant ces rythmes, ils s'autonomisent, créant un espace de liberté loin des obligations et des ordres parentaux. Le genre devient alors un véritable patrimoine fonctionnel au service de la société enfantine.

1.2. La perspective de la « chantefable » : Tahjenjent

L'apport de Youcef Allioui (2018) nous permet d'aller plus loin que le simple jeu. En proposant le terme *Tahjenjent* (pluriel *Tihjenjennatin*), il lie la comptine à la fable chantée. Les quelques pistes lexicographiques disponibles sont à ce titre éclairantes. Dans son *Dictionnaire kabyle-français* (1982), Jean-Marie Dallet associe ainsi le terme *aḥḡengen* à un jeu enfantin de type comptine, structurellement fondé sur l'énonciation de formules répétitives. L'étymologie de la racine HJN est révélatrice : elle signifie « énumérer », mais aussi « interpréter » ou « se moquer ». Cette polysémie nous rappelle que la comptine est, dès l'origine, une gymnastique intellectuelle complexe. Elle permet à l'enfant de manipuler le langage, de jouer avec les émotions et de s'initier à l'ironie dès le plus jeune âge. La réinvention médiatique : de la présence à la médiation

C'est avec l'entrée dans la modernité que l'on observe un effort de patrimonialisation délibéré. Le terme *Timecṭuḥin* (littéralement « les petites »), popularisé par l'artiste Mucat¹ dès

¹Mucat (nom d'artiste de Fadhma Amazit-Hamidchi) : Figure incontournable de la scène culturelle kabyle, Mucat est bien plus qu'une interprète ; elle est une artisane de la langue. Linguiste de formation, elle a forgé sa sensibilité artistique au sein de l'atelier du célèbre dramaturge Mohia, où elle a appris l'art délicat de traduire les textes universels. Co-auteure du manuel *Le Kabyle de poche* (Assimil, 2003), elle marque un tournant décisif en 2006 avec l'album *Timecṭuḥin nni* (co-écrit avec Ameziane Kezzar). Cette œuvre a redonné des couleurs à l'enfance kabyle, en offrant aux jeunes générations des comptines où la rigueur de la langue ancestrale rencontre la fraîcheur des sonorités modernes (pop, jazz, rock). Par son approche à la fois malicieuse et

2006, marque cette volonté de sortir la comptine de l'anonymat domestique pour la porter sur la scène et le disque.

Mais l'ère numérique impose ses propres règles. On glisse aujourd'hui vers l'appellation *Tizlatin i yigerdan* (« chansons pour enfants »). Ce glissement est stratégique : il faut gagner en visibilité sur des plateformes globales comme *YouTube* et parler au monde entier. Toutefois, cette standardisation n'est pas sans risque. À l'instar de phénomènes mondiaux comme *Baby Shark*, la comptine médiatisée peut vite se transformer en un simple « écran baby-sitter ». Le danger est alors de basculer d'une culture de la présence — où l'on joue ensemble dans la rue ou le foyer — à une culture de la médiation, où l'enfant consomme un produit culturel figé, perdant ainsi le lien charnel avec la performance orale.

2. L'ORALITE ORIGINELLE : UNE PEDAGOGIE DU CORPS ET DE LA VOIX

L'analyse des comptines dans leur milieu naturel montre qu'elles sont bien plus que de simples divertissements enfantins. Elles constituent le socle d'une philosophie éducative profonde. En Kabylie, éduquer n'est pas un simple transfert de connaissances, mais un véritable « geste vital » : une mise au monde linguistique où la parole est indissociable du souffle.

savante, elle a réussi à sortir la comptine de l'oubli domestique pour en faire un moteur vivant de l'identité amazighe contemporaine. Voir (*Tamurt Infos* (2020), « Mucat : parcours d'une grande femme kabyle », *Tamurt.info*, [En ligne], publié le 27 juillet 2020. Consulté en avril 2024.

2.1. La métaphore végétale : l'enfant comme *isegmi* (jeune plant)

L'éducation traditionnelle kabyle repose sur une analogie frappante entre le travail de la terre et le développement de l'humain. Comme l'analyse Abdelhak Lahlou (2021), le terme *arrebbi* (éduquer) porte en lui une polysémie révélatrice : il s'applique indifféremment à l'enfant, à la plante ou à l'animal. Dans cet imaginaire, l'enfant est perçu comme un *isegmi* — un jeune plant — que l'adulte doit accompagner avec la même patience que le jardinier. La comptine devient alors une « nourriture » linguistique, une sève qui vient irriguer l'être en devenir (Lahlou, 2021, p. 106). Cette imprégnation précoce n'est pas passive ; elle permet aux enfants de s'approprier très tôt les mécanismes de la poésie (rimes, rythmes, anaphores) pour les réinvestir plus tard dans leurs propres jeux.

2.2. Le cercle féminin : un espace exclusif de transmission

L'éducation des enfants en bas âge en Kabylie ne s'improvise pas ; elle s'inscrit dans une sphère sociale aux contours rigoureusement définis. En s'appuyant sur les travaux de Camille Lacoste-Dujardin (1990), Lahlou (2021) rappelle ainsi que le soin et l'éveil des tout-petits sont historiquement l'apanage des femmes. Dans cette organisation sociale, le père est maintenu à une distance symbolique de l'espace domestique durant les premières années de l'enfant, laissant s'installer un tête-à-tête privilégié entre la mère et le « jeune plant ».

C'est au cœur de ce foyer que se déploie ce que Youcef Allioui (2006) — cité également par Lahlou — qualifie de « graduation ». Il s'agit d'une pédagogie par paliers où les mères préparent patiemment l'accès aux genres littéraires majeurs (comme le conte ou la joute oratoire) en initiant d'abord l'enfant à des formes brèves, telles que les énigmes. Ce parcours initiatique s'ancre dans deux genres fondamentaux identifiés par la tradition : la berceuse (*Azuzzen*), dévolue à la protection symbolique, et la sauteuse (*Aserqes*), dont le rythme accompagne l'exhortation à la croissance (Améziane, 2011). Cette étape fondatrice constitue, selon les mots de Paulette Galand-Pernet (1998), une véritable « éducation à la voix », socle charnel et sonore indispensable à toute l'architecture de la littérature orale.²

2.3. Le « texte incarné » : analyse de la comptine *İduḍan*

Dans la société kabyle traditionnelle, les comptines dépassent la simple dimension de poèmes enfantins pour fonctionner comme des dispositifs pédagogiques totaux. S'inscrivant dans ce que Walter J. Ong (1982) qualifie d'oralité « primaire », *Timecṭuḥin* relève avant tout d'une « littérature du contact ». La comptine n'a d'existence réelle que dans sa performance, mobilisant — selon les concepts de Paul Zumthor

²Il convient de noter que les frontières entre la comptine et l'*aserqes* (sauteuse) s'avèrent parfois poreuses, notamment lorsque la mère accompagne le jeu physique d'une performance vocale. S'il existe un apparemment structurel et fonctionnel manifeste entre ces deux genres, notre étude se concentre exclusivement sur les *timecṭuḥin*, en laissant de côté les spécificités propres à l'*aserqes*.

repris par Akli Kaci (2014) — une synergie entre l'écoute, la voix et la gestuelle.

Le cadre de transmission, strictement domestique et féminin, place la mère ou la grand-mère au centre d'un processus où la parole devient un prolongement du corps. L'exemple de la comptine *Iduḍan* (« Les doigts »), que j'ai recueillie lors de mon enquête de terrain à Aïn El Hammam (2024)³, illustre parfaitement cette fonction :

<i>Ddebbug n telkin</i>	(Le pouce / Le pilon aux poux)
<i>Ameccah n tbaqyin</i>	(L'index / Le lécheur de plats)
<i>Wa meqquer meqquer bezzaf</i>	(Le majeur / Celui-là est très grand)
<i>Wa d Ebdella wackin</i>	(L'annulaire / Le beau Abdallah)
<i>Wa mezzī mezzī meskin</i>	(L'auriculaire / Le petit malheureux)
<i>Tamegreṭ n ddhub</i>	(Le cou du péché)
<i>Tačamart n wudi</i>	(Le menton de beurre)
<i>Taxenfuct n wučči</i>	(La bouche du manger)

³ Ce corpus découle d'un travail de collecte mené au long cours, au gré des opportunités et des moments partagés, avant d'être pleinement structuré lors de mon enquête de terrain. Les textes de ces *timčuḥin* ont été recueillis plus spécifiquement dans deux villages : Aït Ailem et Igoufay (situés respectivement dans les communes de Aïn El Hammam et de Aït Yahia, toutes deux rattachées à la daïra de Aïn El Hammam).

Tanzarin mm xlul (Le nez plein de morve)

Allen ein el Mesbah (Les yeux brillants comme des lampes)

Cette pièce ne fait pas l'objet d'une simple récitation, mais s'exécute comme une partition corporelle. Le protocole, observé lors des enquêtes, est d'une grande précision : la mère s'empare de la main de l'enfant, en presse ou en effleure chaque extrémité, avant d'amorcer une remontée tactile vers le visage — du menton jusqu'au regard. Chaque vers agit ici comme un déclencheur corporel (pression physique, caresse ou chatouillement), provoquant la réaction de l'enfant. En associant les parties du corps à des métaphores humoristiques — le pouce devenant un « pilon aux poux » et le menton un « bloc de beurre » — l'adulte engage un travail de cartographie cognitive qui aide l'enfant à structurer son schéma corporel. Le langage s'ancre ainsi directement dans l'expérience corporelle vécue. C'est précisément dans cette interaction que réside l'essence de la comptine traditionnelle : sa plasticité et ses variantes d'un foyer à l'autre témoignent d'une oralité souveraine, rebelle à toute fixation textuelle.

2.4. La dimension ludique : du sens au non-sens

Au-delà de cette fonction anatomique, l'analyse linguistique révèle que de nombreuses comptines, à l'image de *Ya heğenğen ya meğenğen*, s'aventurent vers un langage qui semble s'affranchir du sens sémantique pour privilégier la sonorité pure :

Ya heğenğen ya meğenğen

Ya yarabi ya messenšel

Ticekkratin n berrah

Ur tent ikess bu-sallah...

Cerqraq ya beraqraq⁴

Ce recours systématique aux onomatopées et aux allitérations démontre que la comptine est, avant tout, une initiation à l'esthétique poétique. Ici, l'enfant ne cherche pas à décoder un message rationnel ; il se laisse bercer par le pur plaisir du son. Comme l'explique Abdelhak Lahlou (2021, p. 110), cette fonction du « non-sens » est primordiale : même si l'enfant ne saisit pas la portée des archaïsmes ou des mots obscurs, il reste fasciné par la musicalité du texte. C'est précisément cette fascination pour le rythme qui justifie, de nos jours, le succès des vidéos en kabyle sur écran. Les enfants peuvent les regarder en boucle car le rythme les « nourrit » — comme une sève acoustique — bien avant que le sens des mots ne s'éveille à leur esprit.

C'est ce que nous pourrions qualifier d'« imprégnation mimétique » : l'enfant intériorise et reproduit les structures

⁴Une variante similaire est également rapportée par Lahlou (2021)

Ya heğenğen ya meğenğen

Ya yraba u ssensala

Tageṭṭumt n teblawa

Tijetiḥt tembririḥt...

Cerqraq ya beraqraq

complexes de la langue sans effort conscient, porté par le désir instinctif de refléter la « magie » du rythme. Cette immersion sonore précoce constitue le socle sur lequel repose la maîtrise ultérieure du discours littéraire. Comme le confirme Lahlou, cette gymnastique auditive transforme une écoute passive en une véritable compétence créative :

On remarquera dans cette comptine enfantine, la capacité des enfants à réinvestir leurs acquis dans une énonciation ludique qui satisfait pleinement aux caractéristiques de la poésie : rimes, anaphores, parallélisme, etc. La musicalité et le rythme des vers rimés, le jeu des allitérations et des assonances, les effets de reprises ne peuvent être que le fruit d'un contact précoce des enfants avec la poésie et ses procédés linguistiques. (Lahlou, 2021, p.110)

Ainsi, la comptine agit comme un pont entre le corps (le rythme ressenti) et l'esprit (la manipulation des formes), préparant l'enfant à devenir, par ce jeu de miroir acoustique, un usager expert et sensible de l'oralité kabyle.

3. LA REMEDIATION DES *TIMECTUḤIN* : UNE MUTATION PROFONDE DE LA PERFORMANCE

L'irruption des *timectūḥin* sur les écrans ne saurait se réduire à un simple changement de support technique ; elle configure un déplacement des modalités de la transmission amazighe. Nous assistons à la transition d'une oralité de proximité, portée par la voix et la présence des corps dans l'espace domestique, vers ce que Cecelia Cutler qualifie d'« oralité numérique » — à savoir des manifestations orales médiatisées par le virtuel qui conservent toutefois les traces d'un

langage parlé informel (Cutler *et al.*, 2022, citée par Bellal, 2024 : p. 6).

Dans le sillage des comptines kabyles, cette mutation prend un relief particulier. Nous traversons un point de bascule où cette socialisation de face-à-face, qui se déployait traditionnellement au sein de la famille, s'efface au profit des supports numériques. Le lien qui unissait l'adulte à l'enfant se trouve ainsi redéfini : l'interface tend à occuper la place symbolique du gardien de la mémoire — un rôle historiquement dévolu à l'aïeule —, mais selon les modalités d'une transmission désormais médiatisée et individualisée. En passant du refuge familial à la sphère globale de *YouTube*, la comptine ne change pas seulement de format, elle change de nature. La performance, autrefois ancrée dans le geste et l'interaction directe, devient un spectacle visuel, reconfigurant la manière dont l'enfant s'approprié, ou plutôt « habite », une culture désormais numérisée.

3.1. Le jalon de la chanson contemporaine (1970-1990) : une première sortie de l'espace domestique.

Avant que l'écran ne devienne le miroir de notre culture, le passage de la « peau » vers de nouveaux supports a connu un tournant décisif dès les années 1970. Sous l'impulsion d'artistes visionnaires tels qu'Idir, Malika Domrane, Chorale Tidukla, Menad ou le groupe Afus,... les *timectuħin* ont quitté le silence du foyer pour investir la scène et l'industrie du disque. Ce basculement a marqué le début d'une première « oralité

médiatisée » : la comptine, autrefois secret de famille transmis de bouche à oreille, s'est muée en un matériau artistique public. Qu'il s'agisse d'une sauvegarde fidèle comme celle de Malika Domrane avec l'interprétation habitée de *Ttuha, boubrit*, ou d'une volonté d'universalisme comme celle de la chorale *Tiddukla* adaptant *Au clair de la lune (Itran d Tiziri)*, cette période a gravé ces textes dans la mémoire collective enregistrée, freinant ainsi l'érosion causée par l'urbanisation.

Dans ce sillage, le travail de la chanteuse Mucat illustre magnifiquement cette dynamique de « dialogue interculturel ». Avec son album *Timeçtuħin*, elle ne se contente pas de traduire, elle réinvente. En adaptant des classiques comme *Samedi matin, le roi, la reine et le petit prince* pour créer *Ussan n ddurt* (Les jours de la semaine), elle transforme la langue kabyle en un outil pédagogique moderne et ludique. Ces artistes n'ont pas trahi la tradition ; ils lui ont offert un nouveau souffle, prouvant que la comptine pouvait sortir de la sphère purement féminine pour devenir un bien culturel partagé. Cette médiatisation par le son a posé les bases indispensables à la mutation visuelle radicale que nous observons aujourd'hui à l'ère du numérique.

3.2.Cartographie et typologie du paysage numérique kabyle

Dans ce nouveau monde virtuel, trois tendances majeures redessinent l'avenir de la comptine :

Le premier axe qui se dessine est celui du pôle ludo-éducatif, véritable école à ciel ouvert sur le web. On assiste ici à une forme d'institutionnalisation du savoir : la comptine n'est

plus seulement un jeu, elle devient un manuel scolaire numérique. Des créateurs comme Farid Belkhir⁵, avec sa série *Tizlatin i Yigerdan*, ou encore la chaîne *Ixulaf*⁶, sont devenus les nouveaux visages de cet apprentissage formel. Ils prolongent ainsi, par l'image, le sillon pédagogique tracé quelques décennies plus tôt par les albums de *Mucat*.

⁵Farid Belkhir (connu sous le nom d'artiste Fradi) : Figure de proue d'une nouvelle génération d'artistes engagés dans la revitalisation numérique du patrimoine enfantin. Sous l'impulsion de Fradi et au sein d'un collectif multidisciplinaire de jeunes talents, ce projet est né du constat d'un vide criant dans la production pour enfants, un domaine longtemps resté le « parent pauvre » de la création kabyle malgré les jalons posés par des aînés comme Idir ou Atmani. Ce travail d'équipe, soutenu notamment par TQ5 Media, repose sur une synergie créative forte : les textes de Younes Mokhtari, la voix de Sarah Mahiou, ainsi que le travail de scénarisation et de réalisation de Massinissa Hadjaz. Ensemble, ils ont su transformer la comptine en un objet audiovisuel complet, où la qualité de la production musicale et de l'image sert de rempart contre l'érosion linguistique chez les plus jeunes. (Voir TQ5 Media (« juillet 2022), Entretien avec Farid Belkhir (Fradi) sur la production de chansons pour enfants en Kabylie. [En ligne/Interview vidéo].

⁶École pionnière spécialisée dans l'enseignement de la langue kabyle, tant en présentiel qu'en ligne. Dédiée prioritairement aux enfants de la diaspora, elle utilise des outils modernes (sessions Zoom, supports numériques) pour assurer un apprentissage progressif. En produisant ses propres comptines, *Ixulaf* érige le numérique en véritable support pédagogique, transformant l'écran en un « foyer virtuel » indispensable à la transmission identitaire et linguistique des jeunes générations. (voir : Tamurt Infos (2025), « L'école *Ixulaf* : sessions d'automne et apprentissage du kabyle en ligne », *Tamurt.info*. Consulté en avril 2026.

Les statistiques d'audience racontent d'ailleurs une histoire poignante : quand la vidéo sur les nombres (*Imḍanen*) atteint 561 000 vues et celle sur les doigts de la main (*Iḍuḍan n ufus*) dépasse les 300 000, elles cessent d'être de simples chiffres pour devenir la preuve d'un besoin immense. La comptine se voit investie d'une mission de survie : elle doit désormais transmettre les fondamentaux — chiffres, jours, mois de l'année, saisons — là où le foyer ou l'école traditionnelle ne parviennent plus à le faire. Elle n'est plus un simple divertissement, elle est le rempart qui vient suppléer les structures défaillantes pour que la langue maternelle continue d'exister dans la bouche des enfants.

À l'heure où l'éclatement des familles et l'éloignement géographique ont fait taire la voix des anciens sous le toit familial, l'écran prend le relais pour réactiver des pans entiers de la culture matérielle et technique. C'est le cas de l'emblématique *Taqsiṭ uεeqqa*. Loin d'être un simple récit imaginaire, cette comptine explicative retrace avec une précision poétique le cycle de l'olive, de sa cueillette jusqu'à sa métamorphose en huile. En diffusant ce type de contenu, le support numérique s'impose comme le nouveau « conservatoire » du verbe et du geste. Il offre un abri virtuel, à la fois rassurant et accessible, où la littérature orale tente de survivre à l'oubli. Cette dimension didactique s'incarne à travers la voix de l'olive elle-même qui, par un procédé de personnification et de prosopopée, narre son importance vitale pour la communauté :

<i>Nekkini d yiwen uεeqqa</i>	Moi, je suis une petite olive
<i>leibad ḥemmlen-iyi</i>	Les gens m'aiment tant

<i>D azegzaw mi mecṭuḥey</i>	Je suis verte quand je suis petite
<i>s ccuq ttrağun-iyi</i>	Avec impatience, ils m'attendent
<i>Yef tzemmut i ɛelqey</i>	À l'olivier je suis suspendue
<i>din i d-meqqiy nekkini</i>	C'est là que je suis née
<i>Akken kan ara d-ḍilley</i>	Dès que je pointe le regard
<i>medden tteassan-iyi</i>	Les gens me guettent déjà



Enfin, l'évolution du genre franchit une nouvelle frontière avec le pôle esthétique, marquant sa conquête de l'espace global. Portée par des créateurs de contenu comme Sofiane Touazi dont le titre *Afrux-nni inu* culmine à un vertigineux 2,3 millions de vues, les productions sortent définitivement de la confidence du foyer pour devenir de véritables clips musicaux professionnels.

Cette réussite s'appuie paradoxalement sur un processus d'hybridation numérique : en réinvestissant la mélodie universelle de la comptine française *À la volette* et en y apposant des supports visuels animés empruntés à une imagerie mondiale, le créateur opère une véritable « traduction culturelle ». Ce détournement créatif permet à la langue kabyle de s'insérer dans

les circuits de consommation numérique mondialisés, transformant un matériel étranger en un vecteur d'identité locale. Au-delà de sa fonction didactique ou oratoire, la comptine propose désormais un univers visuel sophistiqué où la simplicité textuelle intègre des codes modernes, indispensables pour capter l'attention d'une génération habituée aux standards multimédias internationaux.

Afrux-nni inu (Mon petit oiseau)

<i>Afrux-nni inu</i>	Mon petit oiseau
<i>Yufeg d asawen</i>	S'est envolé vers les hauteurs
<i>Yufeg da da da da da</i>	Il a volé par ici...
<i>Yufeg d asawen</i>	S'est envolé vers les hauteurs



3.3. Étude de cas : Sémiotique de l'image et scénarisation de l'identité

L'immersion dans notre corpus numérique révèle bien plus que de simples chansons : elle met au jour une stratégie visuelle sophistiquée, presque une mise en scène du lien identitaire à travers cette "oralité médiatisée". Puisque le corps de l'adulte n'est plus là pour toucher l'enfant, c'est l'image qui doit prendre le relais.

L'analyse de trois comptines emblématiques nous permet de comprendre comment la scénarisation — le choix des couleurs, des personnages et des décors — vient pallier l'absence physique du parent. Il ne s'agit plus simplement de diffuser un texte, mais de réinventer les modalités de la transmission : l'écran tente de construire un espace où l'enfant peut se reconnaître, comblant par le regard ce qu'il a perdu par le contact.

3.3.1. « Agguren » : La spatialisation de la mémoire et le cycle agraire

Dans la production de Massinissa Hadjaz, la comptine quitte l'invisible de la voix pour s'incarner dans une esthétique qui célèbre la terre et ses saisons. La vidéo s'appuie sur la métaphore visuelle du « livre ouvert » : c'est un symbole fort, celui du passage de l'oralité pure à une connaissance structurée, presque scripturale. Pour l'enfant de la diaspora, ce procédé est vital : il permet d'ancrer les mots dans une réalité géographique

et climatique kabyle qu'il ne peut parfois plus toucher du doigt,
mais qu'il peut désormais explorer du regard.

Extrait du texte « Agguren »

Yezzi-d useggas,	L'année a tourné,
yewweḍ-d Yennayer	Yennayer est arrivé
D lehwa kul ass,	Il pleut chaque jour,
iḥemmel-d yiḡzer	la rivière déborde
Idfer-it-id gma-s	Son frère le suit,
qqaren-as Furar ,	on l'appelle Furar
Asemmiḍ iteqqes,	Le froid pique,
aḍu izehher	le vent hurle
Mi d-yerna Meyres ,	Quand Mars arrive,
lḥal yeddawar	le temps change
Ccetwa tettenqas,	L'hiver diminue,
tafsut ad d-teḡher.	le printemps va apparaître
(...)	





Ici, la vidéo dépasse la simple illustration du calendrier pour structurer un paysage référentiel. Les animations du vent ou de la rivière métamorphosent l'apprentissage des mois en une expérience sensorielle. En matérialisant ainsi l'espace et le temps, l'écran offre à l'enfant un point d'ancrage culturel au sein d'un flux médiatique mondialisé. Cette mise en scène associe perception visuelle et sonore : au moment où le texte énonce la rigueur de l'hiver (*Asemmid iteqqes*), l'animation montre la neige enveloppant une maison traditionnelle en pierre. L'apprentissage lexical s'efface au profit d'une immersion où l'image et le son se renforcent mutuellement. Le support numérique contribue ainsi à rendre ce patrimoine familier pour une génération qui grandit hors de son territoire d'origine et n'a plus accès à l'architecture ou aux modes de vie traditionnels.

3.3.2. « *Hku-yi-d a jida* » : La mise en abyme de l'oralité perdue.

Cette vidéo, dont le compteur dépasse le million de vues, est sans doute le symbole le plus poignant de cette « réparation affective » offerte par le numérique. Elle remet en scène ce que l'on pourrait appeler la scène primitive de la transmission : l'enfant blotti sur les genoux de son aïeule (*jida*). À travers ce

dialogue chanté, c'est un appel à l'aide autant qu'un héritage qui s'exprime :

Ĥku-yi-d a jida ttxilem, Raconte-moi, grand-mère, je t'en prie

timucuha i ĥemmley, Ces histoires que j'aime tant.

tṭef-iyi deg yirebbi-inem, Prends-moi sur tes genoux

ĥku-d, byiṯ ad sley. Raconte, je veux écouter

Ĥku-yi-d a jida, tafunast igujilen Raconte-moi grand-mère, la vache des orphelins

Aĥal i tqewwa ? ur tettnuzu ur trehhen ! Est-elle si forte ? Elle ne se vend ni ne se gage !

Byiṯ ad issiney, timucuha-nney ezizen Je veux connaître nos chers contes

Ĥku-yi-d ad fehmeṯ, aēeqqa yessawalen Raconte-moi pour que je comprenne le grain qui parle)



L'arrière-plan choisi — la maison en pierre, la cour intérieure ombragée par les oliviers — fonctionne comme une reconstitution symbolique du foyer. Cette mise en scène soutient la demande de l'enfant : « *Tṭef-iyi deg yirebbi-inem / ĥku-d byiṯ*

ad sley ». La formulation montre que le jeune locuteur ne sollicite pas seulement un contenu narratif, mais cherche à retrouver la proximité physique de l'aïeule, que l'écran tente de simuler par la douceur de l'univers visuel.

Nous touchons là à un paradoxe : l'outil technologique, souvent perçu comme un vecteur d'isolement, devient ici un support de continuité pour le lien intergénérationnel, palliant les ruptures induites par l'exil ou les rythmes de vie contemporains. En sollicitant des figures mythiques comme *Lunğa* ou *Beleïdus*, le petit spectateur demande à sa « grand-mère virtuelle » de réparer le fil rompu de sa propre histoire : « *Alay-iw yebya ad yefhem / timucuha irkul* » (Mon esprit veut comprendre / tous les contes).

3.3.3. « Ayerda » : l'aboutissement d'une production multimédia totale

Si les exemples précédents illustraient des besoins spécifiques — le besoin d'apprendre ou celui d'être rassuré — le clip *Ayerda* de Massinissa Hadjaz représente, lui, l'aboutissement de cette mutation numérique. Ici, la comptine ne se contente plus de décorer un texte ; elle donne naissance à un univers narratif complet, un véritable « spectacle total ». On assiste à une fusion audacieuse entre le patrimoine oral et un humour résolument moderne, transformant l'écoute en une expérience visuelle et sonore captivante.

Contrairement aux décors pastoraux ou agraires souvent figés dans le passé (comme on a pu le voir dans *Agguren* et *Hku-*

yi-d a jida), la production *Ayerda* s'ancre délibérément dans le quotidien urbain de l'enfant d'aujourd'hui. Le décor de la cuisine illustre parfaitement ce basculement : entre la gazinière moderne et le carrelage contemporain, des marqueurs culturels subtils, comme des motifs berbères muraux, rappellent l'identité sans l'enfermer dans un musée. Cette affirmation de soi, se lit aussi sur le personnage de la fillette : habillée à la mode actuelle, elle affiche fièrement ses *timengucin* (boucles d'oreilles traditionnelles), scellant ainsi l'alliance entre l'héritage des ancêtres et son propre mode de vie.

Ce détail visuel est crucial : il « ré-habille » l'identité kabyle au cœur de la modernité. L'enfant ne regarde plus une légende lointaine, il s'identifie à un personnage qui lui ressemble, ce qui renforce l'impact émotionnel de la chanson malgré la barrière de l'écran.



<i>Yiwen n uyerda d amcum</i>	Une souris malicieuse
<i>iħemmel ad yesserwet</i>	qui adore faire des bêtises
<i>Taṣebħit yezga iyum</i>	Le matin elle reste cachée

Dynamiques de revitalisation et mutations du genre : étude des ...

itteffer di texjiḏt weḥd-s s'isolant dans son petit trou

Deg yiḏ mi ara nettudum La nuit quand nous somnolons

mi neeya ad nruḥ ad neṭtes fatigués, prêts à dormir

Ad d-yeffey ad yaker ayrum Elle sort pour voler du pain

lqec-iw ad t-yesseyres et grignoter mes affaires

Ce passage à la comédie visuelle marque une évolution majeure. Autrefois, l'oralité traditionnelle demandait à l'enfant un effort d'imagination pour « voir » la souris. Aujourd'hui, l'écran prend le relais avec un humour burlesque fondé sur des situations explicites : la souris déjoue des pièges, subtilise des gaufrettes et finit par se battre avec un tube de colle nommé malicieusement « Llesqa n uyerda ». Cette transition opère une véritable mutation : la comptine s'éloigne de sa fonction originelle d'éveil tactile pour devenir un divertissement narratif complexe. L'enfant ne se contente plus de ressentir le rythme, il suit un scénario à rebondissements qui stimule sa logique et sa compréhension.





L'utilisation d'objets banals du quotidien (colle, biscuits) rend la langue kabyle « vivante » et surtout « utile ». On désacralise la langue pour l'intégrer dans le monde du jeu pur. Le clip culmine enfin dans une scène de concert digne des plus grandes stars : la fillette chante devant un micro, accompagnée de musiciens animaliers fantaisistes (un crocodile à la guitare, un oiseau aux claviers). Sur le plan sociolinguistique, cette mise en scène transforme la comptine en « tube » musical. En empruntant les codes de l'industrie créative, les créateurs offrent une image prestigieuse et dynamique à la langue amazighe. L'enfant n'apprend plus une « vieille chanson » de ses grands-parents ; il consomme une musique moderne qui lui permet de rivaliser symboliquement avec les standards mondiaux.

3.4. Les enjeux de la remédiatisation : de la « Peau » à l'« Écran »

Le croisement entre nos enquêtes de terrain à Aïn El Hammam et l'analyse du corpus numérique montre que la mutation des *tmeçtuħin* n'est pas qu'un simple changement de

support. C'est un basculement sensoriel profond. Nous passons d'une « littérature du contact », où l'apprentissage passait par le corps — les chatouilles, les pressions sur les doigts, la chaleur de la peau —, à une expérience dominée par l'image. Dans cet univers virtuel, la main de la mère est symboliquement remplacée par la « main dessinée ». L'enfant, autrefois partenaire actif d'un échange physique, devient un spectateur fasciné, vivant une immersion où le regard et l'ouïe prennent désormais toute la place.

Parallèlement à cette mutation des sens, on observe un phénomène de fixation qui vient clore l'ère de la plasticité orale. Là où la transmission traditionnelle permettait à chaque mère d'adapter son rythme, ses mots et ses variantes locales selon l'humeur de l'instant, le numérique, lui, fige la comptine. La version enregistrée devient une référence immuable. La répétition n'est plus humaine et nuancée, elle devient mécanique, imposant une norme linguistique commune. Si ce processus tend à lisser les accents du terroir, il devient paradoxalement un puissant levier de résistance : il crée une « culture commune » capable de voyager partout.

Loin de subir passivement la mondialisation, les créateurs kabyles s'emparent des codes technologiques pour réinventer leur patrimoine. En transformant la comptine en un spectacle total — mêlant humour moderne et esthétique globale — ils bâtissent de véritables foyers virtuels. Pour la diaspora, ces espaces sont vitaux. En garantissant que la langue kabyle

résonne et brille dans l'univers technologique quotidien de l'enfant, ces productions assurent un lien précoce et durable avec l'identité. L'écran ne remplace pas seulement la grand-mère ; il devient le nouveau conservatoire, moderne et vibrant, de la mémoire collective.

Toutefois, cette remédiation ne va pas sans risques. Comme le souligne Isabelle Lavoie (2003, p.7), le passage au numérique peut parfois mener à une « folklorisation » de la tradition. Le danger est réel : transformer la comptine en un simple produit de consommation visuelle, une image brillante mais « vidée de sa substance » et de son épaisseur culturelle. Pourtant, le succès de créateurs comme Farid Belkhir ou Massinissa Hadjaz réside précisément dans leur capacité à déjouer ce piège. En préservant l'authenticité du souffle, la rugosité de la langue et la vérité du rythme, ils empêchent la culture kabyle de devenir un simple objet de musée, une relique figée que l'on observerait avec nostalgie. Sous leurs doigts, la comptine redevient une matière vivante, mobile, une langue que l'enfant ne se contente pas d'écouter, mais qu'il habite à nouveau.

Au terme de ce voyage entre tradition et modernité, il apparaît que ce glissement vers le virtuel n'est pas le fruit du hasard, mais un cri de survie. L'effritement des foyers d'autrefois a laissé un vide immense, une sorte de silence dans la transmission. Comme le rappelle avec tant de justesse Abdelhak Lahlou (2021), l'enfant kabyle s'éveille d'abord par une « éducation à la voix ». Aujourd'hui, alors que cette voix ancestrale s'essouffle face aux ruptures de l'exil et aux

transformations des modes de vie contemporains, le numérique surgit comme une prothèse sonore, une main tendue pour recréer ce bain de langue originel. Cette alliance inattendue nous invite à voir, avec Isabelle Lavoie, si les nouveaux médias ne sont pas, au fond, la « planche de salut » de notre oralité. En rejoignant la pensée d'Amar Ameziane (2013) sur cette « oralité médiatisée », on comprend que l'essentiel est préservé : là où le lien physique s'est rompu, le numérique tente avec tendresse de recoudre, par l'image et le son, le tissu fragile de la langue kabyle.

L'analyse de productions comme *Hku-yi-d a Jida*, *Ayerda*, *Agguren*, ... ou le travail de Massinisa Hadjaz, Farid Belkhir, Sofiane Touazi, ... prouve que les créateurs kabyles ont réussi un pari audacieux : transformer *YouTube* en une extension technologique du foyer. En s'appropriant les codes de la haute définition et de l'humour moderne, ils ont brisé l'enclavement de la langue amazighe. La comptine n'est plus seulement cette « nourriture » qui arrose le jeune plant (*isegmi*) dans le secret d'un foyer ; elle est devenue un ancrage mobile, une voix portative capable de franchir les océans pour rejoindre les enfants de la diaspora.

Toutefois, ce nouveau monde nous impose une certaine vigilance. Si l'écran devient le premier instituteur de la langue, nous devons veiller à ce que cette « oralité de verre » ne sacrifie pas la richesse de nos terroirs sur l'autel d'une norme unique dictée par la logique des réseaux. Le défi de demain ne sera

plus seulement de « sauvegarder » des fragments du passé, mais de nourrir une création permanente.

En définitive, la comptine numérique prouve que la tradition kabyle sait se glisser dans les circuits intégrés pour continuer de vibrer. Plus qu'un simple support, l'interface devient le lieu où l'on recout, maille après maille, le tissu fragile de l'identité. Il nous appartient désormais de faire en sorte que l'écran ne soit pas le miroir d'une nostalgie, mais le moteur puissant d'une culture vivante qui refuse de se taire.

BIBLIOGRAPHIE

Allioui, Youcef, « Juste une comptine – Tahjenjent » in *Actualités Kabylie*. Mise en ligne le 28 octobre 2018, [« Disponible sur » <https://kabyle.com/juste-une-comptine-tahjenjent> (consulté le 03 septembre 2025)]

Allioui, Youcef, *Énigmes et joutes oratoires de Kabylie*, Paris, L'Harmattan, 2005

Allioui, Youcef, *Les Archs, tribus berbères de Kabylie*, Paris, L'Harmattan, 2006

Ameziane, Amar, « Les genres poétiques kabyles », 2011 [« Disponible sur » <http://centrederechercheberbere.fr/genres-poetiques-kabyle.htm> (consulté le 12 septembre 2025)]

Ameziane, Amar, « L'oralité en Kabylie : une oralité de plus en plus médiatisée » in *Littérature africaine et oralité*, Baumgardt Ursula et Dérive Jean (dirs.), Karthala, Paris, 2013, pp.121-134

Bellal, Katia, « Répertoire kabyle culturel immatériel ou comment (re) penser l'oralité : De la fixation écrite au numérique » in *Journal of Amazigh Studies*, n°2, 2024 [« Disponible sur » <https://doi.org/10.5642/jas.ASJP1570> (consulté le 15 février 2026)]

Boulifa, Amar Said, *Méthode de langue kabyle : Cours de deuxième année*. Alger, Jourdan, 1913

Dallet, Jean-Marie, *Dictionnaire Kabyle-Français, parler des At Mangellat*, Paris, SELAF, 1982

Galand-Pernet, Paulette, *Littératures berbères, des voix et des lettres*, Paris, Presses universitaires de France, 1998

Lahlou, Abdelhak, « Poésie et éducation dans la tradition kabyle », in *Awal*, Les usages sociaux de la littérature en Afrique du nord (45-46), pp.103-115, 2021, (hal-04751882 2021, pp.103-115).

Lavoie, Isabelle, « Oralité et nouveaux médias », *Nouvelles Vues : revue d'études sur le cinéma québécois*, n° 1 (*Parole, culture orale et cinéma québécois*), Université Concordia, 2003