



Slim

L'ÉPOPÉE DE LA CHANSON RAÏ

MARIE VIROLLE *

La chanson raï existe dans l'Ouest algérien depuis près d'un siècle. Elle demeura cantonnée dans son berceau géographique jusqu'au début des années 80 où la jeunesse d'Oran et de Sidi Bel-Abbès la fit alors retentir jusqu'à Alger ; puis elle gagna l'ensemble du Maghreb, et Paris. Le Raï moderne fait maintenant partie du panorama musical occidental. C'est l'histoire de cette aventure — de l'Algérie profonde à la scène internationale — qui est revisitée, en même temps que sont explorées les thématiques et l'esthétique de ce genre musical, ainsi que son inscription dans le paysage culturel algérien.

La chanson raï existe dans l'Ouest algérien depuis près d'un siècle. Les catalogues des maisons de disques l'ont présentée longtemps sous l'appellation « folklore oranais », rubrique où elle côtoyait d'autres genres issus du terroir ou des cités de l'Ouest et du Sud-Ouest. Elle demeura cantonnée dans son berceau géographique jusqu'au début des années 80. La jeunesse d'Oran et de Sidi Bel-Abbès la fit alors retentir jusqu'à Alger, rhabillée d'électricité et de rythmes nouveaux ; puis elle gagna l'ensemble du Maghreb, et Paris. Le Raï moderne fit désormais partie du panorama musical occidental.

En Algérie, cependant que les espaces publics et privés se laissaient submerger par les mélodies des *chebs* (en arabe, ce mot signifie « jeune ») et de leurs synthétiseurs, se développait un débat sur la moralité des paroles du Raï et sa place dans le « patrimoine national ». Un consensus idéologique était brisé : l'Algérie « officielle » des médias devait reconnaître que la jeunesse avait des aspirations non programmées, que la société secrétait ses maux et ses déviances, que la culture populaire arabophone existait bel et bien, vivace et imprévisible, réaliste et rebelle. Les événements qui se sont succédé depuis la révolte d'octobre 1988 (où 500 jeunes

* CHERCHEUR AU CNRS

trouvèrent la mort à Alger) ont rejailli sur le Raï à divers titres. La musique en général, et celle-là en particulier, étant considérée comme impie par les islamistes, ils menèrent des actions pour interdire l'accès aux salles de concert et les séances musicales aux fêtes de mariage. Deux artistes, Cheb Hasni et Rachid, furent assassinés. Des chanteurs s'exilèrent. Malgré cela, le Raï devint la chanson dominante et accompagna tous les moments de détente collective ou d'écoute personnelle.

Son expression moderne connut une fulgurante expansion internationale, d'une part dans le sillage de la *World Music* dont Paris était devenu l'un des pôles, d'autre part grâce à la carrière personnelle des chanteurs les plus prestigieux : Khaled et Mami.

Mais l'on n'aurait rien dit si l'on ne s'interrogeait – par-delà les déterminations sociologiques, les éléments historiques, les appréciations des enjeux idéologiques – sur « le secret » du Raï. Comment est-il devenu cette musique emblématique, qui captive même les plus sceptiques ? Quelle alchimie de ses phrasés musicaux a fait ainsi vibrer les corps et brisé les protocoles ? Comment a-t-il pu établir si évidemment la jonction entre le particularisme et l'universel ?

Diversité et unité du Raï

Le courant musical que l'on appelle « Raï » est une nébuleuse. Les sous-ensembles qui la composent sont issus d'une part de la diversification diachronique du « genre », d'autre part, en synchronie, de la pluralité des circonstances et acteurs de la performance chantée.

En effet, quelle commune mesure établir entre le sobre environnement musical des débuts – flûte et *gellal* (percussion traditionnelle) –, perpétué par certains, et l'orchestration foisonnante de ces dernières années ? Entre le chant intime des veillées de buveurs, des *halqat* « rassemblements », des maisons closes, et le *show* des salles de concert ? Entre les rares enregistrements sur 78 tours distillés dans les cafés maures d'Oranie et les millions de cassettes et disques laser inondant le marché ? Entre la prestation des *chikhat* (chanteuses traditionnelles), celle des jeunes *chebs* et *chebbat* du cru, celle des *meddahat* (« louangeuses », chantant en groupe), et celle d'artistes managés de façon moderniste ? Entre le public des cabarets de la Corniche oranaise, celui des fêtes familiales ou patronales du pays profond, et celui des concerts européens ?

En apparence, les contrastes l'emportent donc sur les ressemblances : univers acoustiques aux antipodes les uns des

autres, publics hétérogènes, circuits de diffusion non superposables, contenus différents. Pourtant le label demeure : Raï – même si les intéressés ou les médias y accolent parfois quelque déterminant : Raï *'aroubi* « campagnard », Raï *tarbouch* (citadin et orné), *Pop-Raï*, *Flamenco-Raï*, *Soft* (ou *Clean*)-Raï, *Hard-Raï*, *Love-Raï*.

Le concept « *er-ray* » en arabe est sémantiquement complexe, unifié par un trait commun accordé à l'idéologie des textes du Raï, quelle qu'en soit la période : l'individu aux prises avec l'existentiel. Le rapprochement, souvent effectué dans les médias entre le Raï et le Blues se justifie par l'ancrage des deux courants dans la même sphère expressive, celle du *lamento* de l'être souffrant et désirant, en butte à un destin social qui l'écrase, pris aux mailles serrées de codes ou de situations qui le contraignent ou le rejettent vers des conduites transgressives, vers certaines formes de marginalité cultivées ensuite pour elles-mêmes.

Le terme *er-ray* vient de la racine arabe *RY* « voir » ; il signifie « manière de voir », « opinion », « avis », « conseil » ; mais aussi « but », « dessein » ; et encore « pensée », « jugement », « volonté », « choix ». La notion renvoie donc à la liberté de pensée, au libre-arbitre, à la possibilité plus ou moins efficiente d'agir sur les choses. *Er-ray* est constitutif de l'individualité, de ce qui peut échapper au collectif, au code.

Avantageusement monosyllabique, revendiqué par tous, le mot « raï » sert de cri de ralliement, de soupir, de plainte, de cheville, de refrain, de titre... De là l'appellation du genre – attribué l'on ne sait dans quelles circonstances mais semble-t-il tardivement – qui s'élaborait alors dans un bricolage poétique et musical caractéristique de toute son histoire. Emprunt, incorporation, citation, improvisation constituent l'ordinaire de son mode créatif, processus facilité par sa permanente marginalisation.

Poétique et thématique

Les thèmes dominants du texte raï expriment une révolte malheureuse liée à des dysfonctionnements. Le premier est le dépit amoureux, tantôt imputable aux codes sociaux (amours impossibles ou contrariées, difficulté des amours illicites, attente...), tantôt tributaire des « fantaisies » du partenaire (amour non partagé, rupture, infidélité). Se manifeste aussi un désarroi face à l'agressivité familiale et sociale (« les jaloux », « les méchants », « les médisants », « les ennemis »), ou à celle des institutions, de l'administration. La nostalgie de solidarités anciennes idéalisées est présente. L'évocation plus ou moins complaisante de situations déviantes (description des joies et malheurs de la beuverie, des

amours illicites), voire délinquantes, fait contrepoint. Plus positive, moins douloureuse, la revendication du plaisir, de la liberté de comportement et de consommation (« le passeport et les devises ») parcourt les chansons.

Le texte raï se constitue à la façon du « cadavre exquis » des surréalistes. Y interfèrent bribes de textes plus anciens (y compris fragments de longs poèmes populaires classiques), phrases figées qui firent florès dans les succès antérieurs du Raï et sont devenues des « signatures » du genre, aphorismes populaires, références religieuses, le tout traversé d'évocations des événements du quotidien.

Les personnages, nombreux, sont interchangeable (beaucoup de prénoms) et sollicitent une identification de l'auditeur. Le plus souvent stéréotypés sous leur habillage personnalisé, ils dessinent un théâtre d'ombres sociales aux péripéties assez prévisibles, dont les dénouements ne comportent en général ni vainqueurs, ni vaincus mais ressemblent à des scènes d'exposition.

Le décor est planté à l'aide de toponymes égrenés à l'envi (quartiers populaires d'Oran, de Sidi Bel-Abbès, villes ou villages de l'Ouest), par la mention de lieux-clés, souvent marqués au sceau du transitoire (l'hôtel, la plage, la baraque, le taxi, la route, la forêt, le café, la poste...). Il est peuplé d'objets fétichisés parce que garants d'un nouveau type de mobilité (la voiture, l'avion, le passeport, le téléphone...) ou emblèmes de « modernité » (certains vêtements par exemple) et de « liberté » (l'alcool).

Quant aux référents idéologiques, ils sont multiples et « en travail ». Le Raï permet à ses adeptes de ne guère se positionner dans un choix dont les termes s'exclueraient les uns les autres, mais bien de pouvoir faire co-exister des aspirations en apparence contradictoires.

Le raccourci syntaxique, les figements et aphorismes du langage ordinaire, une langue libérée des contraintes du classicisme mais fondant au contraire son expressivité sur les ressources de l'idiome des quartiers populaires, truffé d'emprunts (au français et à l'espagnol surtout), et sur le mélange, propre aux populations faubouriennes, de traits des parlers ruraux et citadins, telles sont les caractéristiques de la poésie raï.

Loin de la métaphore classique et de la recherche du mot rare, elle reprend peu les poncifs de la poésie populaire de haute volée mais s'attache en revanche à cultiver une trivialité complice, non dénuée d'humour, jouant sur le double-sens des mots, leur connotation sexuelle, l'argot des bas-quartiers. Elle met en avant, sans complexe, des « marques extérieures de pauvreté ».

Condition des chanteurs et création

L'origine sociale des chanteurs et musiciens du Raï n'est évidemment pas sans rapport avec les structures thématiques et formelles de cette chanson. Aux débuts : bergers-chanteurs, artistes errants, danseuses-prostituées ; à l'heure actuelle : éléments issus des milieux les plus populaires, à l'exception de quelques noms. Souvent les récits de vie montrent des trajectoires individuelles difficiles, surtout pour les femmes. Avec des comportements économiques influencés par la précarité, parfois un combat acharné pour la survie, un flirt avec la marge et la délinquance, pas ou peu d'études, pas ou peu de formation musicale institutionnelle, une entrée en musique à un âge très tendre. Très rares sont les artistes ayant recours à l'écrit. La reprise, la « citation », la réactualisation, l'improvisation de circonstance, l'interaction avec un auditoire, l'inspiration entretenue notamment par la consommation d'alcool et les états amoureux constituent les bases de cette créativité qui ne s'épanouit que dans l'oralité.

Sous la diversité des situations de la performance évoquée plus haut, se cache le chanteur (plus encore la chanteuse), plurifonctionnel (le). Celles et ceux que l'on voit en concert, dans quelque grande salle parisienne ou dans un stade algérien, « font » fidèlement les mariages, lieux où presque tous débutèrent, les cabarets, souvenirs de galère, et adorent les soirées entre copains où l'on peut épancher son Raï sans entraves. L'univers de référence prioritaire, quels que soient le style et les circonstances, reste *ed-douar* « le village », *el-houma* « le quartier », aussi *el-halqa* « le rassemblement », et encore *er-refaga* « le groupe » des compagnons d'infortune ou de plaisir, comme en témoignent les dédicaces (*tabrihat*) des chansons et quelques allusions complices presque toujours présentes. Le Raï cultive délibérément une esthétique de la proximité.

Peu au clair sur les conflits de classe et les analyses politiques, volontiers enclins à la fusion populiste, en dépit d'un certain sentiment de ghettoïsation, les interprètes s'en tiennent à la dénonciation d'exploitations ponctuelles, au demeurant plutôt traduites en termes de conflits financiers. Il faut dire que les chanteurs de Raï savent de quoi ils parlent. Tous ou presque ont « rempli » des cassettes dans les studios approximatifs de producteurs-requins, en Oranie ou à Barbès. Ces conditions de production se résument le plus souvent à une totale précarité, correspondant à un système de profit sauvage.

Quelques éditeurs et chanteurs ont entrepris de sortir le Raï du ghetto des circuits commerciaux malfamés et d'établir des

règles du jeu professionnelles où intérêts de l'art, du chanteur, de l'auditeur et du producteur pourraient converger. Cela permet quelques réussites esthétiques qui aidèrent grandement à la possibilité pour le Raï d'une carrière internationale.

Langue, terreau poétique et rénovation

La chanson populaire est un perpétuel manifeste linguistique : pour la langue vernaculaire reconnue, créative, partagée ouvertement, loin de l'anathème culpabilisant des diktats scolaires et officiels. Ce qui est évident pour le chant en langue *tamazight* (le berbère) est aussi très important pour la chanson en arabe dialectal.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler que l'arabe des médias, celui qui est enseigné dans les écoles, celui des discours officiels, n'est pas l'arabe algérien mais un arabe médian, proche du classique, qui n'est pas utilisé en situation de communication interpersonnelle. Il faut souligner aussi que la poésie populaire en arabe dialectal, qui a produit des œuvres majeures depuis le ^{xvi}^e siècle dans tout le Maghreb, n'a jamais trouvé sa place dans les programmes scolaires de littérature et s'étiole ainsi doucement car la transmission orale se meurt dans ses formes traditionnelles et les genres plus modernes qui veulent lui rendre hommage n'en transmettent au mieux que des lambeaux.

296

Le « principe de réalité » linguistique prend sa revanche dans la chanson, et triomphe dans le Raï, où il s'appuie sur un parti pris de réalisme social cru. Faire surgir l'expression directe – et directement accessible – des situations sociales ou affectives a constitué le long combat de cette chanson, maintenue sous le boisseau pendant des décennies avant qu'elle puisse se frayer un chemin sur les ondes et dans les concerts publics, grâce à quelques volontés politiques et à sa résistance tenace sur le terrain face à toutes les censures.

Le matériau premier du Raï c'est la langue de tous les jours, celle des émotions, des sentiments, du rêve matérialisable, de l'utile et du conflictuel. Elle mâtime l'arabe et les emprunts, ne craint pas les localismes, mêle modernismes, archaïsmes sapientiaux, argot ; bref, elle balaie l'ensemble de l'expression du champ social. Par le Raï, cet arabe algérien vivant et évolutif a fini par imposer sa vitalité à l'échelle nationale et internationale à travers des millions de cassettes et CD, se répandant enfin dans l'espace public, jaillissant des transistors, remplissant les écrans, faisant vibrer les stades et les foules des concerts. Le Raï, c'est la langue de la vie, c'est la vie de la langue. Les chansons, particulièrement les chansons raï, constituent l'antidote à une

politique linguistique et culturelle mortifère qui n'a pas su réconcilier l'algérianité avec elle-même dans sa richesse multiple.

L'étoile du Raï moderne, Cheb Khaled, déclare volontiers avec fierté qu'il chante *b-el-'arabiya ddardja lwahraniya nta'na* « en arabe populaire oranais bien de chez nous ». La revendication par l'artiste d'un niveau de langue accessible à tous et marqué d'idiomatismes n'est ni nouvelle, ni indifférente.

La question linguistique a marqué toutes les rénovations poético-musicales en Algérie. Cette affirmation d'une langue plus populaire, plus vernaculaire, rappelle en effet la préoccupation qui accompagna, par exemple, la naissance de genres comme le *Hawzi* (litt., en arabe, « le faubourien ») tlemcénien ou le *Ma'louf* constantinois, puis, au début de ce siècle, le *Chaâbi* (litt. « le populaire ») algérois. S'aménagèrent alors des répertoires où l'on rompit avec l'expression et les interprétations antérieures. Tardives retombées d'un grand événement littéraire pour le Maghreb arabophone : l'émergence, au XVI^e siècle semble-t-il, de la poésie dite *ech-chi'r el-melhoun*, totalement composée en arabe populaire local. Elle se substitua au *mouwachchah* et à son dérivé le *zadjal*, eux-mêmes genres post-classiques liés à la musique et au chant (le second en dialecte d'Andalousie).

297

Comme si la poésie maghrébine et son interprétation étaient périodiquement prises de ce sursaut populaire : une périphérie, porteuse d'une langue et de préoccupations renouvelées au gré des migrations, des brassages, des dominations, vient régénérer ou bousculer l'art institué, devenu trop classique pour répondre aux aspirations expressives du moment.

Selon cette optique, à l'opposé d'une conception de la « décadence » ou de la hiérarchie des genres poétiques et des niveaux de langue, le Raï peut apparaître, d'abord localement, puis à une échelle nationale, comme l'un des derniers chaînons en date de l'éternelle subversion poétique, suivi de peu par le Rap qui occupe maintenant une grande part de la jeunesse.

Vers 1920, époque présumée de la gésine du Raï, l'Ouest algérien résonnait majoritairement des vers *melhoun* de grands poètes régionaux vivants ou décédés, certains depuis fort longtemps.

Cependant, le chemin de cette poésie comme celui de son interprétation en style *badawi* restaient étroits et escarpés. D'abord à cause des contraintes de l'initiation. Les filières de formation sont restreintes : les *chioukh*, jaloux de leurs privilèges, délivrent leur savoir au compte-gouttes. Le genre implique que les poèmes soient récités intégralement et sans variante ; il faut mémoriser des milliers de vers avant de créer ou d'interpréter.

Au début du siècle, cet élitisme apparaissait de moins en moins acceptable pour ceux qui étaient sortis du système féodal par leurs conditions de travail et de vie : jeunes paysans sans terre, travailleurs saisonniers, ouvriers des distilleries, petits prolétaires urbains, qui désiraient exprimer joies et peines à leur manière, loin des tapis des notables.

Il semble que les prestations de bergers-chanteurs itinérants d'une part, celles de danseuses chanteuses des maisons closes et autres lieux de plaisirs d'autre part réalisèrent ces aspirations. Les textes furent constitués de morceaux de *qsayed* (sing. *qasida* « poème ») du *Melhoun* mêlés à de l'improvisation. Les cassures imposées au *mizan* « rythme » poétique des *frach* et *heddat* « couplets » transposés, les fins de vers oubliées, les moments creux de l'inspiration étaient comblés par le mot *er-ray* qui, dans les chants tristes, se muait en longue plainte.

Petite histoire du Raï

298

Le Raï a donc poussé aux marges de la grande poésie populaire chantée dans l'Ouest algérien. Il s'est développé en partie en réaction à un certain élitisme de cette poésie et a été le fruit d'une créativité sociale issue de la déculturation et de la déstructuration de la société paysanne au début du siècle. Les nouveaux déclassés forgèrent des vers à leur mesure.

L'expression quelque peu systématique d'une poésie ne passant pas par les circuits du *Badawi* traditionnel se serait mise en place à la fin de la Première Guerre mondiale.

Des débuts mal connus

Malgré l'anathème de *mafrakh* « bâtards » lancé par les tenants de la poésie dominante, s'organisèrent peu à peu mélodies et chansons qui, dans les métropoles locales, surtout Oran, conquièrent l'espace des places publiques, des marchés, des cafés-concerts, des *mahchachat* « tavernes », « fumeries de kif », et des maisons closes où les *chikhat* répercutèrent et enrichirent le répertoire sans doute sur le mode du *zendani*, petits refrains polyrythmiques que les chanteuses, et les femmes en général, utilisent comme soutien à l'improvisation et où une ou plusieurs phrases-pilotes servent de relance.

Peu de traces de ces débuts, hormis dans quelques souvenirs à la chronologie incertaine. Ce que la mémoire collective a retenu c'est un seul aspect, celui de chant protestataire, alors qu'il était, aux dires des mêmes personnes, un chant de détente plutôt axé sur les plaisirs immédiats de la vie, teinté de nostalgie, semblable en

cela à ce qui fera jusqu'à nos jours sa spécificité thématique. L'ordinaire des textes, comme tout ordinaire, s'est dissous dans l'oubli...

L'exploitation était intense ; la misère guettait inlassablement ; la conscription, la guerre avaient frappé. Le retour des blessés impressionna, les morts du front, eux, ne reviendraient pas, même leurs corps resteraient en terre « infidèle », sans sépulture décente et musulmane. Les chansons en portent la trace. Puis vint l'époque où le Raï chanta l'arrivée des Américains, le typhus, le rationnement, le marché noir...

Comme toute production culturelle algérienne, il était dans une situation ambiguë par rapport au pouvoir colonial. Confortant la soumission par le défoulement il véhiculait en même temps des éléments de critique politique et de prise de conscience anti-coloniale.

Certaines *chikhat* glissèrent dans leurs textes érotiques des vers nationalistes. Mais la contrebande textuelle était difficile à maintenir : les maisons closes regorgeaient de mouchards, la place publique et les *halqat* étaient surveillées, des chanteurs furent inquiétés. L'allusion, la double-entente, le mot-symbole, la métaphore prennent alors un nouveau sens. On pleure d'amour sur un(e) amant(e) qui n'est autre que la patrie. Les épreuves évoquées dans les chants peuvent être présentées comme celles de l'amour ou de l'ivresse, mais comprises comme celles de l'oppression coloniale. Les « ennemis » sont certes les jaloux, les médisants, les puritains, mais aussi les occupants coloniaux et les militaires français.

Cependant une culture militante FLN s'était constituée bien avant l'indépendance, elle avait ses chanteurs, tel Ahmed Wahbi pour Oran, ses corpus de chants patriotiques, et elle ne voyait pas toujours d'un bon œil des expressions populaires plus spontanées. Étaient déjà contenus en germe des conflits idéologiques autour de la culture qui se développeront dans l'Algérie indépendante où toute affaire culturelle, comme toute affaire religieuse, a toujours été une affaire d'État !

Raï « à l'ancienne »

Le Raï traditionnel interprété en style *badawî* reste bien vivant jusqu'à maintenant, porté principalement par les *chikhat*. Accompagnées de leur *gellali* « joueur de gellal », de leur *gessab* « flûtiste », de leur *berrah* « crieur », parfois d'une *reggasa* « danseuse », les chanteuses qui animent la *gasra* d'un mariage dans les campagnes à l'entour de Bel-Abbès ou Mascara savent orchestrer

le défoulement rituel. Pendant que se déroule la nuit de noces, les hommes, rassemblés derrière la maison, écoutent à la belle étoile, en consommant thé, bière et vin, le Raï qui exalte la sexualité et l'alcool. « Laissez le *hadj* se saouler/Laissez-le faire ce qu'il veut », chante, par une chaude nuit d'été, telle *chikha*, juchée sur une remorque de tracteur, voilée d'une mousseline pailletée, trônant entre ses deux musiciens et son dynamique *berrah*. Le *berrah* joue un rôle essentiel dans la chanson raï. Il clame les dédicaces de l'assistance, fait les annonces, transmet l'argent du public au chanteur, intervient pour réciter quelques vers de son cru ou d'un poète connu, gère la parole de l'assistance.

Des hommes aussi chantent ce Raï traditionnel, très proche encore de ses origines rurales : à Mdina Jdida (quartier populaire d'Oran), ils attendent dans un café ceux qui viendront leur demander de venir animer un mariage ou une fête. Leurs airs sont diffusés dans les échoppes du même quartier où s'entassent pêle-mêle les milliers de cassettes enregistrées à la va-vite par les anciens ou les modernes du Raï. Ces *chioukh* et *chikhat* composent, improvisent, interprètent dans un genre maintenant figé, aux possibilités thématiques certes variées mais dont la mélodie, le rythme, l'instrumentation constituent autant de contraintes pour l'expressivité musicale.

C'est cette limitation que ressentirent fortement les jeunes générations citadines quelque temps après l'indépendance. Alors commença l'aventure d'une rénovation en plusieurs étapes.

Après l'indépendance : une expansion contrastée

Aux premiers temps de l'indépendance, le Raï participe pleinement à l'effervescence d'un art populaire triomphant où tout ce qui avait couru dans l'ombre peut se clamer au grand jour. Les mariages sont nombreux et animés, la musique y coule à flots. Les sanctuaires se raniment et les fêtes patronales drainent tout ce que la contrée compte de chanteurs.

Se multiplient les chansons à la gloire de la jeune patrie. Les paroles des chants ou leurs dédicaces évoquent souvent des *moudjahidin* auréolés de leurs exploits guerriers mais aussi, et c'est important pour le monde du Raï, de leurs souffrances, de leur clandestinité, de leurs séjours précaires dans les forêts. Ils font retour dans le texte comme référents « inversés » : avant l'indépendance, si l'on chantait la marge et la souffrance, cela parlait de celles de tout un peuple ; après 62, chanter la clandestinité des résistants, c'est parler de la marginalité sociale.

Les jeunes des quartiers populaires bricolent du son et des textes dans de petites formations musicales spontanées où la

guitare et des instruments de fortune font des prodiges, souvent dans le registre raï, propice à l'improvisation. Les campagnards affluent en ville ; les faubourgs grossissent, le Raï s'y alimente, brassant les legs ruraux et les hétérogènes sédiments citadins.

Mais, peu à peu instaurés, un certain puritanisme officiel, une attitude de relatif déni et de résistance à l'égard de toutes les manifestations de la culture populaire feront retourner à une nouvelle forme de ghetto une expression qui était peut-être en passe d'en sortir. Un climat de semi-prohibition règne sous l'ère Boumediene. Il faut, par exemple, « se débrouiller » sur les caisses de bière. On attend les camions arrivant au dépôt et là, sur place, on fait une *basta* « fête » semi-clandestine où l'on chante du Raï.

Les *meddahat*, ces ensembles féminins composés d'une chanteuse et de trois ou quatre percussionnistes formant chœur, se développent en incorporant chanteuses proscrites et chansons raï. Leur répertoire, à l'origine constitué de pièces à caractère religieux à l'usage des assemblées de femmes, s'infléchit donc vers le chant profane. Cette tendance ira en s'accroissant au fil des ans. Elles ont fait pénétrer le Raï au cœur des familles, orchestrant le défoulement cathartique des femmes par la danse sur des rythmes endiablés ou langoureux et par la communion avec des textes provocateurs ; comme les *chikhat* le faisaient depuis longtemps pour les assemblées d'hommes.

La rigidité étatique, la rigidité idéologique, l'absence de politique culturelle ouverte, de politique des loisirs, les contraintes mises aux déplacements, notamment vers l'étranger, la longueur du service militaire, viennent alourdir des contextes familiaux souvent étouffants par leurs interdits, pour des jeunes qui rêvent de plus en plus à des perspectives de mieux-être, de liberté, de consommation, de distraction, rêves encouragés par l'élévation du niveau scolaire et les nombreux contacts avec des valeurs occidentales hâtivement digérées. Il en résulte pour partie un certain nihilisme qu'exprimera bien le Raï des années 70.

Bouteldja : le Raï « du fond du cœur »

En 1965, Belkacem Bouteldja a treize ans. Il se fait appeler Qacimo. Sa jeune « voix d'or » (c'est l'époque du prodige espagnol Joselito) est accompagnée de deux flûtistes, trois violonistes, un accordéon, un *qanun* et des percussions. L'interdiction pour les femmes de chanter dans les cafés, les cabarets, les restaurants a sans doute contribué à populariser cette voix d'adolescent aux accents féminins.

Pendant les dix années qui suivent, Bouteldja – l'inévitable mue l'a définitivement dépouillé de son pseudonyme d'enfant –

compose et enregistre une soixantaine de chansons. Il n'écrit jamais ses textes ; il mémorise des canevas, improvise. Il m'expliquait en 1986 : « Le Raï dit du fond du cœur tout ce qui arrive à la personne. Il raconte des expériences vécues ; mais quand je chante, je désire que chaque auditeur se reconnaisse dans mes chansons. L'un est malheureux, l'autre est amoureux, un autre a un problème de logement, etc. A chacun son mot. »

Est-ce pour cela que l'enchaînement parataxique est si fréquent dans les textes de cette culture de la proximité où sphère de la production et sphère de la consommation se trouvent confondues ? Le mouvement du texte est aussi un mouvement émotionnel. « Toucher » l'auditoire est en effet une préoccupation constante du Raï. Une collection de petites phrases qui cherchent à créer une connivence, des adresses directes à un public présent, des dédicaces qui amènent à donner un billet à l'orchestre. Ces éléments de la performance *font* le Raï et sont transposés, intacts sur les supports enregistrés.

302

Le Raï de Bouteldja est accompagnée d'un nouvel instrument : la trompette, celle de Messaoud Bellemou. Les effets de sonorité et de rythme produits, tantôt jazzy, tantôt latino-américains, plaisent. Dès lors le « Pop-Raï » (Bouteldja et Bellemou revendiquent la paternité de cette appellation) est fondé. La vague des *chebs* peut déferler.

Il faut dire que dès la fin des années soixante, sous l'impulsion de *el-'asri* « le moderne » oranais – lui-même inspiré par la chanson orientale –, certaines percussions, le luth, le violon, puis l'accordéon avaient aussi fait irruption dans l'univers du Raï. Le son modulé, déchirant des deux derniers s'accordait bien à la *mehna* « tourment » des paroles, aux plaintes exhalées, à l'atmosphère tour à tour désespérée ou festive qui régnait dans les espaces du Raï.

D'ailleurs, pendant les dix premières années de l'indépendance c'est tout l'univers sonore de la musique algérienne qui s'est trouvé bouleversé. Les contacts avec la musique égyptienne, les rythmes latino-américains, la musique des films hindous, le Rock ont renouvelé rythmes et instruments. Les jeunes de l'Ouest découvrent le Pop-Raï au moment où, à 500 kilomètres de là, Idir et une vague de jeunes chanteurs révolutionnent la musique kabyle.

La nouvelle vague

Dans les années suivantes les *chebs* et *chebbat*, tenants du Raï électrique, seront portés par un medium nouveau : la cassette qui, d'une part, démocratisera encore la diffusion de la musique et, d'autre part, la rendra plus intime.

Synthétiseur, boîte à rythme, guitare électrique, basse viennent se substituer à la plupart des instruments de la période précédente. Seuls surnagent le violon (parfois électrique), l'accordéon, les *qarqabus* (castagnettes de fer des Gnawa), le saxo ou la trompette dans certaines orchestrations.

La recherche se fait dans diverses directions : c'est l'époque où Cheb Khaled gratte une mâchoire de bœuf pour rythmer sa mélodie ! Mais la médiocrité des conditions d'enregistrement, l'ostracisme systématique de la part des media et des responsables culturels font piétiner cette fébrilité créatrice, l'enlisent dans une certaine « facilité » musicale et textuelle.

Dans un grand nombre de chansons, la musique, souvent empâtée par un synthétiseur trop présent, prend décisivement le pas sur le texte. Le Raï devient musique à bouger. Le dévouement qu'offraient à l'esprit des paroles existentielles se double de celui des corps saisis de danse.

Pourtant, le travail du chanteur, alchimiste de la musique verbale, reste primordial. Même en l'absence d'un public en interaction avec lui – travail de studio –, il modifie, adapte, pour atteindre au phrasé, à la respiration raï : courte, haletante ; à l'émotion raï : lancinante, basée sur des répétitions modulées crescendo, agrémentées de trémolos, décalées par de petites variations – gradations du sens, glissement progressif de l'accompagnement musical. L'on peut appréhender cet effet de répétition décalée par exemple dans la chanson de Cheb Khaled *hada raykum* « C'est votre choix », en même temps « C'est votre Raï » (1986 MCPE). La voix chaude, légèrement rauque, ainsi que l'accompagnement à l'accordéon ajoutent à l'atmosphère émotionnelle mise en place par un long prélude.

Ce qui semble compter, plus que le texte lui-même, ce sont les quelques expressions emblématiques qui lui servent de pivot. Il tourne autour de cette lancinante répétition qui fait tout à la fois son et sens. Le littéral intégral du texte peut apparaître décevant au regard de la forte émotion qu'il suscite. Une phrase, courte, en général répétée jusqu'à « plus soif », un mot parfois, capture l'amateur, focalisent l'énergie sémantique et corporelle de l'auditeur. C'est sans doute là l'un des aspects essentiels de ce « secret » du Raï, que j'évoquais en introduction. La force de cette chanson de Khaled tient d'abord à ce court mais répétitif « slogan » : *raykum* « votre Raï », « votre choix », « votre désir ». Il laisse la porte ouverte à l'imagination, embarque vers la liberté et son partage universel, renvoie à la charge implicite du texte et non à son explicite qui, lui, enferme. La phrase ou le mot « slogan » accroche parce qu'il propose de changer d'être, alors que le texte qui l'entoure ramène vers l'être connu.

Les chanteurs du Raï des années 80 travaillent selon l'inspiration et l'ambiance ; ils savent mal se soumettre au long travail du studio, quand il vient exceptionnellement à leur être proposé. Rachid et Fethi, à la fois éditeurs et artistes de Tlemcen, maîtrisant bien les techniques d'enregistrement et connaissant intimement l'âme du Raï, ont choisi de prendre la voix seule, puis de faire le mixage avec les instruments électriques. Ils ont ainsi obtenu un direct amélioré dans le respect de l'oralité, mariage équilibré de l'ancien et du moderne. Citons aussi, à la même période, l'association de Cheb Khaled et du musicien de Jazz Safi Boutéla, sponsorisée par l'Office Culturel Riadh el Feth, belle réussite esthétique et technique, qui a demandé plusieurs mois de travail et a permis à Khaled d'amorcer sa véritable carrière internationale.

Entre temps, la demande sociale a grandi, les cassettes se vendent par millions, l'Algérois est gagné, le public se diversifie. Le Raï est devenu un phénomène de mode.

Reconnaissance officielle

304

Réconcilier passé et présent, occidentalité et algérianité, culte de la marge et reconnaissance sociale, islam et interdits ; c'est sans doute cette quête d'identité plurielle qui attire massivement la jeunesse vers le Raï dans les années 80. Le Raï n'impose aucun choix : chanson existentielle où les situations extrêmes présentées permettent à chacun d'identifier quelques-uns de ses malheurs quotidiens, chanson a-politique qui s'adresse d'abord à l'affectif, à la « personnalité de base », au corps. Chanson qui assouvit une part de la révolte sociologique d'une jeunesse négligée, trop nombreuse, dont une fraction sent déjà qu'elle ne trouvera pas de place au soleil, pas de place tout court. De quoi se réfugier dans les mosquées, se défouler dans les stades, se défoncer en écoutant du Raï... à moins que cette révolte ne finisse par exploser de façon plus violente.

L'aile dite « libérale » du pouvoir algérien a enfin entériné le Raï en juillet 1985 : par une place accordée au Festival de la Jeunesse pour la Fête Nationale. Mais il convient de relativiser ce « soutien » au Raï : il faudra attendre encore quelques années pour qu'une chanson raï passe à la télévision d'État !

Alors que les autorités ne faisaient au fond que prendre enfin acte d'un engouement massif pour ce courant musical – qui, sous un régime où la culture n'est pas entièrement régentée par l'État, aurait simplement existé –, tout ce que l'Algérie possédait de plumes ou de voix journalistiques et culturelles se mit à faire des

analyses. Les résistances au Raï s'expriment, se diversifient. Le noyau dur des détracteurs ne s'y est pas trompé : c'est l'univers sociologique et sémantique du Raï qu'ils ont rejeté, et non tel ou tel avatar formel ou musical.

L'effet choc de la diffusion massive du Raï et de sa reconnaissance publique a été de briser le consensus idéologique autour d'un corps social sain et cohérent fondé sur la paysannerie et ses valeurs. Le Raï donne des leçons de réalisme et ouvre la boîte de Pandore... Le débat journalistique autour du Raï a effrité une résistance majeure de la presse algérienne d'État : son incapacité à aborder les problèmes de société de façon concrète, à nommer les détresses et les dysfonctionnement sociaux, à parler du désir, de l'amour, des difficultés de la jeunesse, en termes dépris de la langue de bois.

Depuis lors, la libéralisation de la presse, les luttes menées par les journalistes pour une autre teneur de l'information, mais surtout les sursauts violents qu'a connus le pays, son entrée dans une nouvelle période politique, puis dans l'ère des massacres programmés, font paraître dérisoires ces échanges d'idées autour d'un genre musical, même considéré comme un révélateur social. *A contrario*, et sans trop forcer la note, ne pourrait-on pas avancer que l'agitation autour du Raï en préfigurait d'autres, plus déterminantes, autour d'une jeunesse livrée (manipulée ?) à un combat sanglant entre éros et thanatos ?

305

Le Raï en France et dans le monde

Khaled a ouvert aux côtés de Jean-Michel Jarre le « Concert pour la tolérance » du 14 juillet 1995 à la Tour Eiffel, devant plus d'un million de spectateurs. On mesure le chemin parcouru depuis sa première apparition en 1986 sur une scène française, dévolue au Raï l'espace d'un week-end par une municipalité de banlieue à la politique culturelle audacieuse (Bobigny).

Était-ce le symbole d'une réelle volonté d'intégration ou l'alibi d'une déshérence après que se sont tues les orientations officielles et que s'étouffent les actions associatives ? L'engouement pour le Raï, dont on consomme massivement en milieu franco-français le produit Khaled, Mami ou Faudel, serait-il encore un avatar de l'exotisme ? Cette pratique musicale, au-delà du consensus superficiel qu'elle suscite, rapproche-t-elle potentiellement toute la jeunesse de l'hexagone : banlieusards de toutes racines, mais aussi jeunes issus de couches plus favorisées socialement ? Ces questions déclinent entre autres la grande interrogation sur l'implication profonde du pan maghrébin dans la société et la culture françaises.

Ces dernières années sont aussi celles de « la crise algérienne ». L'Algérie « du dehors » est revenue sur la scène médiatique ; pour les moins de trente ans, à qui s'adresse prioritairement le Raï, elle y est apparue pour la première fois sous les traits, prismés et exogènes, d'une violence extrême, d'un obscurantisme archaïque, sous les traits, prismés mais plus proches, du combat des femmes, de la francophonie. Voilà que ces images ont fait jonction, dans un climat de psychose, avec celles d'une Algérie « du dedans » donnée à redécouvrir comme importée, elle aussi exogène : l'Algérie du terrorisme aveugle amalgamé par des propagandes peu ragoûtantes avec l'immigration clandestine.

Les phrasés langoureux, les balancements conviviaux et l'éternel sourire de Khaled berçant les histoires d'amour et les rêves d'adolescents peuvent-ils se conjuguer avec le sombre visage de l'Histoire ? Le martyr à Oran du chantre de la tendresse, Cheb Hasni, et la façon dont on en a traité dans les médias, donnent à penser que cette autre Algérie, celle qui vit au quotidien, qui chante et qui pleure, qui continue à créer, qui est du dedans et du dehors tout à la fois, a ému et mobilise plus qu'on ne le croit, à travers ses productions culturelles, sa musique entre autres, le Raï en particulier, jusqu'à susciter un processus de solidarité, voire d'identification.

306

Les années world music

Le Raï est venu de l'Ouest algérien, avec un enracinement vernaculaire si profond, une esthétique de proximité si marquée et une pratique de diffusion si ghettoïque qu'il paraissait peu probable qu'il puisse s'adresser à un public autre que ses habitués. C'était sans compter avec l'acharnement de découvreurs comme Martin Meissonnier, de réseaux comme ceux de Radio Nova, *Libération*, *Actuel* et du flair de producteurs internationaux.

L'événement musical fait son chemin et les compilations rendant accessibles les standards des années 80 du Raï sont bien diffusées en France sur le nouveau support CD.

Le ton est donné à partir de l'année 90 : le Raï est consacré *World* – en même temps que *Libération*, à la suite de Jack Lang, désigne Paris comme « capitale de la World Music », rôle qu'elle se disputait jusque-là avec Londres.

Cet été-là, Cheikha Djenia passe au festival des musiques urbaines du monde, dit MELA, de Bordeaux, important rassemblement de World Music où la rejoint Khaled. Cheb Mami est inscrit dans le programme World Music du M.A.R.S. International Show Cases à la Grande Halle de la Villette. Cheb Moumen passe au « World club » du New Morning. Et *Libération*, qui tient un agenda

serré de la progression du Raï en France, classe désormais systématiquement ses productions dans la « Sélection World Music ».

Le 14 juillet 91, c'est à Central Park, devant plusieurs dizaines de milliers de personnes, qu'a lieu le « Woodstok World Music » dans le cadre du Summer Stage Festival de la ville de New York, organisé cette année-là par le Bureau de la musique française : Cheb Khaled ouvre le concert, suivi par Mory Kanté et par les Gipsy Kings. Des trois artistes représentant les couleurs de la France, aucun ne chante en anglais... mais pas plus en français. Dans le domaine de la World, la langue est pourrait-on dire utilisée à contre-emploi ou, mieux, ne constitue un critère ni esthétique, ni même sémantique, encore moins national.

Yves Bigot, dans la livraison du 7 juin 91 de son « Hit parade hebdomadaire » de *Libération*, parlait de « délicat code de nationalité » à propos de « la chanson française » *stricto sensu*. En effet, la production « française » est, dans sa partie la plus expansive et la plus conquérante internationalement, bien que surgie en France, le fait de chanteurs de diverses nationalités, s'exprimant dans des langues diverses. Même si la plupart de ces artistes sont francophones, ils créent de préférence dans leurs langues d'origine.

Le temps fort du Raï, comme fleuron de la World Music, est sans doute la place de choix donnée à Khaled en 91 à Reading au festival mondial dit Womad (World of Music Art and Dance), créé en 1982 par Peter Gabriel et quelques passionnés de musiques ethniques. Il y chanta des titres anciens mais revus pour le rythme vers une accélération. Cette prestation se situe juste avant qu'il ne plonge dans l'univers de Don Was (producteur de Bob Dylan, Elton John, Iggy Pop, les Rolling Stones...) et de Barclay. Trois ans plus tard, Cheb Mami, un peu en perte de vitesse à ce moment-là, mais qui prépare lui aussi un nouveau disque du côté de Los Angeles, passera à son tour au Womad 94.

307

Les voies de l'expansion

Khaled à l'assaut des grandes scènes françaises certes, mais retour d'une tournée de consécration internationale : au Maghreb, à Amsterdam, Berlin, Tokyo... C'est un processus qui se répétera dans l'histoire du Raï en France ces dernières années : le succès français fait suite à des reconnaissances ou à des initiatives venues de plus loin, comme s'il fallait un détour, une médiation entre la réception française et l'émission algérienne pour que soit compris le message... Ce constat soulève une double remarque : d'une part, il semble exister une difficulté du dialogue direct entre les deux cultures, difficulté pour le paysage français, ici musical,

à s'ouvrir simplement, à reconnaître les enrichissements qui s'offrent à lui ; d'autre part, s'établit une internationalisation du marché musical et une universalisation des mondes sonores. Mais, paradoxalement, lorsque Khaled se produit sur les scènes étrangères, c'est en tant que représentant de la culture française, voire de la francophonie, qu'il est perçu et reçu...

C'est sans doute une diffusion de plus en plus fréquente de la chanson raï sur les grands médias télévisuels qui lui a assuré durablement un impact au-delà de son groupe de réception culturellement attendu. Le passage de Khaled par deux fois en 94 comme invité d'honneur (la deuxième fois avec Zahouania) à *Taratata*, l'une des émissions télévisées de variétés les plus populaires, a confirmé s'il en était besoin sa consécration « tous publics ».

Les médias audio ont fait barrage au Raï plus longtemps, ce qui poussa Bouziane Daoudi à écrire en avril 91 à propos de Cheb Mami : « Le Prince du Raï oranais déploie sur scène cette voix magnifique que la plupart des grandes ondes de ce pays refusent d'écouter. » Or c'est notamment sur la bande FM que la jeunesse s'abreuve de musique et il est vrai que, mise à part la place de choix qui lui était accordée sur la très communautaire Radio-Beur, qui devient Beur FM, le Raï n'a guère franchi l'antenne avant l'accession de Khaled au top 50 avec *Didi* en 92.

Un canal de diffusion inédit s'est offert au Raï : la bande originale de film. C'est *Cheb* de Rachid Bouchareb, encore communautaire, qui inaugure la série en mai 91 à Cannes ; il sera suivi en 93 par le retentissant *Un deux trois soleil* de Bertrand Blier qui ouvre délibérément sur le mixte. La bande son de *Bab el Oued City* de Merzak Allouache (94) rend aussi hommage au Raï, bien que de façon particulière : le quelque peu oublié Rachid Bahri y a fabriqué un morceau dans le style interprété par un cheb inconnu. Enfin, le titre d'un film prend le genre pour emblème de la banlieue version beur : *Raï* de Thomas Gilou. Plus discrètement mais sans doute plus significativement, dans un téléfilm concernant un univers franco-français de jeunes banlieusards : *L'amour* de Philippe Faucon (diffusé sur Arte en février 94 mais réalisé en 89) on écoute beaucoup Cheb Khaled.

Le Raï affermit classiquement et régulièrement son public par les prestations dans les festivals locaux, mais les grands festivals nationaux importants seront par contre assez longuement fermés au Raï. C'est Jimmy Oihid, auto-défini comme « anti-Raï », qui est programmé au « Printemps de Bourges » en 90 et il faudra attendre 1993 pour que Khaled ait les honneurs de cette manifestation. C'est aussi cette même année qu'il accède aux « Francofolies » de La Rochelle.

En 1993 le Raï s'offre enfin un festival à lui, en plein cœur de Paris pendant le Ramadan : la Mutualité héberge Sahraoui et Fadéla, Cheb Nasro, Cheb Hasni, Cheb Hamid, Cheb Tahar. Mais, entre temps, le succès coup sur coup des deux tubes de Khaled : *Didi* et *N'ssi n'ssi* avait changé le paysage musical.

Les années Khaled

En février 92 sort l'album *Khaled* de Khaled chez Barclay : sept titres sont produits par Michael Brook (producteur de Youssou N'dour), les cinq autres par Don Wass. Cette opération franco-algéro-américaine qui proclame, provocante : « Ce n'est pas un disque arabe », laisse sceptique les connaisseurs de Raï mais se fraie rapidement un chemin dans le grand public : 20 000 albums vendus à la mise en place, bientôt première vente de la FNAC, entrée au Top 50 dès le mois de juin. Les fans de Dire Straits qui ont hué Khaled lors de son passage en première partie à Bercy vont bientôt se retrouver dansant sur *Didi* dans toutes les « boîtes » de l'été.

Didi devient le premier tube maghrébin officiel depuis la création du Top, et le troisième à consonance arabe après *Douce France* par Carte de séjour et *Sidi H'bib* par la Mano Negra.

Ce morceau, qui assurera le succès international de l'album (1 demi-million de CD vendus), est le plus éloigné des sonorités habituelles du Raï, de ses rythmes même. Mais il entraîne dans son sillage tout l'univers traditionnel qui rôde dans les autres titres — y compris, dans la chanson la plus typiquement oranaise de l'album (et qui porte le nom de la ville même), l'accordéon qui fit le succès de Khaled au pays. Le Raï est entré dans l'oreille occidentale comme par effraction, pour le moins par un subterfuge sonore qui s'appelle *Didi*. Une drague musicale réussie a produit une histoire d'amour : aimer la différence à travers la ressemblance. En ce sens, *Khaled* n'était en effet pas un disque arabe... Certains ont avancé que l'actualité politique algérienne avait joué un rôle de catalyseur en Occident pour cette musique rescapée de l'horreur.

En avril 93 sort le deuxième album « historique » de Khaled chez Barclay. Aussitôt *N'ssi n'ssi* réitère la trajectoire de *Didi*, sur le même mode positivement séducteur de modernité occidentale — en fait sur le même mode universel du moment — sans pour autant jamais renier les origines. Il a voyagé de Bombay à Dubaï, du Caire à Los Angeles, à Beyrouth, en Suisse, aux Pays-Bas, au Japon...

L'album est porté par le film de Bertrand Blier dont il fait la BO. Blier ne voulait pas d'électronique. Khaled va enregistrer les

violons au Caire avec la troupe qui accompagnait Oum Kalsoum. Cinq des morceaux sont confiés à Philippe Eidel (*Taxi Girl*, la musique du *Mahrabata* pour Peter Brook) ; Khaled y laisse de côté la tentation « dance ». Le reste est fait avec Don Was. Mais on apprend que la piste américaine ne débouche pas : la tournée prévue est reportée... *sine die*.

En France, quand il chante *serbi serbi* « sers-moi à boire » les non-arabophones croient qu'il parle de l'ex-Yougoslavie ! Un désir de comprendre les paroles de ses chansons vient aux jeunes de toutes origines... Un désir de connaître ses antécédents aussi : un CD intitulé *Young Khaled* (CMM/Buda Musique) récapitule quelques-uns de ses succès des dix dernières années.

Il manquait un Zénith : il arrive en février 94. On affiche complet à la location, il faut programmer une séance supplémentaire. Khaled réitère au début du Ramadan 95 pour un concert unique. C'est à ce moment que Mami sort son nouvel album *Saïda*. Il y croise le Raï d'Oran et de Paris avec le Rap de Los Angeles.

310

Le Raï peut maintenant se balader à l'aise dans les avenues de la New Wave. Il a quitté le ghetto et l'effet Khaled permet que soient promus les autres chanteurs. Il stimule aussi la production de titres orchestrés différemment. Même Cheikha Rimitti, la grande doyenne qui ne s'accompagnait qu'à la flûte, y va de son disque américain. Zahouania, Djenia se mettent à la techno... Les petites formations de banlieue qui font des recherches de mâtinage entre Raï, Funk, Rock, Reggae, Zouk se trouvent dynamisées. Les salles de concert, les festivals s'ouvrent au Raï. Les « boîtes » de Raï se développent, fréquentées bientôt par un public varié.

Les *chebs* quittant l'Algérie sous la pression trouvent à Paris l'univers qui leur permet de poursuivre, chacun selon son tempérament musical, dans un genre traditionnel agréé World Music ou sur les pistes d'un Raï évolutif. Paris devient alors la plaque tournante du Raï.

L'aventure continue avec *Aïcha* pour Khaled, avec la percée fulgurante du jeune Faudel dans un Raï très proche de la tradition oranaise des années 80, avec une assimilation au Raï des compositions ou des reprises de Rachid Taha, avec les belles chansons de Mami et son duo avec Sting...

Les voies du présent

Autour des vedettes confirmées, qui vont maintenant pour la plupart allègrement vers la quarantaine, gravitent un certain nombre de jeunes artistes qui, en intégrant les apports du Raï,

s'inscrivent dans un courant plus délibérément ouvert sous l'étiquette « oriental ». Parallèlement, dans les banlieues des grandes villes, la jeune génération forme des groupes qui défrichent des expressions musicales où le Raï reste une composante de référence mais qui explorent des mariages avec d'autres genres, dans un contexte où dominent maintenant le Rap et ses dérivés.

Zebda, le groupe toulousain découvert au printemps de Bourges 91, ne cesse depuis lors, en croisant Funk, Rock, Raï, Rap, de hanter les festivals « pluriels », « transmusicaux », « confluents » dans toute la France.

D'autres noms ont émergé de l'anonymat : Raï Kum, Nemla, Melaz, Sawt el Atlas, Momo Roots, Ouled el Raï, Les vagabonds du Raï, et bien d'autres. Ils sont nés sur le sol français, avaient dix ans lors du premier festival de Raï à Bobigny et ont écouté les cassettes de Raï de leurs parents avant de chercher leur Raï-Rock, Raï-Ragga, Raï-Soukous, Raï-Rap. Ces « enfants du Raï », qui ne craignent pas de conjuguer les sons et les origines, semblent bien constituer une nouvelle vague « française » de la musique mais il est difficile d'en voir l'unité et d'en dessiner les développements futurs.

Depuis que Khaled est allé chanter en août 95 à Orange pour la « Nuit de la Méditerranée » qui, entourée d'un grand débat, a souhaité faire pièce à l'élection d'une municipalité Front National, s'est constituée l'affirmation tranquille d'un droit à la cohabitation, au mélange, à la tolérance, à l'ouverture, à la liberté d'expression des cultures plurielles d'un pays qui s'enrichit décidément de sa pluralité.

Non à l'exclusion, non au ghetto, non à l'extrémisme qui éradique et qui tue. Oui à la vie, à la diversité, au métissage culturel, à l'universel, à la liberté existentielle. Telles sont les motivations d'un engagement valable aussi bien pour la France – terre d'accueil qui s'oublie, qui cautionne des machines à broyer les vies précaires et les différences – que pour l'Algérie qui a risqué noyer sa pluralité dans un flot de sang.

Les messages diffus ou plus marqués de cet engagement renouent avec ceux que délivre le Raï, spontanément et sans aucune visée politique, depuis un demi-siècle. Aurait-on oublié que « Raï » signifie en arabe « libre choix » ?

Dans ces actions d'engagement balbutiant, spontané, humaniste, le Raï retrouve ce qu'au fond il avait chanté sur tous les tons, en particulier le ton du raccourci musical et langagier, grâce au génie de ce qu'on pourrait appeler sa « musique verbale » : nous sommes enfants de l'universel ; nous sortons de tous les ghettos ; nous voulons être compris par tous, dans le langage le plus simple, celui qui allie le cœur et le corps, celui qui crée des liens débarrassés

des vieilles pesanteurs. Nous voulons dire en une phrase en un mot, chargé de sa dynamite musicale, notre désir de vie et de changement. Tout ce qui parle trop longuement ne nous trompera plus. Place au langage direct, celui de la liberté. N'est-ce pas cela le « secret du Raï », qu'il finit par délivrer de sa gangue après plus d'un demi-siècle de tribulations ?

Bibliographie

BELKHEIRA, H.

1986 « De la musique avant toute chose. Remarques sur le Raï », *Peuples méditerranéens* 35-36 (*Fin du national ?*) : 173-177.

BEN NAOUM, A.

1986 « Le raï, délit d'opinion ? », *Internationale de l'imaginaire*, 5 : 5-16.

CHEBEL, M.

1989 « La bataille du Raï », *Le monde de la musique*, n° 119.

MAZOUZI, B.

1990 « La musique algérienne et la question raï », *La revue musicale* n° 418-19-20.

MEZOUANE, R.

1992 « Génération raï », *Autrement* n° 60 (série « Monde »).

MILIANI, H.

1986 « Parcours symboliques de la chanson raï », *Internationale de l'imaginaire* 5 : 17-21.

1992 « Une esthétique du fragmentaire : dame Rimitti et ses enfants putatifs », in : *L'oralité africaine*, vol. 1. Alger : CNEH.

1996 (en coll. avec Bouziane DAOUDI) *L'aventure du Raï. Musique et société*. Paris : Points/Seuil, 284 p.

POULSEN, M.

1993 « Essai d'analyse d'une chanson raï, côté hommes » : 259-282, in F. Colonna et Z. Daoud (éds), *Être marginal au Maghreb*. Paris : CNRS éditions.

TAHAR, A.

1975 *La poésie populaire algérienne (melhun), rythme, mètres et formes*. Alger : SNED.

VIROLLE-SOUIBES, M.

1988 « Ce que chanter erray veut dire : prélude à d'autres couplets », *Cahiers de littérature orale* 23 (*La tradition au présent : monde arabe*) : 177-208.

1989 « Le Raï entre résistances et récupération », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* 51 (*Les prédicateurs profanes au Maghreb*) : 47-62.

1989 « Le Raï côté femmes. Entre alchimie de la douleur et spleen sans idéal, quelques fragments de discours hédoniste »,

- Peuples méditerranéens* 44-45 (*Les femmes et la modernité*) : 193-220.
- 1993 « Le Raï de Cheikha Rimitti », *Mediterraneans* 4 : 102-115.
- 1993 « Déchire, lacère et Rimitti ravaudera ! », *Liber* 15 : 16-20.
- VIROLLE, M.
- 1995 « Chanson raï : la vie contre la mort », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* 70 (*Épreuves d'écritures maghrébines*) : 125-131.
- 1995 « Les années Khaled », *Hommes et migration* (septembre).
- 1995 *La Chanson raï. De l'Algérie profonde à la scène internationale*. Paris : Karthala, 218 p.
- 2002 « Une transgression permanente : Chikha Rimitti », in : (C. Chaulet-Achour, éd.), *Portraits de femmes*. Encrages/U. de Cergy-Pontoise.