

ESSAI D'ANALYSE D'UNE CHANSON RAÏ – CÔTÉ HOMMES (1)

Marc POULSEN

« Tout à fait au bas de l'échelle musicale des indigènes, peu estimée des virtuoses, mais par compensation, très en vogue dans tout le peuple, voici la musique populaire, les *qadriat zendani* et les *zendani* (2). De ces petits couplets, les uns ont une existence très éphémère, nés aujourd'hui d'un incident de la rue ou d'un événement local, disparus demain et remplacés par un refrain plus en vogue ; les autres font tout de suite la conquête du public et restent à sa disposition pour des paroles nouvelles ; il en est qui sont devenus comme traditionnels ; quelques-uns, enfin, font partie des mœurs maghrébines... » (Rouanet, 1920, 2869).

« ... sa vogue est immense ; le portefaix du port, le petit cireur des places, la prêtresse de Vénus, l'ouvrier, le tourneur de corne, le brodeur sur soie, en un mot tout le peuple a toujours un *zendani* sur les lèvres... » (*ibid.*, 2870).

« Cette adaptation facile du *zendani* au sentiment musical et au besoin de chanter du peuple maghrébin a créé une infinité de ces mélodies rudimentaires : elles servent le plus souvent à des paroles d'amour, même d'amour uranien, aux plaintes de l'amant évincé ou de l'amante abandonnée ; elles servent aussi à la grivoiserie, aux paroles d'orgie, aux satires (*ibid.*, 2870).

« ... ils sont très en faveur dans les réunions de femmes et jouissent de la plus grande popularité. A ce titre nous devons les préserver de l'oubli ou des déformations que ne tarderait pas à leur imposer la pénétration de la musique européenne ». (Rouanet, dans Yafil, nr. 21 : 4) (3)

Le lieu

Il existe aujourd'hui en Algérie une musique peu estimée des virtuoses et des artistes. Une musique nommée *raï* (رأي) et issue de l'Oranie, que de nombreux Algériens classent à l'échelon le plus bas du patrimoine musical national. Musique populaire, elle contient des petits couplets très souvent d'un

(1) Cet article est le résultat d'un an de séjour en Algérie et en France dans le cadre d'un projet intitulé « la musique raï algérienne – une culture de jeunesse sans frontières ». Il est financé par le Conseil de Recherche des Lettres et Sciences Humaines du Danemark. Le projet doit être mené à terme d'ici un an. Nous espérons pouvoir approfondir et nuancer nos propos au fur et à mesure du dépouillement des notes de terrain.

(2) D'après Beaussier, *zendani* est un air, un chant de taverne. *Zendan* est une cave, un magasin, un souterrain dans un fort : « Cave, taverne où les esclaves chrétiens vendaient du vin » (Beaussier, 1958, 443).

(3) Nous tenons à remercier Hadj Miliani pour avoir souligné devant nous l'importance des écrits de Jules Rouanet. Mazouzi (1990, 84) de même a cité Rouanet. Les observations de Rouanet semblent surtout s'être basées sur la région algéroise, qui diffère – du point de vue des mélodies et de l'instrumentation – de la région oranaise. Mais le principe évoqué ne semble pas être différent entre ces deux régions. En nous basant à plusieurs reprises sur les observations de Rouanet nous avons été bien conscients qu'elles sont « perverties par des présupposés idéologiques » (Bouzar-Kasbadji 1988, 14). Pour une critique de la démarche de Rouanet, voir Guettat 1980. Quant aux observations d'ordre musical elles me semblent bien pertinentes.

incident du quotidien, souvent disparus quelques semaines après leur sortie – ayant été « le tube du mois du ramdan (Ramadan) » ou un des tubes de la saison des mariages, ils sont vite remplacés par d'autres. On les entend partout mais seul un nombre infime de ces chansons deviendront des « ever-green », la plupart d'entre elles ne connaîtront qu'une seule journée de vie publique.

Parfois – si on passe par Oran – on les entend aux lèvres d'un jeune adossé à son bout de mur; parfois elles sont chantées par un groupe de gosses se baladant dans les ruelles de leur quartier, mais le plus souvent elles jaillissent des haut-parleurs par la porte des disquaires (l'ampli tourné à fond par le vendeur souhaitant imposer par ce moyen le nouveau tube du mois), par les fenêtres ouvertes des appartements de la ville où les femmes prennent un moment de détente ou font leur ménage. Elles sortent à tue-tête des voitures toutes vitres baissées, qui font le circuit des grandes artères entre 17 et 20 heures, heures de drague et où les hommes se réunissent dans les cafés des différents quartiers de la ville, pendant que les femmes rentrent de l'école, de l'université, du travail ou d'une visite qu'elles ont faite à la famille ou à des amies.

Et surtout on les entend partout l'été, accompagnement aux préparatifs et déroulement des fêtes de mariage. La ville un jeudi soir du mois d'août est comme une énorme discothèque, partout on entend nos petits couplets et refrains électrifiés jaillir des toits des immeubles, des appartements, des garages, des salles de fêtes, des restaurants ou espaces publics. Si jadis ces petits couplets avaient une vogue immense chez le portefaix du port, le petit cireur des places, la prêtresse de Vénus, l'ouvrier, le tourneur de corne, le brodeur sur soie, ils ont aujourd'hui la faveur du jeune chômeur, du « trabandiste », du lycéen, du marchand de légumes, du « taxieur », du propriétaire de café, du bon-vivant, commerçant, douanier, militaire ou médecin et parfois nos petits couplets réussissent par leurs paroles à toucher des gens de toutes origines sociales confondues (et ils restent très en faveur chez les femmes). Etant jadis le résultat de l'ingéniosité populaire, ils le sont restés jusqu'à nos jours. Chantés et joués par des fils d'employés d'Etat, des fils de gardiens, des fils d'ouvriers rentrés de France, des fils de femmes divorcées ou « sans hommes » (4) (femmes de ménage, vendeuses de tickets de cinéma) ou des fils de musiciens et musiciennes, mais aussi des fils d'antiquaires ou d'entrepreneurs.

Aujourd'hui on les trouve matérialisés sur bandes magnétiques, embobinés dans des cassettes contenant 6 fois 6 minutes de musique et éditées par un ancien vendeur des Galeries, un coiffeur, un commerçant ambulant, un vendeur de disques, un ouvrier, des exclus du système d'éducation, mais aussi des bijoutiers ou des fils de grands industriels.

Aperçu historique en bref

Depuis longtemps nos petits couplets ont changé d'accompagnement musical. Déjà au début des années 50, le style *'aSrl* ou *wahrAni* (par le biais du génie d'un Blaoui el Houari ou d'un Ahmed Wahbi) aura remplacé la *gaSba* et

(4) Pour cette expression voir Janssen, 1987.

le *gellAl* des *shyUka* du *shi'ar melHUn* (grande poésie populaire maghrébine) au profit du *derbUka*, du *TAr*, de l'accordéon, de l'*laud*, de la guitare, du *qanUn* etc. (5). Et plus tard, vers les années 70, Messaoud Bellemou, ancien trompétiste de la clique d'Ain Témouchent et animateur des stades de football, va faire élever « la voix » (6) à la *gaSba* en la remplaçant par la trompette et le saxo. Mais le changement le plus remarqué de l'accompagnement musical de nos petits couplets se fera vers la fin des années 70, époque de la disparition du 45 tours en Algérie, avec une nouvelle génération des jeunes voix d'un Zargui, Cheb Khaled, Cheb Sahraoui, Chaba Fadela, Cheb Hindi, Kouider Bensaid et Houari Benchenet.

Jeunes chanteurs débutants dans le style marocain (le *ghiwAn*) et hindou (musique en vogue à l'époque) ou carrément dans le raï, ils rencontrent des musiciens de musique pop et rock occidentaux dans les cabarets, ou ils sont réunis dans de minuscules studios par une nouvelle génération d'éditeurs qui profitent de la nouvelle technologie de transmission à bon marché, la cassette. C'est avec ce moyen de diffusion de masse, avec la technologie de la musique occidentale (et les nouvelles possibilités rythmiques et mélodiques qu'elles donnent), que nos petits couplets vont se commercialiser de mieux en mieux. Par le biais d'un « Premier Festival de la Chanson Raï » en août 1985 à Oran, et de plusieurs concerts donnés à Paris au début 1986, ils vont devenir « la musique nationale de l'Algérie », plus écoutés que la musique kabyle, que *l-sha'aby*, *l-malUf* pour ne pas mentionner *l-andalUs* (sensée être « la vraie » musique nationale de l'Algérie).

Et ceci, pas seulement en Algérie. Nos couplets ont aussi trouvé, par le biais de l'utilisation de technologie instrumentale et musicale de la musique pop universelle, une place au niveau mondial dans ce genre qu'on appelle « world-music », à un point tel que le premier représentant de nos petits couplets, Cheb Khaled, est aujourd'hui l'artiste algérien le plus médiatisé en France... et donc aussi en Algérie grâce à la piraterie parabolique dans laquelle excellent les Algériens. En fait, nos petites chansons puisent tout simplement leur source dans le folklore national, alors même qu'elles s'inspirent des grands courants de musique populaire, lancés sur les ondes par les stations de radio du monde entier. C'est-à-dire une musique pop nationale, comme on la trouve dans le monde entier, que ce soit au Sri Lanka, au Kenya, au Trinidad, en Inde, au Danemark etc. (7)

Donc rien d'extraordinaire dans cette musique-là, et l'histoire pourrait facilement s'arrêter ici, s'il n'y avait pas eu tout un débat sur le pop-raï en Algérie. Car cette musique a depuis longtemps une certaine réputation. Si cette chanson sert le plus souvent de support à des paroles d'amour, aux plaintes de l'amant évincé ou de l'amante abandonnée, elle est surtout connue pour ses

(5) Ce n'est pas le lieu de faire ici l'inventaire détaillé de l'histoire du raï. Nous renvoyons pour l'instant le lecteur à la bibliographie. Si parfois notre attitude envers certains textes peut paraître un peu sévère, ce n'est pas le cas. Ils ont au contraire été d'une grande aide dans notre effort pour essayer de saisir le phénomène raï.

(6) Mazouzi, 1990, 94.

(7) Voir par exemple Malm & Wallis, 1984.

grivoiseries ou ses paroles d'orgie. Au moins depuis la période de l'entre-deux-guerres on trouve des femmes, les *shikhAt*, qui ont chanté avec un instrument – la *gaSba* – instrument renommé et normalement l'apanage des hommes. Il y a donc ici transgression des rôles, qui se trouve amplifiée par l'esthétique du raï puisque selon cette dernière la voix et l'instrument doivent se superposer. C'est ainsi que les *chikhAt* les plus écoutées chantent dans un registre d'homme. Transgression encore une fois doublée par le fait que ces femmes se sont produites dans les maisons closes, les soirées entre hommes (*l-baSTa*), dans des *wa'adat* où non seulement le saint a été fêté, mais où aussi le vin a coulé, et finalement dans les mariages où elles se sont moins produites du côté femmes que du côté hommes. C'est surtout en prenant des couplets de ce répertoire féminin que les jeunes chanteurs d'aujourd'hui ont commencé leur carrière.

La mauvaise réputation des couplets grivois s'est maintenue si longtemps que la radio nationale ne les a pas diffusés avant qu'une chaîne commerciale installée à Tanger, Médi 1, la propage dans le pays en 1982, et avant que la presse étrangère commence à s'y intéresser (8). Et il a fallu que l'irréversibilité du succès du « mouvement raï » soit reconnue pour qu'une fraction du Parti unique donne l'autorisation des premiers concerts en régie publique. De 1985 à 1989, nos couplets sont au sommet du succès. Viennent alors les premières élections libres des communes et des départements et un arrêt consécutif de presque toute manifestation du raï en concert public. Il a fallu l'instauration de l'état de siège et l'arrestation des leaders du FIS pour qu'une « Association pour la Protection et l'Insertion de la Musique Oranaise » puisse à petits pas réinstaurer les festivals de raï.

Problématique

Nos petits couplets, apparemment innocents au départ, ne sont donc pas si innocents que cela.

« Il y a rien de raï », me disait un interprète du *melHUn* «... que des répétitions, un mot qui est dit par cinquante chebs et l'autre le répète, celui-là fait un succès, et l'autre il prend les paroles, il va différencier un peu la musique, mais il chante toujours la même chose... c'est ça le raï ».

« Qu'est-ce que vous préférez ? », me demandait un autre « une rose nature ou une rose en plastique ? »

Ainsi le raï reste-t-il toujours objet de méfiance de la part d'une grande partie de l'establishment religieux et politique du pays.

« A cause de lui la délinquance a augmenté à Oran. En tout cas tout ce qui est dit dans les chansons existe dans la société.. Il a détourné beaucoup de jeunes de leur travail que l'on voit dans la rue en train de boire de l'alcool » (*Révolution Africaine*, 23-29 août 1985, repris par Virolle-Soubès 1989 : 58).

(8) *Actuel* nr. 50, 1983.

Il est considéré d'une part comme étant le résultat de la propagande colonialiste qui a bien orchestré des

« ... chansons vulgaires chantées dans les établissements et répandues par les disques et la radio, baptisées - refrains populaires - à l'intention des Européens et des touristes » (Saadia & Lakhdar, 1961 : 121-122) (9).

d'autre part comme l'expression symbolique de « ... l'acculturation et la destruction... » (Miliani, 1963 : 8).

D'autres le considèrent sous un angle plus politique. Pour eux le raï a :

« ... jailli comme un cri de douleur des poitrines compressées des déshérités. Ces derniers, ulcérés par l'élitisme et le paternalisme douteux, qui s'accompagne parfois d'actes d'allégeance envers le colonialisme, des chioukh (vieux) radoteurs, ont décidé de riposter par un style musical qui ne s'embarrasse ni de précautions oratoires, ni de redondances » (Mézouane 1992 : 64).

D'autres encore se plaisent à y trouver un certain exotisme :

« Musique étrange que ce raï qui fait tendre le corps et qui l'enchantent tout à la fois. Musique étrange que cette plainte lancinante qui s'imisce entre les mots, qui les imprègne et qui les habite d'une grande douleur. Mots rageurs travaillés par ce rythme puissant qui n'offre à l'être conquis qu'un choix confus, fait d'adhésion rageuse et d'obscénité » (Chebel 1989 : 104).

Et entre temps, en France surtout, nos petits couplets sont lancés comme une forme de réaction contre l'islamisme :

« L'Algérie veut faire l'amour, le blues arabe contre l'intégrisme » lance par exemple *Actuel* en 1988 (n° 105).

« A l'heure où, en Algérie, les intégristes musulmans supportent de plus en plus mal que les gens du raï chantent le sexe et l'alcool... le raï se mêle ouvertement de politique. Cette musique rebelle sans cause sort de sa réserve » (extrait du programme du Festival des Musiques Urbaines du Monde, Bordeaux 1990 : 6).

Remarque pertinente ou non ? Dans ce qui suit nous proposons simplement un essai d'analyse d'une seule chanson raï. Pour cela nous allons demander l'assistance de six jeunes oranais. Avec eux nous allons surtout nous préoccuper de l'univers que la chanson nous propose concernant la femme. Nous allons finalement essayer d'imposer un ordre analytique concernant le phénomène raï, et pour ce faire nous allons tenter d'éviter toute appréciation qu'elle soit d'ordre esthétique, politique ou morale, c'est-à-dire en nous concentrant sur la *forme* de la chanson raï.

Tu n'as pas fondé de foyer, laissez mon amour

- | | |
|---|---|
| 1 | w ma derti d'Ar ma derti dhr'Arī sghar
tu n'as pas fondé de foyer, tu n'as pas eu de petits enfants |
| 2 | 'aejbAk r-rikAr, ya'aumri – tehWAs el-bulvAr
tu préfères le Ricard, ô ma vie, et les promenades sur les boulevards |

(9) Bien que Saadia et Lakhdar n'évoquent pas directement le raï, la caractéristique laisse bien entendre qu'il s'agit d'un phénomène similaire.

3	Khellu-l-maHna t – tSawwag ya weshta HAZkum (10) laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez ?
4	lli blk biyya welli lli derrek derrini ce que tu as je l'ai aussi, ce qui te fait mal me fait mal
refrain	ah khla dAr muk, keytek (11), dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais-toi un foyer
5	man ndir l- mahna ma tesbaghli gwAyimi (12) je ne prendrai pas la femme, tu ne me feras pas changer
6	ma ndir l-mahna ma tji el 'aewda (13) tiUmni je ne prendrai pas cette femme, elle ne pourra pas venir se plaindre auprès de moi
7	ma ndir i-mahna ma tieshsheli le 'aDam Je ne prendrai pas cette femme, elle ne m'affaiblira pas les os.
refrain	khellu l-mahna t – tsawwag ya weshta HAZkum w ya laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez ?
8	ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais toi un foyer
9	la dArhalek zinek wella HdAydek est-ce ta beauté qui te l'a faite ou tes bijoux
10	la darhalek zinek... est-ce ta beauté qui te l'a fait...
11	la dArhalek zinek wella SaHHitek est-ce ta beauté qui te l'a fait ou est-ce ta beauté
11	yana Har'aliyya (14) w ntiyya la Moi je me débrouille, mais toi non
refrain	Ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais toi un foyer ?
12	el factor y TeTteb w djAb el-maHna m-Tabgua le facteur a frappé à la porte, m'a apporté mon amour dans une enveloppe
13	djAtni brayya w lli qrAha ndeb w ya j'ai reçu une lettre, celui qui la lit pleure de douleur
14	djAtni brayya w nAs dzayer'aeyyTu une lettre m'est parvenue, les gens d'Alger appellent
3	Khellu-l-maHna t – tSawwag ya weshta HAZkum w ya laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez ?
refrain	Ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais toi un foyer
15	w bAyat netgelleb yana dArull le Hrig j'ai passé la nuit à me retourner sur ma couche, ils m'ont brûlé avec de la sorcellerie
16	yana bHer 'aliyya kLAlet SaHHe Ti w ya moi je me débrouille, ma santé s'est diminuée

(10) Pour un sens plus précis, voir *infra*.(11) *Keytek* est une expression d'acclamation normalement utilisée par les femmes.

(12) Littéralement : « me peindre les membres ».

(13) Littéralement « la jument ».

(14) Littéralement : « la mère est pour moi ».

17	nobghik beghu rabbAni, wella dertill s-sHur Je t'aime d'un amour qui vient de Dieu, ou est-ce de la sorcellerie que tu m'as faite ?
3	Khellu-l-maHna t – tSawwag ya weshta HAZkum w ya laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez ?
refrain	Ah khla dAr muk, Keytek, Keytek, la mezo ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais-toi un la « maison »
18	neddik, neddik bla nabda 'alik je te prends, je te prends sans que tu aies à pleurer de douleur
19	neddik, neddik bla ketba 'alik je te prends, je te prends sans que tu aies à faire des talismans
20	neddik, neddik bla sebba ndjik je te prends, je te prends, sans arrière-pensée je viendrai à toi
3	Khellu-l-maHna t – tSawwag ya weshta HAZkum w ya laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez ?
refrain	Ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais-toi un foyer
dédi- cace	fi khaTr edition Royale w Kouider Bens'aid (15) à l'honneur de l'Édition Royale el Koulder Bens'aid
21	w djbAl wahren dergu ya bAnet marsey les montagnes d'Oran ont disparu et Marseille est apparue
22	khellu el-mAHnat-tSawwag kima bghAt laissez la femme faire ses affaires comme elle le veut
4	lli bik biyya welli lli derrek derrini ce que tu as je l'ai aussi, ce qui te fait mal me fait mal
23	'aeyn le-kbira tektel wella tmUt, ya muHammed le grand œil tue ou tu meurs, oh Mohammed
refrain	Ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais toi un foyer
24	ma shuft shufa ki maHHenti dayra j'ai regardé un regard, qui est comme celui de mon amour
25	'aeynk ki' aeyniyya 'aeynik nAymin w ya tes yeux sont comme les miens et tes yeux sont langoureux
26	'aeynik ki 'aeuniyya ya 'aeynik ya nA'sin tes yeux sont comme les miens et tes yeux sont langoureux
27	la kilt (16) zahri m'aa meHHenti l-Ula je n'ai pas eu de chance avec mon premier amour
refrain	Ah khla dAr muk, keytek dirri dAr dAr ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais-toi un foyer
28	Beshshar djAni wella Normandi' aeyTet (17) une bonne nouvelle m'est parvenue ou est-ce la Normandie qui appelle
11	yana bHar'aliyya w ntiyya la w ya Moi je me débrouille, mais toi non

(15) Dédicace parlée.

(16) Littéralement : « je n'ai pas mangé ma chance ».

(17) Pour un sens précis, voir *infra*..

29	'aadbetni men maHHenti ma ndir Hadd elle m'a fait souffrir, j'ai juré de ne pas en prendre une nouvelle
30	we Hleft ma neShebshi, ma'aendi zhar MuHammed ya khuya j'ai juré de ne pas me lier, (18) je n'ai pas de chance Mohamed, mon frère
1	w ma derti dAr ma derti dhrAri sghAr tu n'as pas fondé de foyer, tu n'as pas eu de petits enfants
2	'aejbAk r-rikAr, ya'aumri – teHwAs el-bulvAr tu préfères le Ricard, ô ma vie, et les promenades sur les boulevards
3	Kellu el mahna t – tSawwag ya weshta HAZkum laissez la femme faire ses affaires, pourquoi vous vous en mêlez
4	lli blk biyya welli alli derrek derrini ce que tu as je l'ai aussi, ce qui te fait mal me fait mal
refrain	ah khla dAr muk, keytek, dirri la mezo ruine de la maison de ta mère, tiens donc, fais-toi un foyer

Cette chanson présente plusieurs aspects intéressants (19). Tout d'abord elle constitue un des premiers essais du début des années 80 qui consistait en l'introduction d'instruments de la musique pop universelle dans le raï. À côté de l'accordéon et la derbouka on trouve donc la batterie, la guitare électrique et un synthé monophone – technologie qui sera bientôt remplacée par le synthé et la boîte à rythme. C'est une chanson que l'on entend rarement aujourd'hui, non seulement à cause du caractère éphémère du répertoire raï, mais aussi à cause de la qualité des bandes magnétiques des cassettes.

«Dirri dAr khellu el-maHna » (« fais une maison, laissez mon amour ») est l'une des chansons les plus longues du répertoire raï, elle dure 9 minutes. Constituée de 30 vers à caractère différent elle possède l'un des registres les plus étendus d'expressions et mots qu'on puisse trouver dans une chanson. À l'époque elle a été reprise par la majorité des chebs, comme le sont toutes les chansons « tubes » ; de plus elle est à classer dans le domaine « raï-malpropre ». Le mot raï en lui-même signifie « jugement », « volonté », « opinion » etc.. On raconte que dans le temps on allait chez les poètes du melhun en leur demandant conseil, leur « raï », leur poésie. Il y a des gens qui disent que cette poésie (et son successeur le *wahrany*), c'est du « vrai raï ». Mais le mot raï apparaît aussi comme une sorte de bouche-trou dans les chansons à caractère plus populaire qui est le sujet de cet article (20).

(18) La phrase qui suit est parlée.

(19) La chanson a été traduite à partir de la cassette n° 1075, MCPE, Paris – en premier lieu avec le concours précieux de Yamina Ben Salah. Ensuite par Bou'abdallah Bendali, taxieur à Oran et grand connaisseur du raï du début des années 80. Nous avons par ailleurs eu l'occasion de la discuter avec M. Abdelqader Cassidy (Édition Star) qui l'a éditée à l'époque. Finalement nous en avons aussi discuté avec plusieurs jeunes Oranais qui ont bien voulu nous donner leurs impressions, interprétations et traductions des parties essentielles de la chanson. Que tous en soient ici remerciés, la responsabilité de l'analyse restant uniquement mienne.

(20) À quel moment ce style de musique a reçu l'appellation raï..? Souvent les gens ne connaissent pas le titre de la chanson qu'ils viennent demander chez le disquaire. C'est ainsi qu'ils lui prononcent quelques mots de la chanson dont ils se souviennent, par exemple :- donnez-moi la chanson qui chante ya raï, ya raï -. D'après M. Cassidy c'est ainsi que cette étiquette est apparue – et elle inclut aujourd'hui presque toute la musique produite par des éditeurs d'Oran.

Après la grande percée du raï en 1985 les éditeurs ont cherché à exclure des expressions et des mots généralement considérés comme étant vulgaires, pour mieux faire passer leurs produits auprès du grand public. C'est dans ce contexte que l'expression « raï propre » est apparue (en français). En fait le « raï malpropre » n'existe pas dans le parler quotidien, bien qu'il existe des mots pour exprimer l'opposé du propre (21). Le plus souvent on trouve « raï propre » face à « raï » tout court.

Au bas de la pochette de la cassette est indiqué le titre-phare. Diri Dar Khalou Mahna. C'est du « charabia », comme un jeune me l'a exprimé et comme c'est le cas pour la plupart des cassettes raï. La pochette nous montre le jeune Cheb Khaled en jeans et chemise blanche à col ouvert jusqu'au milieu de la poitrine. Dans un studio de photo à Oran, il pose devant un paysage exotique : un lac, des sapins et à l'arrière-plan de grandes montagnes enneigées (22). Il porte des vêtements de provenance étrangère comme la plupart des *shebAb* (jeunes, « cheb ») et comme la plupart des jeunes en achètent sur le marché parallèle de la Medina Djida d'Oran ou la Rue de la Bastille au centre ville (les noms des rues dans le parler quotidien sont toujours ceux de l'époque coloniale).

Musicalement cette chanson est comparable à une ballade : quatre mesures de 4/4 sont répétées et mènent à un refrain en deux mesures. Une structure qui est reprise par l'orchestre après chaque couplet chanté. Dans le texte également il y a un refrain, mais la progression du texte ne suit que rarement la progression de la musique. Ceci est l'un des phénomènes les plus marquants dans l'expression raï et parmi les plus déconcertants pour les non-initiés ou les adversaires du raï. C'est ce phénomène qui donne lieu aux remarques que l'on entend fréquemment, que le raï « n'a pas de paroles », que ce n'est « pas une poésie », qu'ils « chantent n'importe quoi » ou bien que c'est un « ensemble de rengaines mal ficelé » (23). C'est d'ailleurs cette ambivalence qui a donné l'occasion de remarquer que

« la chanson raï fait éclater la structure textuelle » (Mazouzi 1990, p. 77).

ou

« Dans sa composition même, la chanson raï brasse des codes culturels et des référents complexes et contradictoires où s'exprime profondément une dimension ambivalente de la personnalité de base » (Miliani 1936 s.18) !

Ainsi la chanson raï consiste-t-elle en un mélange intime « d'idéologies à priori incompatibles » (24).

Remarques qui semblent fort pertinentes si l'on s'en tient au niveau *lecture* de la chanson, mais qui ne captent néanmoins pas ce qui fait la force de l'*expression* raï et d'ailleurs on va voir que les consommateurs de raï sont tout à fait conscients de la « structure » poétique du raï.

(21) Raï shin (mauvais, ignoble) et raï t elef (égaré).

(22) De même que dans les pays nordiques on trouve des photos exotiques de grandes plages du Pacifique au coucher du soleil.

(23) Chebel 1989, 105.

(24) Virolle-Souibes, 1988a, 207.

La musique

La musique à proprement parler m'a été décrite de la façon suivante par Fouad, jeune homme de 22 ans, grand amateur de « disco » américain et de copines à la fac, étudiant en sciences, fils d'avocat et vivant dans une grande villa dans la banlieue d'Oran (25) :

« la sonorisation n'est pas parfaite du tout, avec un rythme qui marche comme un escargot, et en plus il y a aussi la mauvaise utilisation des instruments, aucune technique dans l'utilisation. Ils jouent n'importe quoi, l'accordéon, l'orgue, n'importe quoi... et pourtant je ne m'y connais pas en musique, je n'ai pas l'oreille musicale, mais des fois c'est une catastrophe, des fois ils se trompent carrément d'instruments ou bien l'un n'enchaîne pas avec l'autre, c'est carrément comme s'ils se renaient dedans ».

Argument repris par Nasser, 19 ans, qui repasse son bac pour la deuxième fois, issu d'une grande famille bourgeoise de la région Ouest, dont la position sociale est en voie de détérioration, à cause de la crise du logement. Nasser qui fait la prière n'a pas encore connu de grand amour. Il suit « la musique belle » c'est-à-dire, musique occidentale ou la musique raï « style Julio Iglésias ».

« Cette chanson on ne peut pas la danser, c'est parce qu'elle est lourde, et les instruments... ce sont des anciens instruments, c'est ça... cette chanson, non, je ne l'aime pas ».

Ailleurs le son en général des chansons raï a été qualifié ainsi : « un son à couper au couteau », dû principalement au circuit d'édition de la musique raï, un « système de profit sauvage », une « duplication incontrôlable », « des circuits commerciaux malfamés » qui n'établissent pas « des règles de jeu professionnelles où les intérêts de l'art, du chanteur, de l'auditeur et du producteur pourraient converger.. » (26).

En fait l'enregistrement s'est fait dans les conditions précaires. Il faut s'imaginer un petit local, deux micros et un magnétophone à deux pistes. Tout au fond de la pièce on a placé la batterie, et l'amplificateur pour la guitare électrique et le synthé. Près d'un micro, il y a Cheb Khaled avec son accordéon, et l'éditeur qui lui souffle les paroles. Paroles que le premier n'a pas été sensé apprendre par cœur et qu'il n'a d'ailleurs pas tout à fait saisies comme on le voit dans la phrase (9). L'enregistrement a donc un caractère d'improvisation, mais aussi un caractère hétérophone, principe de la musique arabe, qui dit que chaque instrument joue sa propre version de la phrase mélodique, connue de

(25) Au cours de notre séjour à Oran, nous avons présenté 8 chansons du répertoire raï à dix jeunes hommes de différentes origines sociales. Les entretiens ont eu le caractère de discussion informelle abordant les sujets qui se montraient importants au moment de l'audition. Je tiens à les remercier tous d'avoir participé à ce projet. Mais « parler du raï revient souvent à parler de la vie privée des gens », comme me l'a expliqué un ami. Nous avons donc tenu à garder l'anonymat de nos interlocuteurs. Puisque les entretiens se sont fait en sabir franco-dano-algérien de ma part et en français ou en sabir franco-algérien de la part de mes interlocuteurs, nous avons choisi de légèrement les rédiger.

(26) Virolle-Soubes, 1989, 50. Critique qui a été reprise par Mazouzi, 1990, 96 : « ...voilà les parasites qui font piétiner cette fertilité créatrice ».

tout les membres de l'orchestre (27). En plus il y a l'esthétique des sons aigus, ce qui ne dérange pas quatre amateurs de raï, Abdelqa, Hasni, Hamid et Houari :

Abdelqa : « Une chanson un peu triste... on y danse pas si bien, elle a un rythme, très, très lent... il y en a qui dansent sur ça, mais pas beaucoup, on trouve un ou deux sur scène... ceux qui savent danser, ils dansent ça, mais ce n'est pas tellement fait pour danser, c'est fait pour écouter entre amis, entre collègues, dans les mariages » (29 ans, employé de banque, il ne vit pas chez ses parents qui n'ont qu'une chambre pour 5 enfants. Grand amateur de raï et de femmes, poète-amateur de raï, il pense à se marier, mais n'a pas la somme nécessaire).

Hasni : « j'aime bien cette chanson et tout le monde aime cette chanson, la musique c'est du style raï-reggae » (26 ans, chômeur sans formation, fils de cordonnier, l'ainé de la famille. Il a passé 3 mois en prison en France pour manque de papiers. Peu amateur de femmes algériennes, il rêve de retrouver sa copine à Toulouse).

Hamid : « On peut danser à cette musique sans problèmes, c'est une musique de danse, c'est une bonne musique, c'est du pop-raï, il y a de la batterie, un mélange avec le derbouka, le clavier et la guitare et tout : instruments variés ». (22 ans, fils de manœuvre), a fait deux ans de stage dans un centre professionnel sans avoir pu trouver un emploi par la suite ; parfois trabandiste, aime fréquenter les cabarets, mais ça coûte trop cher. Faisait ses prières, mais à cause de « trop de problèmes » il préfère s'acheter des fois une bouteille de vin ou bien se payer un peu de *zetta*, kif (comme d'ailleurs Hasni et Abdelqa). Il rêve de partir en France.

Houari : « La musique et les paroles je les aime beaucoup. La musique elle est bonne, un peu lourde, mais pas beaucoup, tu peux danser très, très bien » (21 ans, trabandiste, pas de formation, habitant un quartier populaire, fils de retraité, ancien travailleur des mines au nord de la France. Il fait la prière, et ne fréquente plus les femmes, après que son amie l'ait quitté pour un autre. Il espère partir en Angleterre, trouver le grand amour pour pouvoir s'établir plus tard à Oran.

L'univers

Il y a donc différence de goût musical entre nos deux premiers auditeurs et les quatre suivants. Une différence qu'on trouvera aussi quand il s'agira du texte.

Fouad : « On comprend quelques phrases, mais pour les réunir ensemble, non alors, je n'ai rien compris... que la maison de ta mère soit vide, démolie, c'est une insulte, c'est vulgaire... Il situe la fille à un certain niveau, de faire la pute quoi, c'est ça le Ricard, boissons alcooliques, sorties etc. Ça s'appelle faire la pute... c'est peut-être quelqu'un qui aimait que sa femme fasse ça, et puis il s'est rendu compte que ces ballades, Ricard, etc. ne rapportaient rien. On se fatigue de ça et on a bien envie de fonder un foyer, d'avoir des enfants. En plus il lance un défi, c'est-à-dire laissez la faire ce qu'elle veut, en quoi ça vous regarde, il doit parler de l'entourage... Alors il lui reproche quelque chose et il dit qu'au fond ça ne regarde personne, qu'il n'y a que moi qui ai le droit de lui faire des reproches... »

Nasser : « Dans cette chanson il chante une fille qui a fait ni une maison et ni un enfant. Elle est restée comme ça, une fille de la rue, elle boit du Ricard, elle fait des tours au boulevard et tout, et Cheb Kaled lui conseille de faire une maison. Les paroles, je ne peux pas les écouter avec mon père. C'est parce qu'il a utilisé des mots vulgaires, *Khla dar muk*, Ricard et tout. On ne peut pas entendre ça en famille, c'est par respect. On le dit lorsqu'on souhaite un malheur à quelqu'un, ou à un ennemi. On lui souhaite qu'on lui vide sa maison... Cheb Khaled ne me plait pas.

(27) Voir par exemple, Olsen 1977.

Il mélange tout, et dans la plupart de ses chansons, il y a toujours des mots vulgaires... la preuve, ils ne le passent pas souvent à la télévision, ils le passent rien que quand il chante quelque chose de quelqu'un d'autre, c'est-à-dire des chansons d'Ahmed Wahby etc ».

Abdelqa : « C'est une très vieille chanson, où il demande à la personne de fonder un foyer : tu n'as pas fondé un foyer, tu as voulu le Ricard et la ballade des boulevards. Tu n'as pas fait de petits enfants, laissez-la me frapper, de quoi vous vous mêlez. D'accord il ne l'a pas dit directement, mais on peut deviner que c'est elle qui le frappe. Quant à *Khla dar muk* c'est une phrase qu'on utilise à chaque fois, c'est-à-dire que presque on supplie quelqu'un. La chanson est un peu touchante, il la conseille, c'est l'histoire d'une femme qui n'a pas pu fonder un foyer tant qu'elle est dans les bras des hommes, tant qu'elle se trouve dans les boulevards. Elle est tordue presque, elle fait des trucs... »

Hasni : « Je l'aime bien cette chanson et tout le monde a aimé cette chanson. Elle parlait d'une femme, de sa situation, tu n'as pas fondé un foyer et tu n'as pas fait de petits enfants, ça t'a plu le Ricard et les ballades dans les boulevards, laissez mon amour me frapper, ça ne vous regarde pas... il veut dire par cela que la femme frappe Khaled. Mais en plus il lui donne un conseil de se faire un foyer, de se marier au lieu de rester en train de traîner dans les rues ».

Hamid : « C'est une chanson qui raconte le milieu des cabarets et des soirées. Il parle d'une femme qui n'a pas fait d'avenir. C'est une bonne chanson qui vise les femmes qui ne font pas de calcul pour l'avenir. Déjà il dit que ça lui plaît le Ricard, et elle se balade dans les boulevards, c'est-à-dire, qu'elle n'a pas le temps, elle est toujours invitée, elle va dans les cabarets, les bars, elle est toujours en contact avec les soirées, la boisson, elle fume,... sa beauté l'a eue, parce que pendant le moment où elle était vraiment belle, elle n'a pas profité d'avoir un mari, de se marier, *Khla dar muk* c'est une malédiction : quelqu'un souhaite à quelqu'un que son foyer devienne vide, ni enfants, ni rien du tout... que les murs et le toit ».

Houari : « La musique et les paroles je les aime beaucoup. Tu n'as pas fait une maison, tu n'as pas fait de petits gosses... tu aimes le Ricard et les promenades dans les boulevards. Fais une maison, il lui dit, *khla dar muk*... chez moi je peux entendre « Ricard » et « le rouge », parfois mon père, il écoute le raï, mais mon grand frère n'aime pas le raï. Il dit que c'est péché, et c'est vrai parce qu'il y a des mots qui ne sont pas bien devant la famille... et mon père des fois s'en va quand mes petits frères l'écoutent. De temps en temps il dit rien, il est comme ça ».

Comme on le voit il y a des différences de compréhension du texte. Il y en a même plusieurs. Si Fouad a interprété le verbe *t-tsawwag* de façon neutre et Abdelqa et Hasni l'ont compris de façon à ce que la femme carrément frappe son mari (28), il y a également différence de compréhension autour de l'expression *el maHna*. Nasser, Abdelqa, Hasni et Houari me l'ont tous traduit par « femme » tout court. Fouad se posait la question.

Fouad : « *maHna* c'est quoi ? moi je croyais que *maHna* c'était une femme, peut-être c'était son amour, peut-être que c'était une douleur, peut-être que c'était une joie. Je n'ai jamais pu comprendre... certains me disent que c'est une personne, c'est une femme, certains me disent que c'est son amour. Donc, je n'ai jamais pu savoir qu'est-ce que c'est. Quand on dit *maHna* des fois, c'est l'effort. Il a fait un effort pour aboutir à quelque chose, c'est la sueur, c'est ça *maHna*, d'autres disent non, que c'est la joie... tu vois ? »

(28) Le vers 3 parle des relations hommes-hommes, ou bien des relations des hommes avec leur entourage (le quartier, la famille, les amis). Un des thèmes dominant du raï que nous ne pouvons pas aborder ici. Nous nous concentrons uniquement sur les relations hommes-femmes.

Problèmes qu'il aurait peut-être pu résoudre s'il avait connu Hamid :

Hamid : « *MaHna* c'est l'aventure... le vrai sens du mot en français c'est l'envie, mais les Algériens utilisent cette phrase pour exprimer l'aventure pleine de problèmes ».

La phrase (28) aussi a donné l'occasion de différentes écoutes. Les uns ont ainsi compris le premier mot comme étant la ville de BéshAr, tandis que les autres ont cru entendre *besshar* dans le sens d'un cri, ou de l'annonce d'une bonne nouvelle.

Mais surtout il y a eu différence d'appréciation de l'expression, « *Khla dar muk* ». Pour nos deux jeunes d'origine bourgeoise, c'est évidemment une expression vulgaire, tandis que pour les quatre autres le problème du juron n'est pas soulevé, « c'est une phrase qu'on utilise à chaque fois ». Si le raï s'exprime en langue populaire, (et en sabir : espagnol, français, voir refrain (5) et (9), un des grands thèmes débattus a justement été de savoir si l'expression raï était réellement vulgaire ou si ce n'était pas tout simplement une question de dialecte régional ou populaire mal compris par ceux qui ne sont pas familiers dans cette version de la langue maternelle. Une des *tebriHa* (dédicaces) les plus populaires des mariages d'Oran reste la suivante, que Ben Naoum nous cite de la bouche de Nouna Mekki (29) en 1986 : « J'ai entendu Sabah la libanaise chanter l'amour dans toutes les langues. Elle disait en italien : « Yo te amo » ; en français « je t'aime » ; en anglais : I love you » ; en allemand : « ich liebe dich » ; en espagnol : « te quiero ». Eh bien nous, en algérien on dit : « Rabbak Nebghik » (je t'aime, nom de Dieu ») (Ben Naoum 1986, p. 13). A l'époque il y a eu des rires et des applaudissements dans la salle où cette dédicace a été énoncée, et aujourd'hui encore il y a à chaque reprise des rires. Ce qui laisse entendre que l'expression est belle et bien connue, mais qu'elle n'est tout de même pas comme il le faut.

Mais dans notre chanson il y a des paroles qui sont encore moins comme il faut, à un tel degré qu'on ne puisse pas les entendre devant n'importe qui. Écoutons Abdelqā qui nous explique ceci un peu plus en détail :

« Devant mon père, non, le raï, je te le dis tout de suite, je ne peux pas l'entendre devant mon père, sauf Ahmed Wahbi et Blaoui el Houari mais les gens du raï, non, à cause des paroles... c'est un peu mal vu par le père et par la mère sauf si il y a un mariage. Dans un mariage on peut l'écouter en famille, le père, la mère assis, ils s'en foutent, parce que c'est un mariage, pour tout le monde. Bon la mère... elle soutient ses enfants, soit la fille, soit le garçon, elle les soutient, mais le père, qu'est-ce qu'il veut ? Il veut voir un homme... alors en étant homme lui-même, il voit que le raï c'est la débauche, l'alcool, la bière, ça sert à boire, à se saouler, à fumer le hachich, à avoir une fille. Pourtant il sait que je le fais, il sait que j'écoute le raï, il sait que j'aime le raï, il sait que j'écris du raï, mais des fois on est sérieux et des fois on n'est pas sérieux : *shalya rabbi, shouiya galbi*... un peu pour Dieu, un peu pour moi... on fait comme ci et comme ça... on prie pas et on croit en Dieu... on croit en Dieu et on prie pas, c'est ça... le raï, c'est tout ce que j'aime ».

Écouter le raï pose donc le problème du contenu du texte, du lieu d'écoute, du moment de l'écoute et de l'entourage d'écoute.

(29) Nouna Mekki restant un des *berrah* les plus connus dans le domaine raï.

Par conséquent la chanson actuelle évoque une catégorie de femmes classées dans la société, non comme prostituées, mais presque, c'est-à-dire les « femmes libres ». Provenant souvent de familles sans hommes (c'est-à-dire sans support économique ou contrôle masculin), elles font leur vie (par plaisir ou par nécessité) en se faisant entretenir par des hommes dans des relations souvent instables (30). On les trouve donc dans les lieux qui sont normalement réservés aux hommes, c'est-à-dire dans les rues, dans certains salons de thé aussi bien que dans les restaurants-dansants et les cabarets, les derniers étant lieux de plaisir, lieux de consommation d'alcool et lieux de travail des chanteurs du raï.

Ce que notre chanson évoque c'est donc certains lieux de plaisir de la société algérienne, le tout souligné par une malédiction à caractère populaire et avec la possibilité qu'il s'agisse d'une femme qui frappe son conjoint, une atmosphère très pénible. C'est cette évocation qui crée un embarras si elle est écoutée au sein d'une famille. Dans de nombreuses familles algériennes on n'écoute pas du tout le raï parce que le mot raï évoque « certains » moments de plaisir. Il existe cependant des différences d'une famille à l'autre.

Chez Fouad par exemple il n'y a pas de problèmes du tout parce que le raï ne l'intéresse en aucune manière. Chez Nasser notre chanson pose un problème, mais comme il me l'a confié, le raï propre s'écoute aisément en famille. Abdelqa, lui, ne l'entend pas surtout devant son père (et il accepte difficilement que ses sœurs l'écoutent en sa présence), tandis que chez Hasni et Hamid on n'écoute jamais le raï, parce que raï évoque toujours le raï malpropre. Finalement il y a le cas de Houari qui **parfois** peut l'écouter devant son père : « il est comme ça », et comme il me l'a confié : « lui-même jadis étais un amateur de raï ». Mais devant le grand frère marié de la maison, ça ne se fait pas. Pour lui qui fait la prière et qui est sensible aux interprétations du Coran donnés par l'imam de son quartier, proche du FIS, l'audition du raï est péché, c'est-à-dire n'importe quand, et n'importe où. Mais pour la plupart, précisément le *où* et le *quand* semblent être une distinction importante.

Le père d'Abdelqa **sait** (comme la plupart des pères le savent) qu'il écoute le raï. L'essentiel est qu'il ne l'écoute pas en sa présence parce que les paroles – en langue maternelle et donc bien assimilées – provoquent de la gêne. De la même façon beaucoup de familles savent bien ce qui est chanté dans les chansons occidentales ou égyptiennes, mais ça ne les gêne pas, soit parce que on ne les comprend pas, soit parce qu'elles ne les touchent pas, du fait de n'être **pas** chantées en langue maternelle. C'est en raison de cette dualité que l'on peut trouver que la famille algérienne peut être caractérisée comme « le suprême refuge de l'hypocrisie » (31). Nous pensons que non. Dans la pratique populaire, tout se passe comme si la famille s'organisait moralement autour d'une non-évacuation de la sexualité – pour ne pas dire autour d'une sexualité « propre ». Ainsi il ne faut pas s'étonner si dans certaines familles le beau-père et la belle-fille s'arrangeront toujours pour ne pas se retrouver seuls en tête à tête. De même une des premières choses évoquées par les hommes jeunes, victimes de la crise

(30) Voir Janssen, 1987, pour plus de précisions.

(31) Ben Naoum, 1986, 11.

du logement sera : « comment veux-tu que je fasse, je n'ai pas d'endroit où me changer d'habits » ou bien : « tu t'imagines, que ne peut-il se passer si je reste là toute la nuit à me frotter contre ma sœur ».

Tout se passe donc comme si la famille (par le symbole du père) était imaginée comme un espace de pureté sexuelle : moments et lieux qu'on trouve à d'autres temps et lieux précis. C'est-à-dire à la *mosquée* surtout, mais aussi pendant le mois du *Ramadan* (sensé être non seulement un repos du ventre, mais aussi un repos de l'œil), et après avoir accompli le *pèlerinage*. Mais tout se passe aussi comme s'il pouvait y avoir évocation sexuelle hors de ces lieux. En pratique (plutôt qu'en théorie) évidemment, car l'imam du quartier de Houari était bel et bien considéré comme un « saint » : « il ne fait rien du tout, jamais il n'a regardé une femme ».

Donc le raï a tendance à être écouté quand on est seul (si par exemple on a la chance d'avoir un walk-man ou sa propre chambre) ou entre semblables. Ce qui veut dire, entre *shebAb* (jeunes), entre copains, entre femmes etc. – sauf – et nous y reviendrons – pendant les mariages où tout le monde l'écoute ensemble. Les lieux d'écoute – pour les hommes – ont de par la même logique tendance à être la rue, le discaire, la plage, la forêt, la voiture, les bars, les cinémas, les discothèques, les fêtes entre jeunes, les cabarets etc.

Discuter du raï revient donc souvent à discuter des sujets d'ordre sexuel, ou pourquoi pas utiliser l'énoncé de Hamid ? : « l'aventure pleine de problèmes » (la femme). Que ce soit dans le raï malpropre ou dans le raï propre. La grande différence entre les deux étant que ce dernier n'évoque ni l'alcool, ni les femmes libres ou les prostituées – mais plutôt la copine du quartier, l'amour pour la lycéenne ou la divorcée.

Dans la chanson présente le lieu sacré est évoqué par l'attitude moralisatrice vis-à-vis de la femme. Nos six jeunes auditeurs se sont bien mis d'accord sur le fait que Cheb Khaled lui donne le conseil de fonder une famille. Une « mise en garde » (32) qui est reprise dans les vers (8), (9), (10) et (11). Par exemple :

Hasni : « Elle ne doit pas croire que sa beauté va rester toujours, ce n'est pas éternel ce qu'elle a, elle n'est pas éternelle ».

Hamid : « Sa beauté elle l'a eue, elle a vendu ses bijoux. Tu sais les bijoux c'est sa beauté, elle ne l'a pas gardée. Elle s'est donnée aux autres, elle n'a pas gardé son respect vraiment comme une vraie femme. Elle peut être assise avec n'importe quel commerçant ou industriel, boire avec lui, passer les soirées, et avec ça elle s'est esquinée ».

Houarri : « *HdAydak*, c'est les bijoux... *saHHite* c'est sa force. C'est une femme qui « se croit » et après elle le regrettera ».

Mais dans la plupart des vers qu'il nous reste à interpréter nous nous déplaçons vers les lieux « d'aventures pleins de problèmes ». Le vers (4) évidemment peut être pris dans le sens que les actes de la femme retombent sur la réputation de son mari – mais certainement aussi il peut être vu comme une phrase de rapprochement, de notion de couple, d'amour ou de tendresse – thèmes réapparaissant dans les vers (18), (19) et (20).

(32) Miliani, 1981, 8.

Cependant il y aura changement de cap quant à la rencontre de l'homme et de la femme dans les vers (23), (24), (25), (26). On y trouve ici le thème éternel de la séduction par le jeu des yeux. Un thème et des paroles qui reviennent sans cesse dans les chansons raï ainsi que dans la poésie du melHUn (33). Si anciennes qu'elles soient, elles restent néanmoins actuelles dans le jeu de prise de contact entre hommes et femmes dans les rues et quartiers d'Oran. Prenons encore quelques exemples :

Nasser : « Le grand œil est mortel, mais il ne meurt pas. Il veut dire combien elle est fascinante, elle a un regard fascinant et elle est tellement belle ».

Abdelqā : « Les grands yeux... ils tuent, pas au sens propre, mais figuré ».

Hasni : « Il parle de femmes qui ont de beaux yeux, ils tuent... et le sens « de tes yeux sont comme les miens », c'est qu'ils sont las, c'est sexuel. Ce sont de beaux yeux, comme les yeux que les chanteurs égyptiens le chantent... »

Hamid : « Le grand œil c'est de la vraie beauté, il s'agit d'une femme vraiment belle. Celui qui tombe amoureux d'elle mourra. C'est-à-dire qu'elle rend les gens malades tellement qu'ils l'admirent ».

Houarri : « Le grand œil a sûrement le sens d'une belle femme, et *shuft shufa* c'est bien qu'il a regardé une femme qui ressemble à sa copine. *N'aasin* et *naymin* sont des expressions pareilles, ses paupières sont un peu baissées comme quand quelqu'un est en train de fumer le kif, il est comme ça... Il y a des femmes qui ont des yeux comme ça, qui sont très belles ».

Dans la chanson on trouve aussi la situation inverse (vers (27), (29) et (30), la défaite et les chagrins d'amour. Et dans les vers (5), 6, 7, 15, 16 et 17, les affaires commencent vraiment à s'aggraver. La condition physique et mentale de l'aventurier est en péril. Pour commencer par le physique (vers (5), 6, 7, 16),

Nasser : « Je ne me fais pas de fille, pour ne pas avoir de reproches. Je ne me fais pas de fille pour ne pas être en souffrance. C'est-à-dire, s'il a une copine il va avoir des problèmes, il va trouver des difficultés. Quant à *guaymi*, c'est pour exprimer que la femme peut le rendre faible, pour te montrer son physique ».

Abdelqā : « ... *Meshshil'aDam*, c'est parler vraiment d'un temps ancien, *'aDam* c'est l'os, c'est-à-dire qu'il est claqué, tellement il pense à elle, mais il ne va pas se faire un amour, sinon il va trop penser, trop, trop, il va devenir vraiment fou ».

Hasni : « il dit qu'elle ne réussira pas à le changer. *L'aewda*, c'est une pute ».

Hamid : « je ne me fais pas une femme et elle ne pourra pas m'affaiblir les bras. D'un côté il peut parler de sorcellerie ici, d'un autre côté il se peut qu'il n'ait pas envie de fréquenter une nana qui est belle et qui fréquente les cabarets. Comme ça il sera tranquille. Il ne perd pas ses forces, ses os... toujours les chanteurs parlent du physique ».

Houarri : « il dit un truc comme, je préfère être seul au lieu d'avoir une femme qui me domine, qui m'use, me brise le col si tu veux, je pense que ça a à voir avec de la sorcellerie ».

.....Et continuer par à condition mentale (15, 16, mais aussi le vers (19)

Nasser : « *Hrig* c'est de la sorcellerie, le *sHhur*. il n'a pas pu dormir tellement elles lui ont fait des brûlures. Lorsqu'elles font de la sorcellerie, l'autre, malgré la distance qui les sépare, va avoir une chaleur. C'est vrai ça existe. Ce sont des petits livres comme ça, qu'on met pour ensorceler quelqu'un d'autre d'après ce que je sais. Je ne l'ai jamais essayé, et je ne l'ai jamais vu ».

Hasni : « il n'a pas eu sommeil et il croit qu'il a été ensorcelé. Il a mal, il n'est pas bien dans sa peau, jamais il est à l'aise... Il y a des trucs qui sont écrits, il y a des

(33) Voir par exemple Azza, 1979; Belhaffaoui, 1982; Tahar, 1975.

trucs qui se mangent, il y a des trucs qu'elles te font avaler, il y a des trucs, je ne sais pas, elles les mettent sur un arbre, un bout de papier écrit qu'elles mettent sur un arbre ».

Hmed : « Elles lui ont fait quelque chose, et il n'a pas réussi à dormir, s'allongeant sur son côté droit, sur sa gauche, sur son dos, il est perturbé par la sorcellerie. La sorcellerie se fait toujours chez le *TAleb* et c'est toujours les filles qui y vont. Elle lui dit, « voilà mon amour il n'est plus avec moi », il aime une autre. Alors le *TAleb* prépare quelque chose pour faciliter les affaires sur un bouton de chemise qui provient de l'homme. Il fait son travail sur ce bouton, et l'homme se sent pas normal, il a des brûlures. Il y a plusieurs méthodes, chacun travaille avec sa méthode, l'homme n'est pas bien il manque quelque chose il voit cette fille dans ces rêves, il fait des cauchemars et tout, c'est-à-dire qu'il est perturbé ».

En fin de compte notre chanson dépeint l'univers de la conception que l'homme peut se faire de la femme et que l'on pourrait représenter de la façon suivante :

	couple stable	
tendresse		chagrin d'amour
	séduction tensions	
manque d'intégrité morale de la femme		femme et sorcellerie (34)
	femmes libres – prostitution	

Nous allons y revenir plus tard. Pour l'instant nous nous trouvons dans l'obligation de poursuivre l'interprétation de notre chanson. Parce qu'il nous reste quelques problèmes : d'abord la logique plus ou moins linéaire que nous avons essayé de déduire du texte et qui n'est pas à trouver directement dans la chanson. Deuxièmement il y a des vers dont nous n'avons pas abordé la signification. Il faut se poser la question : qu'est-ce qu'il y a dans la lettre que le facteur a apporté (vers (12), 13, 14) ? Pourquoi a-t-on mentionné Oran, Marseille et la Normandie (vers 21 et 28) ? Qui sont ces gens-là d'Alger (vers (14) ? enfin, qui est MoHammed (vers 23 et 30) ?

La forme

Essayons de commencer par le contenu de la lettre. D'après Nasser c'est parce que « ... sa copine est originaire d'Alger, elle lui a envoyé une lettre et c'est elle qui l'appelle, celui qui l'a lue l'a regretté, c'est-à-dire que tellement elle est agressive qu'il est triste ».

Pour Hamid aussi : « Ça n'a pas de sens, c'est un cadeau pour les Algérois ».

El Houarri dit en riant : « il est fou Khaled, il dit que le facteur a emmené la femme pliée ».

Alors nous ne sommes pas du tout sûrs de ce que la lettre contient. Je propose donc de nous arrêter un moment sur le mot *ndeb*. C'est un verbe (d'ailleurs repris dans le vers 18) qui exprime la façon par laquelle les femmes (surtout) expriment leur chagrin, par exemple à l'occasion de la mort d'un proche, en se lacérant les joues de leurs ongles. On peut donc supposer que la

(34) Nous n'approfondissons pas ici le thème de la sorcellerie. Pour plus d'informations nous renvoyons le lecteur aux travaux de Plantade, 1988 et de Ouitis, 1984.

lettre contient la nouvelle d'un événement particulièrement horrible. Pas un événement de tous les jours mais quelque chose dont tout un chacun peut en être témoin au cours de sa vie. Nous pensons que tel est le cas pour la plupart des vers que nous avons interprétés jusqu'à présent. Ils concernent des sujets qui sont normalement des faits hors du quotidien, mais qui en même temps ont la possibilité d'être d'actualité, à certains moments, pour une grande partie des auditeurs : ce n'est pas tout le monde qui vit une grande aventure d'amour tous les jours. Ce n'est pas tout le monde qui se fait ensorceler, et ce ne sont pas toutes les femmes qui sont des « femmes libres ».

Notre chanson mentionne donc des événements probables, oui, mais des événements hors de la routine quotidienne, qui peuvent provoquer l'émoi chez les gens, et qui mis en vers, ont la possibilité de les toucher. Donc nous avons une clé pour comprendre le sens du vers 21. Il s'agit évidemment d'une personne qui quitte Oran pour aller à Marseille. Ceci est aussi un événement hors du quotidien, car si un certain nombre d'auditeurs ont fait ce trajet, ce n'est quand même pas tout le monde et pas tous les jours. Mais la question qui se pose de surcroît est naturellement ce que le vers a à faire à ce moment précis de la chanson. Il est évident qu'il n'a rien à voir avec celui qui le précède ou celui qui le suit.

J'ai eu l'occasion de poser la question à M. Cassidy qui, à l'époque, était responsable de l'enregistrement de la chanson. Il m'a raconté qu'au moment de l'enregistrement il leur manquait des vers pour compléter la chanson, alors ils ont tout simplement ajouté quelques petites phrases. Des phrases sensées toucher les gens. Et comme on va le voir, nos jeunes auditeurs l'ont bien compris de la même façon que l'éditeur (35).

Nasser : « Je ne sais pas. Il mélange ça, c'est en plus, ça n'a rien à voir avec le reste ».

Abdelqa : « Il change de sujet, c'est commercial ».

Hasni : « Il parle d'autre chose, ça n'a rien à voir avec l'autre histoire, c'est juste pour remplir la chanson ».

Hmed : « C'est un peu commercial, parce qu'il y a beaucoup d'Algériens à Marseille et ils écoutent beaucoup le raï. Alors ça fait plaisir aux gens de Marseille et ils achètent des cassettes de raï parce que ça concerne Marseille et les Algériens qui habitent Marseille ».

Houari : « Dans le raï il faut chanter comme ça pour compléter la chanson ».

Nous nous rapprochons donc du centre de nos préoccupations, c'est-à-dire comprendre la **forme** de la chanson raï. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un répertoire ou d'un lexique de petites phrases qui sont sensées toucher les gens ou plutôt une collection de petites phrases qui créent une certaine ambiance et parmi lesquelles *certaines* réussiront à toucher les gens. Dans le cas de notre chanson ce sont apparemment surtout les vers (1), (2), (3) plus le refrain qui ont rempli leur mission (36) Marie Virolle-Souibès l'a bien décrit :

« Le texte raï se constitue à la façon du « cadavre exquis » des surréalistes. Y interfèrent bribes de textes plus anciens (y compris fragments de qaSayd populaires classiques), phrases figées qui firent florès dans les succès antérieurs du Raï et sont devenues des « signatures » du genre, aphorismes populaires, références reli-

(35) « Khaled », 1992, CD et cassette. Produit par Barclay.

gieuses, le tout traversé d'évocations et événements du quotidien. Les personnages nombreux, sont interchangeable (beaucoup de prénoms) et appellent une identification de l'auditeur. A moins que, stéréotypés, ils ne 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... » (1989, p. 48).

Mais ce « point de vue » comporterait une toute petite erreur. Car nous ne pensons pas qu'il y ait « tableaux », « théâtre » ou « scènes d'exposition » dans le raï. Plutôt il y a « oreille », « son » et « mouvement ». Et nous proposons ainsi de revenir au début pour retrouver les écrits de Jules Rouanet par lesquels il a introduit la musique d'Edmond Yafil au début du siècle.

« Nous ne donnons pas les paroles sous les mélodies parce que celles-ci servent à chanter des poésies très variées ; elles servent aussi aux improvisations.. » (Yafil, nr.15, p. 4).

Si Rouanet ne nous donne pas beaucoup d'exemples de textes de zendani c'est parce que les zendani consistent en refrains où

« ... la plupart d'entre elles servent à chanter d'innombrables quatrains, petites poésies traditionnelles ou toutes modernes, chansonnettes d'amour quelconques ou improvisations plus ou moins rimées d'un amoureux éconduit ou d'une belle abandonnée » (*ibid.*, nr.18, s.4).

Ailleurs, Rouanet nous cite le refrain de *djAtni brayya* ; « une lettre m'est parvenue » qui ressemble fort au vers 14 et en plus au titre d'une chanson du dernier CD de Cheb Khaled : « djAtni brayya » (37). Mais ce qui nous intéresse le plus ici c'est que Rouanet nous signale la forme de la musique raï, où :

« quelquefois la musique des Zendani sert aux femmes arabes de musique de danse ». (*op.cit.*, nr.15, p.4).

C'est donc une forme que maîtrisent en particulier les chanteuses et pas moins les cheikhates : sur un rythme polyrythmique (4 contre 6) elles prennent une phrase à partir de laquelle elles improvisent leur chanson en retournant à chaque moment à la phrase-pilote. Comme soutien à l'improvisation elles ont évidemment à leur disposition tout le répertoire de vers bien connus. Dans le raï il n'y a donc pas de *textes fragmentés* « à voir », il y a rythmes et chansons « *circulaires* dans le temps » (38).

Par ailleurs, pendant une séance, les chanteuses s'adressent directement à l'ensemble du public, qu'il s'agisse des spectateurs ou des danseurs. Elles les incluent dans leurs improvisations, mettant en relief une de leurs caractéristiques ou en faisant la caricature. Et, évidemment aussi, cela touche les gens, cela leur donne du plaisir, ce qui les amène à donner un billet à l'orchestre. Les chanteurs hommes, sont généralement moins bien versés dans l'improvisation qui revient souvent au *berrah*, maître de poésie, responsable de la collecte d'argent pour l'orchestre, une personne qui excelle dans l'art des dédicaces au public présent... MoHammed le boulanger, S'aid le plombier, la famille X, les

(36) Si cela semble banal nous pensons bien avoir localisé un phénomène qui est au centre de tout art populaire et commercial : à partir d'un inventaire de petites unités (qui sont bien connues par les gens) on cherche à trouver la formule, le son, l'image etc.. qui les toucheront. Voir aussi Geertz, 1983.

(37) «Khaled », 1992, CD et cassette. Produit par Barclay.

(38) Idée reprise de Langer, 1952.

gens du quartier St. Eugène ou les gens d'Alger, Marseille etc. Tout se passe donc dans notre chanson comme si nous étions présents à une fête (39). Ainsi, Mohammed dans la chanson est une personne présente au moment de l'enregistrement. Et les gens d'Alger ou les gens de la rue de Normandie (qui se trouve dans un des quartiers populaires d'Oran) sont soit présents soit ont sûrement écouté la cassette dès sa sortie.

Il y a proximité (40) dans la chanson raï.

« .. l'adresse et la dédicace qui scandent ce genre de chansons sont particulièrement importantes. Elles marquent précisément l'actualisation du discours, la présence du/des destinataires et par conséquent, le corps social qui les produit » (Miliani 1981, p. 11).

On pourrait aussi bien dire qu'il y a transfert d'une ambiance de fête sur bande magnétique. S'il y a improvisation dans notre chanson, c'est bien cela qu'on trouve aussi dans un mariage. Rares sont les musiciens qui forment des groupes stables ou qui font des répétitions avant de se produire dans une fête. Pourquoi faire ? Puisque le répertoire est connu par tout le monde. Rare est aussi une sono qui donne un meilleur son que celui des enregistrements, par manque de moyens et par habitude. Mais la fête est aussi le moment où « tout le monde est là », où le raï se joue « en famille ». Il y a bruit, on danse et il y a mouvement pendant la fête, « on perd la tête », comme on me l'a dit, « on ne fait pas attention aux paroles ». Mais alors, si dans la famille le raï provoque la gêne en évoquant des sujets à caractère sexuel, c'est bien l'inverse que l'on trouve pendant le mariage. Une célébration de la réunion entre deux familles dont le point culminant est la célébration de la consommation du contrat sexuel.

Ainsi nous avons terminé cette petite excursion à travers une chanson raï avec l'aide de nos six jeunes oranais. Nous avons essayé de laisser entrevoir que le raï n'est évidemment pas un phénomène à partir duquel on peut déduire un signalement uniforme de la société algérienne. Plutôt l'émergence massive du phénomène raï au début des années 80 (avec les médias étrangers comme participants distants mais néanmoins présents) a actualisé les débats ou conflits autour de ce que devait être le projet intitulé : l'Algérie État-nation indépendant. C'est-à-dire que dans le débat sur le raï sont évoqués les pôles : culture bourgeoise, culture populaire, haute-culture (littéraire), culture populaire (orale), langue arabe classique langue maternelle, moralité « à l'islamique », moralité « à l'occidentale » etc. (41).

Avec la présentation de notre chanson raï, nous avons uniquement cherché à viser ce que le raï dit sur la relation homme-femme. A ce propos il me paraît évident que :

« dans le fond, le « raï » ne dit rien d'autre que ce qui appartient à l'idéologie dominante en la matière. C'est à dire la prééminence de l'homme sur la femme, la femme comme sexe traqué... » (Miliani 1981, p. 14).

(39) Voir aussi Ben Naoûm, 1986 : 10 et Virolle-Souibes 1989, 49.

(40) Virolle-Souibes, 1988b, 198.

(41) Voir Benkheira, 1986, pour des remarques pertinentes à ce sujet.

Une attitude qui est bien soulignée à travers l'attitude moralisatrice envers « la femme libre » de notre chanson et qu'on trouve également dans le répertoire du raï « propre » (42). C'est également une attitude qu'on retrouve fréquemment chez les jeunes d'Oran. Beaucoup moins chez des gens comme Fouad, Nasser et Abdelqa, comme chez Hasni, Hamid et Houari que les qualités de séducteurs et surtout le manque de ressources matérielles empêchent de réaliser une rencontre réussie avec le sexe opposé. On a remarqué à plusieurs reprises que le raï propre chante beaucoup la voiture (43), et on a déduit à ce sujet que le raï reflète une idéologie de petit-bourgeois ou un emblème de « modernité » (44). Nous pensons que ce thème relève autant du besoin des deux sexes de pouvoir s'éloigner au plus loin du regard de l'entourage.

Il nous semble important ici d'avancer qu'il y a aujourd'hui dans les lieux « moins sacrés » des grandes villes de l'Algérie, un jeu de stratégies de rencontre (stratégies de séduction ou bien matrimoniales) de la part des deux sexes. Le thème est fréquemment évoqué dans les chansons raï, de sorte que tout se passe comme s'il y avait un signe d'égalité entre jeunes femmes « tout court » et « femmes libres ». Par conséquent, pour prendre l'exemple de Hasni, Hamid et Houarri, il me paraît également important d'appeler l'attention sur le fait que deux types de femmes sont bien présents dans leurs pensées, tous les deux plus ou moins absents des lieux publics : d'un côté la femme qui porte le HidjAb : femme « religieuse, timide, naturelle, compréhensive, non jalouse, non curieuse... » mais qui de par ses qualités mêmes ne sort que rarement et qui est déjà souvent promise à un autre... mais qu'on pourrait rencontrer par l'intermédiaire de la mosquée ». De l'autre côté il y a la femme européenne, qui « se marie par amour sincère, qui n'a pas d'arrière-pensées, qui ne cherche pas son propre intérêt ».

Si l'univers du raï peut paraître contradictoire ou même éclaté, comme étant le domaine des déshérités, nous avons essayé de montrer qu'il décrit plutôt une dualité dans la pratique quotidienne et populaire. Une dualité qui peut se transformer en tensions surtout dans l'actuelle crise économique que traverse la société algérienne, et qui est obligatoirement réactivée par l'image constamment présente « de l'autre côté » de la mer. Il ne faut donc pas s'étonner si le raï n'a pas eu de grande faveur auprès du FIS, dont un des projets majeurs (et nous nous en tenons ici toujours au thème des relations hommes-femmes) est de « sacraliser » (ou « nettoyer ») les lieux publics de la société algérienne. Mais il ne faut pas non plus s'étonner si parmi une partie importante des consommateurs du raï (et parmi quelques musiciens), on trouve des adhérents au FIS.

(42) *sme'at allk haUr THAyHa rAkl sheffitini*, « j'ai entendu sur toi des paroles viles, tu me fais de la peine » (comme l'ont chanté tous les chanteurs du raï dans *Ma dhannitsh metfArqu* : « je ne pensais pas que nous allions nous séparer »), *TaH qadrek ma bqalak shan w kall ed-d'Auei laHget 'alk*, (« ton honneur est tombé et tu as perdu ton rang et toutes les malédictions se sont abattues sur toi », comme le chante Benchenet dans *Ana kammett ma'ak*. « Moi j'ai fini avec toi »). *Le bnAt hAdju SABu la liberti*, *Hesbu kullshi sAhel ma bqash el 'aqel* : « les filles se sont déchainées elles ont trouvé la liberté, elles ont cru que tout était facile, il ne leur reste plus de sagesse », comme le chante Cheb Mami, dans le *bnAt hAdju*.

(43) Par exemple *mull-luTu ykhasUni shira sghira djAya tedjiri, tsUfaeyni w nHuTT rAsi ya khSara-l-luTu makAsh* : « le chauffeur klaxonne, la jeune fille vient en courant, mon œil le voit et je baisse la tête, je n'ai pas de voiture », Cheb Mami : *KhalUni nebki* : « laissez-moi pleurer ».

(44) Miliani, 1981 : 8 et Vitrolle-Souibes, 1989 : 49.

Le raï est une musique à connotation populaire : cette musique sur cassette est porteuse de relations commerciales inscrites dans une complicité entre musiciens et public. Qu'on l'aime ou pas est une question de goût. Pour la connaître il ne faut pas la lire, mais bien sûr l'écouter. Et la meilleure chose à faire est de passer par Oran.

BIBLIOGRAPHIE

- Actuel*, 1983, n° 50 et 1988, n° 105.
- AZZA Abdelkader, *Mestia Ben Brahim – barde de l'oranais et chantre des Beni 'Amer*, SNED, Alger, 1979.
- BEAUSSIER Marcelin, *Dictionnaire pratique arabe-français*, Maison des Livres, Alger, 1958.
- BELHALFAOUI Mohamed, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*, Paris, Maspero, 1982.
- BENKHEIRA Hocine, De la musique avant toute chose – remarques sur le raï. *Peuples Méditerranéens*, n° 35-36, 1986.
- BEN NAÛM (Ahmed), « Le raï, délit d'opinion », *Internationale de l'Imaginaire* n° 5, 1986.
- BOUZAR-KASBAJMI Nadya, *L'Émergence artistique algérienne au XXe siècle*, Alger, OPU, 1988.
- CHEBEL Malek, La bataille du Raï, *Le monde de la musique*, n° 119, 1989.
- GEERTZ Clifford – « Art as a cultural system. » Dans *Local Knowledge*, Basic Books, Inc, New York, 1983.
- GUETTAT Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Paris, Editions Sindbad, 1980.
- JANSEN Willy, *Women without men*, Leiden, E.J. Brill, 1987.
- LANGER Susanne, *Feeling and form – a theory of art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1952.
- MAZOUZI Bezza, « La musique algérienne – et la question raï », *La Revue musicale*, triple numéro 418-419-420.
- MALM Krister & WALLIS Roger, *Big sounds from small people – the music industry in small countries*, London, Constable, 1984.
- MILIANI Hadj & BELKADEM Sidi Moh., *Les représentations de la femme dans la chanson populaire oranaise dite raï*, G.R.F.A., document de travail n° 8, ronéotypé. Université d'Oran, 1981.
- MILIANI Hadj, *Culture populaire et contradictions symboliques. Les représentations des femmes dans la chanson populaire oranaise dite « raï »*, G.R.F.A. – document de travail n° 9, ronéotypé. Université d'Oran, 1983.
- MILIANI Hadj, « Parcours symboliques de la chanson Raï », *Internationale de l'imaginaire* n° 5, 1986.
- MEZOUANE Rabah – « Génération raï », *Autrement*, série monde n° 60, 1992.
- M.E.L.A., Festival des Musiques Urbaines du Monde, Communauté Urbaine de Bordeaux, 1990.
- OLSEN Poul Rovsing, *Musketnologi*, Copenhague, Berlingske Forlag, 1977.
- OUITIS Aïssa, *Possession, magie et prophétie en Algérie*, Paris, Arcantère, 1984.
- PLANTADE Nedjma, *La guerre des femmes*, Paris, La boîte à Documents, 1988.
- ROUANET Jules, La musique arabe dans le Maghreb, *Encyclopédie de la musique*, t. V. Paris, Librairie Delagrave, 1913-1922.
- SAADIA & LAKHDAR, *L'Aliénation colonialiste et la résistance de la famille algérienne*, Lausanne, La Cité, 1961.
- TAHAR Ahmed, *La poésie populaire algérienne (melHU)*, Alger, SNED, 1975.

- VIOLLE-SOUBES Marie, « Ce que chanter raï veut dire : prélude à d'autres couplets », *Cahiers de littérature orale* n° 23, 1988a.
- VIOLLE-SOUBES (Marie), « Le raï, côté femmes », *Peuples Méditerranéens* 44-45, 1988b.
- VIOLLE-SOUBES Marie, « Le raï entre résistances et récupération », *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*.

