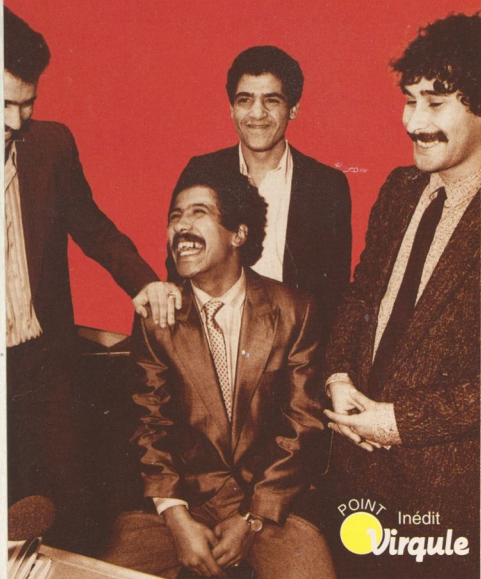


Bouziane Daoudi  
Hadj Miliani

# L'aventure du raï

Musique et société



POINT Inédit  
**Virgule**

*Boussiane Daoudi et Hadj Miliami*

2103823

30

L'aventure  
du raï

Musique et société

1021

*Éditions du Seuil*

16.2

23701

(165)

1875  
1876

*Bouziane Daoudi et Hadj Miliani*

2103823

30  
78

# L'aventure du raï

Musique et société

1021

Éditions du Seuil



COLLECTION DIRIGÉE PAR NICOLE VIMARD

03463

DL-26 01 1996

ISBN 2-02-025587-1

© Éditions du Seuil, janvier 1996

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.



## Remerciements

À Hasni et Rachid,  
*in memoriam.*

Nous remercions pour leurs témoignages  
aides et réflexions :

Mmes Lhamia Benkroune, Zoubida Hagané,  
Marie Viralic.

Mlle Nadam Abek, Bouziane Ahmed, Khedija,  
Ferhi Baba-Ahmed, Bruno Parré, Boyan, Houari Ghannou,  
Mohamed Chadly-Bengannia, Philippe Cornath,  
Abde Hadi, Drakhou, Brahim Haddj-Silmane,  
Noureddine Gofain, Mark Kidel, Michel Lévy,  
Mohamed Maghem, Martin Meissonnier, Rabah,  
Mérourine Melki Nouna, Abbaoui Oussif de L'Hérault,  
Rou El-Hadi Sami, Marc Schach-Poulsen,  
Yves Tribord, Iqbal Ahmed Wahby,  
et tous les autres cités dans ces ouvrages.



## Remerciements

Nous remercions pour leurs témoignages,  
aides et réflexions :

Mmes Djamila Benkirane, Zoubida Hagani,  
Marie Virolle.

MM. Nidam Abdi, Bouziane Ahmed-Khodja,  
Fethi Baba-Ahmed, Bruno Barré, Bayon, Houari Blaoui,  
Mohamed Chadly-Bengasmia, Philippe Conrath,  
Adda Hadj-Brahim, Brahim Hadj-Slimane,  
Noureddine Gafaïti, Mark Kidel, Michel Lévy,  
Mohamed Maghni, Martin Meissonnier, Rabah  
Mézouane, Mekki Nouna, Ahmed Ourak *dit* Djilali,  
feu El-Hadj Saïm, Marc Schade-Poulsen,  
Yves Thibord, feu Ahmed Wahby,  
et tous les artistes cités dans cet ouvrage.

## Remerciements

Nous tenons pour leur témoignage,  
ainsi qu'ailleurs ;  
Monsieur Djamil Beniane, Xoufou Hagnon  
Monsieur Yvelle  
Mlle Nidam Abd. Bouiane Ahmed-Khodja  
Fekri Badi-Ahmed, Bruno Badi, Bayou, Housni Badi  
Mohamed Chady-Begassou, Philippe Courat  
Abd. Hadi-Badiou, Badiou Hadi-Slimane  
Noureddine Galati, Mark Kidel, Michel Lévy  
Mohamed Maghni, Martin Meissonnier-Kabat  
Monsieur Mekki Noua, Ahmed Oursi al-Djalil  
Leu El-Hadi Zain, Marc Schade-Poulsen  
Yves Tibord, Leu Ahmed Wabby  
et tous les autres cités dans cet ouvrage.

## Introduction

Le 29 septembre 1994, cheb Hasni, un des chanteurs les plus populaires de la chanson raï est assassiné dans son quartier natal à Oran. Ce meurtre, qui s'ajoute aux milliers d'assassinats d'hommes de culture, de journalistes, d'universitaires et d'autres citoyens, paraphe dans le sang l'histoire, pourtant suffisamment tumultueuse, d'un genre musical populaire et moderne né dans l'Ouest algérien et qui a souvent occupé les devants de l'actualité sociale et culturelle de l'Algérie durant ces quinze dernières années.

Aujourd'hui, après le meurtre, le 15 février 1995, de Rachid Baba-Ahmed, l'éditeur de raï qui a le plus contribué à faire connaître le genre à l'étranger, l'exil, en France, de chaba Zahouania, du couple Sahraoui et Fadéla, et de bien d'autres chanteurs, tous ces événements projettent directement le raï, malgré lui, dans l'actualité politique. Cette chanson qui est restée jusque-là subversive, sans être engagée, sans jamais parler de politique, traduit dès ses origines les transformations culturelles qui animent la sphère musicale et expriment les mouvements sociaux qui la portent ou qui la transcendent.

C'est de cette histoire, de cette vie dont il sera question dans cet ouvrage qui déclinera ce mouvement socio-musical qu'est le raï à travers trois repères essentiels : l'histoire

des métissages musicaux dans l'Ouest algérien depuis le début du siècle, la place et les discours des femmes chanteuses, et les mutations culturelles au sein de la jeunesse depuis l'indépendance de l'Algérie en 1962, après cent trente-deux ans de colonialisme français.

Par des portraits d'artistes reconnus comme Khaled, Mami, Hasni, le couple Fadéla-Sahraoui, Benchenet, ou la description de l'univers féminin exprimé par des chanteuses comme cheikha Rimitti, cheikha Djénia, chaba Zahouania, on se propose de combiner analyses et reconstitutions historiques en donnant le plus souvent la parole aux acteurs (chanteurs, éditeurs, etc.) et en entrecroisant constamment témoignages et études des textes de chansons, actualité du raï et ses racines historiques, espace public de sa réception, et les réseaux particuliers où s'élabore cette musique sans cesse en mouvement.

Histoire de la lente émergence des mouvements de modernisation au plan musical mais aussi celle des périphéries sociales et culturelles, cette investigation tient à retracer la longue litanie des chansons et musiques qui, sur près de trois quarts de siècle, préparent l'irruption de cette mutation socio-musicale qui constituera, dès la seconde moitié des années 70, un des espaces de référence essentiel pour la majeure partie des jeunes Algériens. Chansons frondeuses tel *Hadj Guillaume*, du nom du Kaiser allemand, pendant la Première Guerre mondiale, chansons franco-arabes des années 20, couplets anonymes sur les relégations à Cayenne et en Nouvelle-Calédonie, chants de passion brûlante des premières *cheikhate*<sup>1</sup> (ou *cheikhas*), maîtresses tradition-

1. Un lexique des mots arabes les plus usités est situé en fin d'ouvrage, p. 263.

nelles de l'improvisation raï, mélodies égyptiennes et rumba cubaine langoureuse, chanson « oranaise » des années 50 constitutive d'une « oranité » nostalgique et rock yé-yé de la décennie suivante vont former le terreau de cette expression qui représentera une véritable rupture avec les litanies rassurantes et ronronnantes qui monopolisent les médias algériens, tous aux mains du pouvoir de la fin des années 70, quand émerge le nouveau raï, celui des guitares et synthétiseurs.

Histoire également de ce puissant élan de créativité d'une jeunesse longtemps marginalisée, aux mots toujours trop crus parce que trop vrais, peu encline aux ronds de jambe et à l'euphémisme, et qui exhume, souvent par « ouï-dire », toute une mémoire musicale immergée dans les sons de la modernité. L'« officialisation » du raï, selon le terme convenu de l'époque, en 1985, avec la tenue du premier festival de raï à Oran, va s'efforcer de canaliser ce qui est déjà un formidable phénomène de recherche identitaire d'une jeunesse désemparée entre impasse de vie, perspectives sociales sans avenir et système D. Loin d'en juguler le potentiel de renouvellement et de créativité, aussi hybrides et éclatés soient-ils, cette reconnaissance tardive va inaugurer la seconde vie du raï, celle de son ouverture sur le marché international de la musique amorcée dès 1986.

La fin des années 80 a vu le raï oranais s'imposer durablement au Maroc, pays à la forte personnalité musicale et qui a, durant des siècles, influencé les musiques populaires algériennes. Mais, plus stratégiquement encore, depuis le festival de raï de Bobigny en janvier 1986, le premier hors d'Algérie, le style oranais est devenu un genre musical « français » parce que produit en France et consommé par

un large public français composé notamment de « beurs ». Ces enfants d'immigrés maghrébins s'approprient une musique dont, pourtant, ils ne comprennent pas tous les sens, paroles et contexte. Ils adhèrent, pour des raisons souvent différentes de celles du public en Algérie, à une chanson venue de ce « bled » pour lequel ils ont souvent entretenu un mépris ambigu parce qu'il représentait, à travers leurs parents, une entrave pour accéder à la modernité. Modernité occidentale s'entend. En outre, dans la foulée de phénomènes telle la world music, les grandes vedettes de raï produisent et enregistrent leurs disques désormais en France et parfois à Londres ou Los Angeles.

Beaucoup de pays si lointains, à tous les égards, de l'Algérie la perçoivent à travers des termes à trois lettres : FLN, FIS, GIA, RAÏ. Soit le tumulte et la rage, le jean et le tchador, la schizophrénie et la frustration qui semblent caractériser actuellement le plus « malade » des pays musulmans, déchiré entre une tradition perdue et mythifiée et un modernisme prometteur et inquiétant. Retracer l'histoire du raï, c'est en finir avec les interprétations de ce qui se passe en Algérie, depuis au moins deux décennies, à partir de l'observation des seules actions du pouvoir politique et de leurs effets sur la société. C'est aussi cesser de vouloir croire que le mouvement qui anime ce pays se réduit à la seule lutte engagée ces dernières années entre les fondamentalistes musulmans et le pouvoir en place. Raconter le raï d'hier et décrire celui d'aujourd'hui, c'est proposer une explication de ce qui se joue culturellement et socialement en Algérie à travers les termes, visions et positions des nombreux exclus du système politique qui sont essentiellement les femmes et les jeunes de ce pays. C'est comprendre comment, avec ses

mots et ses sons, une jeunesse décline ses envies et ses angoisses et persiste à faire de la passion amoureuse envers et contre tous sa raison d'être. D'être libre.

Chansons « tranche de vie », paroles débridées sur les amours impossibles ou les étreintes illégitimes, le raï évoque, jusqu'à l'exemplarité presque parfaite, les interdits et les contraintes subis, intériorisés, sublimés dans les sociétés musulmanes contemporaines. Mais plus qu'un simple reflet des mentalités ou d'un quotidien difficile, la chanson raï, par son évolution, sa relative popularisation dans le monde de la musique, est aussi exemplaire des musiques du tiers monde qui se voient confrontées aux règles et au système de production, de promotion et de consommation occidentaux.

Par instinct ou par volonté de continuer à témoigner de l'espoir malgré tout, cette chanson s'obstine à chanter la vie à Oran et ailleurs, en France notamment. Pendant les trois dernières années, où la terreur est devenue le lot quotidien des Algériens, une association de jeunes, l'APICO (Association pour la protection et l'insertion de la chanson oranaise) a organisé de 1992 à 1995, chaque été, un festival de la chanson où chanteurs amateurs et professionnels du raï se sont produits. Dans les banlieues de France et sur les grandes scènes européennes et d'ailleurs, Khaled, Mami, Fadéla, Sahraoui, Zahouania, Tahar, Nasro et les autres entonnent pour la millième fois un « *ya rayi* » qui est devenu comme une sorte d'espéranto de la formidable énergie de vie face à l'industrie de mort. À ce titre encore, le raï mérite que l'on raconte son histoire, son aventure.



## Le raï : une urgence musicale

### 1. Expression sociale ou mouvement musical ?

Il y eut d'abord une jeunesse. Elle revenait des mobilisations politiques de la « Révolution socialiste » des années 60-70 et de l'espoir d'une parole libérée qu'avait entrouvert le débat sur la Charte nationale en 1976. Elle répétait dans ses chansons « *ya rayi* » (« ô mon raï »), laisse poétique pour relier des couplets, pallier les défaillances de l'inspiration ou résumer d'un mot, raï, l'impasse existentielle. Elle utilisait trompette, accordéon, batterie, guitare électrique et synthétiseur, et trouvait dans des refrains bruts aux accents dansants un viatique que ni la télévision ni la radio nationales n'offraient. Des éditeurs avisés avaient vite produit ce nouveau mélange hybride et échevelé et l'avaient baptisé « pop raï ». Alors le raï actuel est né au croisement des années 70-80 ; à Oran, dans l'Ouest algérien.

Au niveau musical, la rupture politique et la fermeture des frontières avec le Maroc en 1975, dues au conflit du Sahara occidental, avaient eu comme répercussion immédiate de réduire l'engouement pour le style *ghiwan* (troubadour contemporain), à base de banjo, percussions et *sentir* (instrument à cordes) traditionnels, qui avait vu proliférer dans l'Oranie depuis le début des années 70 des dizaines

d'orchestres émules des groupes marocains Nass el Ghiwan et Jil Jilala, créateurs du genre et sortes de Beatles et de Rolling Stones du Maghreb. À Oran, les Ahl Diwan, Haddaoua, Hasnaoua seront les principaux groupes représentants de ce mouvement. Le jeune Khaled, lui-même, contribuera à ses débuts à une formation de ce style.

Mais à la fin des années 70, c'est aussi le passage brutal et quasi exponentiel du disque vinyle 45 tours à la cassette. Au tourne-disques souvent familial va se substituer le radio-lecteur de cassettes portatif autour duquel vont se réunir les groupes de jeunes dans les courettes, au seuil des immeubles, dans les jardins les soirs de spleen ou de joie conviviale. Les éditeurs y trouvent également leur compte puisque, avec des coûts de fabrication moindres, ils peuvent produire rapidement davantage de chanteurs et écouler un nombre plus important d'exemplaires. À titre indicatif, on note que 17 000 cassettes étaient déclarées en 1977, 500 000 en 1981, 2 millions en 1982, et 4 millions en 1983 ; alors que le nombre d'éditeurs passe de 64 en 1982 à 120 en 1983, la majeure partie travaillant à Oran où se concentrait la moitié du secteur privé algérien. Sous la colonisation, la ville, majoritairement européenne, était reconnue pour sa propension au négoce, aux sports et aux plaisirs, des cultes qu'épinglera sarcastiquement Albert Camus dans sa *Halte du Minotaure* et bien évidemment dans *La Peste*. Durant l'Indépendance, « l'influence commerciale régionale d'Oran s'exerce ainsi du nord au sud, traduisant l'efficacité de l'infrastructure très développée et du réseau urbain le plus hiérarchisé de toute l'Algérie<sup>1</sup> ».

1. Bouziane Semmoud, *Industrialisation, Espace et Société en Oranie*, Cahiers du CDSH, Oran, 1982, p. 117.



Cheb Khaled dans un café  
durant ses premières années en France.

S'établissant délibérément, presque « naturellement », dans les espaces non institutionnels, la chanson raï va élargir son audience par le biais des mariages, des cabarets et des boîtes de nuit de la côte oranaise (le Biarritz, le Tangage, le Riadh, les Dunes, la Roue, le Mansour, le Casino, le Milord, le Florida, le Bienvenu, la Dechra, la Guinguette, le Casino de Canastel, etc.). Pour tous les jeunes sans ressources, ce sont dans des lieux de fortune à l'abri des regards (appelés *el g'taf*, *b'har lahmar*, bar des grains), à la périphérie des habitations ou sous le boulevard du front de mer, qu'ils écouteront ces chansons, assis sur des blocs de pierre, rassemblés autour de quelques bouteilles de vin avec « le verre qui tourne » et des olives en guise de *kémia*, d'amuse-gueule.

Au début des années 80, le phénomène prend de l'ampleur dans la mesure où les succès se suivent et scandent le quotidien social, alors que les médias officiels (télévision, radio) adoptent une indifférence frileuse ou condamnent vertement ce qu'ils considèrent tout simplement comme une pure déviation<sup>1</sup>. Seul l'hebdomadaire francophone *Algérie-Actualité*<sup>2</sup> met, dans un unique article, le doigt sur le phénomène musical et ses racines sociales. Sur les ondes nationales, le silence radio restait de mise à l'exception de rares émissions sur la chaîne III en langue française débutant au milieu des années 80. *Contact* et ensuite *Local Rock* assureront, jusqu'à la fin de la décennie 1980, l'unique circuit de promotion officiel du raï et des autres musiques de jeunes.

1. S. Mouas, « Entre l'influence du raï et la volonté d'assainissement », *El Moudjahid*, 17 mars 1981.

2. M. Bahli, « Dis-moi mon sort », *Algérie-Actualité*, n° 807, 2-8 avril 1981.

« À la RTA, il y a des millions de lettres qui réclament du raï. Des gens qui veulent contacter les chanteurs. Les gens de la télé n'y répondent jamais. Moi, toute l'Algérie me connaissait dès l'âge de 20 ans, il a fallu attendre 1985 pour que la télé daigne me diffuser une petite fois, à 25 ans », disait cheb Khaled, l'année où il s'installait en France, en 1988.

C'est en 1988 que la télévision algérienne retransmet enfin des concerts entiers à l'occasion d'un festival donné au Palais des Sports d'Oran. Soit près de dix ans après, l'apparition de cette nouvelle vague musicale, qui s'était déjà imposée dans toute l'Algérie, commençait à conquérir entièrement le Maroc et se faisait connaître en Europe depuis deux ans par les tournées de ses plus grosses vedettes, notamment le couple Fadéla et Sahraoui qui, avec cheb Mami, donnaient le plus de concerts hors de leur pays à l'époque.

« Nous n'animions plus que les fêtes de mariages en plus des tours de chant dans les cabarets. Les mariages étaient de grandes publicités pour nous en Algérie. Il y avait des gens qui écoutaient cheb Mami, cheb Khaled, cheb Hamid... mais qui ne les avaient jamais vus. Les mariages permettaient de nous faire mieux connaître », explique cheb Sahraoui à propos de l'époque où seule la fête familiale permettait de voir le raï comme une musique vivante, au-delà des cassettes. Quant aux clubs de nuit, outre leur mauvaise réputation, ils étaient situés pour la plupart à l'extérieur des villes, de 15 à 40 km, et nécessitaient une voiture, personnelle ou taxi, pour s'y rendre sans oublier leurs prix peu accessibles à tous. Souvent, en été, les jeunes veillaient sur place, attendant la reprise du service d'autocars au petit matin pour rentrer chez eux, en ville.

Cependant, peu à peu, un phénomène de consécration s'est imperceptiblement mis en place (une certaine reconnaissance sociale) qui correspond au processus non de légitimation, mais de récupération et de contrôle de cette culture populaire sous sa forme nécessairement parcellaire, sinon appauvrie au travers de formes et de produits audiovisuels (disques, cassettes audio et vidéo). Ce qui apparaissait tout à fait spécifique, c'était le rapport extrêmement ambigu et relativement nouveau entre l'appartenance sociale des producteurs (leur statut marginal : sous-prolétariat, déclassés, etc., particulièrement en ce qui concerne les femmes qui chantent le raï) et l'éventail social très large des consommateurs, où se retrouvaient représentées avec plus ou moins d'intensité pratiquement toutes les couches de la société.

Pourtant, les musiciens du raï se sont toujours sentis exclus, voire méprisés. Le chanteur de raï a souvent signifié pour les éditeurs comme pour les médias, l'artiste de fortune interchangeable et dont le chant va finir par s'éteindre, ne plus être à la mode, si mode il y a. En France, en 1986, l'amertume de cheb Hamid laissait percer la lassitude : « On ne nous encourage pas, on nous pousse au commercial. Le raï, on l'écoute même en famille. Mais on fait semblant de rien, alors que dans les fêtes de mariage, on ne demande que du raï. »

En dehors des cabarets et des concerts raï rassemblant un public mixte, cette chanson s'écoutait, par lecteur de cassette interposé, par les deux sexes séparément. Il restait l'espace familial et amical des fêtes de mariage pour apprécier ensemble des chansons parlant beaucoup d'amour mais sur le mode de la souffrance inguérissable, du chagrin qui



Sahraoui et Fadéla,  
installés en France depuis l'assassinat de leur ami cheb Hasni en 1994.

tient éveillé, de la passion sans retour, de la séparation, des ennemis qui guettent, de l'étreinte illégitime, d'amants éperdus au bar. Bref, les petits faits du quartier populaire mêlant sexe, sentiment et famille déchirée que les patios surpeuplés d'autant d'âmes et de drames ne peuvent longtemps cacher. Comme les commentaires et les potins qui font la chronique de la cité, le raï parle aussi et surtout ouvertement d'alcool, moyen de cautériser les cicatrices du cœur ou d'aviver les plaisirs de la chair. Souvent, il devient difficile pour l'auditoire de séparer la vie des interprètes de celles qu'évoquent leurs chansons. Aussi, au-delà des amourettes, « le raï, dit Sahraoui, chante en arabe dialectal la vérité, la vie sociale. Nous chantons ce qui se passe, mais chaque parole doit correspondre à sa mélodie. Pourtant il reste encore quelques-uns pour dire que les chebs sont des clochards qui chantent, boivent et s'en vont. Nous chantons des paroles sentimentales et des paroles de tous les jours, qu'est-ce qu'il y a de vulgaire à cela? »

Mais rien n'y fait. Au début le raï constituait la seule musique algérienne qui, excepté lors des fêtes de mariage, ne s'écoutait pas en famille, surtout dans l'Oranie où l'on savait toutes les subtilités du parler local et comprendre les sous-entendus érotiques de la moindre onomatopée. « Le raï d'avant n'avait pas un aussi large public que nous. Alors que les Algérois écoutaient le *chaâbi* à la maison, les Constantinois le *malouf* chez eux, à Oran, le raï s'écoutait hors de la maison », répondait en 1993 cheb Nasro, une des vedettes du raï love, comme en écho à son aîné cheb Hamid, qui disait : « C'est vrai, dans les fêtes que nous animions, il y avait parfois des soulards qui provoquaient des bagarres. »

Cheb Hamid fut un des premiers ténors à débarquer en

janvier 1986 à Bobigny, au festival de ce raï traînant alors toute sa sulfureuse réputation. Alors que dans la presse algérienne, en grande partie contrôlée par l'État et le FLN, le parti unique de l'époque, un vif et vain débat tentait de répondre à la question : « Le raï est-il vulgaire ou non ? » « Moi, je ne suis pas à l'aise quand je chante des paroles vulgaires, trop directes, du genre : "J'ai couché avec elle ; elle était à poil..." Avant j'aimais ça. Maintenant, je veux que mes chansons soient écoutées par tout le monde, jeunes ou pas. Le sens est toujours le même, seules les expressions ont changé. Et le raï, c'est d'abord le timbre de la voix et le rythme. Je n'ai pas à suivre ce que disent les journalistes qui me conseillent de "monter un groupe", ou même de chanter des "paroles correctes" », s'énerve cheb Mami.

## 2. Le raï en débat

Il est assez curieux qu'un genre musical qui va allègrement vers ses 20 ans soit encore aujourd'hui l'objet d'autant d'explications, d'analyses, de polémiques, voire de sollicitations plus ou moins intéressées. Avec le développement de la presse (écrite) indépendante en Algérie (à partir de 1989), le raï, ses fastes et ses pénombres font souvent la « une » des journaux. Il est devenu le principal objet rédactionnel d'un récent bimensuel publié à Oran, *Côte Ouest* ; titre qui à lui seul résume tout l'être du raï : « oranité » et culture de feuilleton, égyptien, brésilien et américain, comme la série du même nom. Plus explicitement, un hebdomadaire en arabe, né en 1994, prend clairement le titre de *Raï* et consacre régulièrement une grande partie de ses rubriques à ce sujet. Et l'on a même vu se créer en 1993

une association des amis de Khaled qui s'est fixé pour objectif l'organisation d'un concert du *King* du raï à Oran, où il n'a plus chanté depuis août 1988.

Cela n'empêche pas que l'on continue parallèlement à mettre en cause le genre et les chanteurs à travers un certain nombre de préjugés. Les plus fréquents tendent à reproduire une série de qualifications négatives : origine et conduites sociales des chanteurs, production dilettante et précaire, caractère factice, voire superficiel des thèmes et des aspirations exprimées<sup>1</sup>.

Plus provocantes, et souvent produites dans un souci de mobiliser le lectorat, il y a toutes les « affaires » privées et publiques des stars du raï qui font régulièrement la « couverture » des gazettes populaires, comme autant de versions locales de *Paris-Match* et *France-Dimanche* : bref emprisonnement de cheb Khaled à son retour à Oran en 1991, conflit avec les éditeurs de musique, déclarations de Khaled sur son désir de chanter en Israël, agression dans un cabaret de Hasni, menaces réelles ou supposées des islamistes, jusqu'à l'assassinat le 29 septembre 1994 de cheb Hasni. Cette

1. C'est le cas en particulier d'une série d'articles publiés fin 1992 dans *El Moudjahid* où l'auteur oppose à la suite de beaucoup d'autres un genre noble et normé : le « bédoui » et les chants des cheikhate et, par extension, la chanson raï elle-même. L'argumentaire nationaliste proclamé ici rejoignant la prescription morale : Amar Belkhodja, « Le rimittisme ou l'inconscience de soi ».

a. « La thèse des bergers-cheikhs », *El Moudjahid Ouest*, n° 47, 25-31 octobre 1992, p. 11.

b. « Contradictions et extrémismes », *El Moudjahid Ouest*, n° 48, 1<sup>er</sup>-7 novembre 1992, p. 12.

c. « La coqueluche des peaux tannées », *El Moudjahid Ouest*, n° 49, 8-14 novembre 1992, p. 11.

d. « Chant de sirène », *El Moudjahid Ouest*, n° 50, 15-21 novembre 1992, p. 11.

Articles repris dans le quotidien *El Moudjahid* : « Les origines du raï. Le "rimittisme" ou l'inconscience de soi », 8 novembre 1992, p. VII.

surmédiation, due uniquement à la presse écrite, exprime un paradoxe frôlant le double langage. D'un côté, les articles consacrés à la vie artistique et privée des vedettes de raï affirment la valorisation d'une « culture nationale » confortée par une certaine réussite internationale des chebs et chabete, à l'exemple de la fierté tout aussi nationale tirée des exploits sportifs algériens dans le monde. De l'autre côté, cet intérêt pour les chanteurs de raï révèle un profond paternalisme à leur égard montrant implicitement combien leur musique reste jugée, au mieux comme peu sérieuse, au pire comme une imposture ; sous-entendu qu'« il faut faire avec », parce que le raï se vend et fait vendre... les journaux. Derrière cette reconnaissance, se révèle toujours en contrepoint l'absence d'une égale promotion de genres ou de chanteurs considérés comme plus représentatifs de cette culture « nationale » : la musique arabo-andalouse ou le chaâbi par exemple. Comme si le raï, par sa présence médiatique nationale et internationale, participait de l'absence de promotion des autres genres musicaux nationaux.

Il y a évidemment et, dirions-nous, malheureusement une actualité de l'Algérie qui rend sensible à tout ce qui en émane. De ce point de vue, le raï a connu une série de conjonctures qui l'ont souvent projeté en avant. Pour se voir institué selon les interprétations des uns et des autres : « musique de contestation » du pouvoir, « bannière contre les hypocrisies sociales », « musique au service du pouvoir afin de contrecarrer les chansons engagées à caractère politique », ou encore « barrage contre l'intégrisme »...

Après les émeutes de la métropole kabyle Tizi Ouzou, en 1981, d'Oran en 1982, de Constantine et d'Alger en 1985, qui avaient vu principalement les jeunes en tête des manifes-

tants, l'ouverture libérale du régime va tenter d'évoluer vers une stratégie de séduction dont les deux objectifs sont la jeunesse et l'économie de marché. En juillet 1985, le festival de la Jeunesse, où, groupes étrangers et chanteurs locaux avaient figuré, inaugurait le vaste complexe culturo-commercial de Riadh el Feth installé sur les hauteurs d'Alger, véritable symbole de cette modernité libérale déclarée et clairement destinée aux besoins de la bourgeoisie algérienne (marchande, industrielle et bureaucratique) qui pouvait enfin afficher sa respectabilité et son argent. L'Algérie découvrait, non sans une pointe d'ironie, la *tchi-tchi* (jeunesse dorée, enfants gâtés de la bourgeoisie) et les *bouhi* (les enfants des classes populaires qui s'efforcent de soigner leur habillement et qui viennent « zoner » à Riadh el Feth). À la suite du festival du raï d'Oran en août 1985, le lieutenant-colonel Snoussi, directeur de l'Office de Riadh el Feth (l'organisme d'État qui dirige les lieux du même nom), et son staff décident de « prendre en charge le raï ». Le genre est pensé comme la locomotive d'un ensemble de productions culturelles algériennes destinées à être promues dans le monde :

« Le raï, pour nous, constitue un podium pour cette jeunesse qui a besoin de "s'éclater". C'est pour cela que nous lui accordons une telle importance. Je préfère voir un jeune venir danser le raï à Riadh el Feth plutôt que de traîner dans les cafés. En plus de cela, le raï est en passe de devenir un événement de portée internationale. Et qui nous dit que le raï ne fera pas mieux connaître au monde l'Algérie que son gaz<sup>1</sup>? » déclarait l'officier qui, figurait une sorte de ministre de la Culture *bis*.

1. Entretien avec le colonel Snoussi, *Actualité de l'émigration*, n° 35, 19 mars 1986.



Une place d'Oran improvisée en terrain de jeux par les enfants.

Les concerts représentant l'anthologie du raï à la Grande Halle de la Villette, dans le cadre de la Semaine culturelle algérienne à Paris en février 1986, la production du premier album discographique en France en 1987 de cheb Khaled, *Kutché*, et le lancement, raté, de la revue *Dunes*, la même année, furent les actions les plus marquantes de cette stratégie qui s'est arrêtée là, faute de subsides et pour cause d'émeutes en octobre 1988.

Au lendemain d'octobre 1988, le raï figure l'option « démocratique » bon enfant face à l'hégémonisme de l'islamisme politique. L'un et l'autre poussent dans les mêmes quartiers et s'adressent au même public. Raï et islamisme se disputent la majorité de la population algérienne, celle des faubourgs peuplés. Raï et islamisme touchent surtout, majoritaire de cette majorité, la jeunesse algérienne. C'est-à-dire les trois quarts du pays. Les plus grandes stars du raï et les plus intransigeants des islamistes viennent du même milieu, celui des familles pauvres.

Quatre mois après les manifestations d'octobre 1988, cheb Sahraoui soulignera : « Il n'y a aucun rapport entre le raï et les violences d'octobre. Le raï ne pousse pas à la révolte. C'est un truc de jeunes pour s'amuser et oublier les difficultés. Le raï, c'est l'ambiance, la fiesta, pas du tout la politique. Pendant les événements, nous ne sommes pas sortis de chez nous. Les journalistes nous interrogent, mais c'est aux spécialistes de répondre, pas à nous. Nous ne faisons ni politique ni rien, seulement de la musique<sup>1</sup>... »

Dès les débuts, les tenants de la rigueur islamique s'en sont pris, officieusement, aux chanteurs qui plongent des

1. *L'Événement du Jeudi*, 9-15 février 1989.

**Bouziane Daoudi**  
**Hadj Miliani**  
**L'aventure du raï**

Inédit

Le 4 septembre 1994, cheb Hasni, l'un des chanteurs les plus populaires de la chanson raï, est assassiné dans son quartier natal à Oran. Ce meurtre et d'autres projettent le raï dans l'actualité politique. C'est de la vie des traditionnels cheikhate et cheiks, des modernistes chabete et chebs, dont il est question dans cet ouvrage, à travers l'histoire des métissages musicaux, la place et les chants des femmes chanteuses et les mutations culturelles au sein de la jeunesse algérienne.

Le raï s'est propagé à peu près partout dans le monde et particulièrement en France par les cassettes, les disques et les concerts donnés par ses plus célèbres vedettes, telles les maîtresses de la tradition cheikha Rimitti et cheikha Djénia, les jeunes novateurs comme Khaled, Mami, Zahouania, Fadéla, Sahraoui et cheb Hasni.

Immédiat et baroque, constamment aux limites de la dérision et du dérisoire, esthétique du puzzle et de l'inachèvement, le raï préfigure une multiculturalité qui emprunte autant qu'elle modèle sans jamais relever d'une tradition fermée. Cet ouvrage est le premier à raconter et analyser l'histoire du raï, son originalité, son aventure.

*Bouziane Daoudi*, sociologue, journaliste depuis 1986 à *Libération*.

*Hadj Miliani*, professeur de littérature, membre fondateur du jury du 1<sup>er</sup> festival de raï d'Oran et du Groupe d'études et de recherches sur les chants et musiques du Maghreb.

POINT  
 **Virgule**

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01284979 2

9 782020 255875

Cheb Khaled au centre, et de gauche à droite : cheb Sahraoui, cheb Mami et cheb Hamid. Photo © Jean-Claude Coutausse, Contact Press Image.

Seuil, 27 r. Jacob, Paris 6 / ISBN 2.02.025587.1 / Imp. en France 1.96

cat. 6

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

