

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE IBN BADIS MOSTAGANEM
FACULTE DES LETTRES ET DES ARTS
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS
ECOLE DOCTORALE POLE OUEST
ANTENNE DE MOSTAGANEM

Thèse de doctorat en Sciences du langage

Emprunt et créativité langagière, le cas du français
dans la chanson algérienne (raï et rap).

Présentée par

BOUMEDINI Belkacem

Sous la direction de :

P. Hadj MILIANI : Université Ibne Badis, Mostaganem

M. Cyril TRIMAILLE : Université de Stendhale, Grenoble 3

Dédicace

A l'âme de ma mère qui n'a pas pu assister à cette soutenance.

A mon père qui me reste dans ce monde.

A ma femme qui m'a aidé malgré ses préoccupations.

A mon fils, ce beau cadeau offert par le bon Dieu.

A tous les membres de ma famille et de ma belle famille.

A mes amis : Saad Eddine, Chakib, Soufian, Blaha et Mohamed.

Je dédie ce modeste travail

Remerciements

A mes deux directeurs de recherche pour leur disponibilité, leur patience, leur aide et surtout pour leur amitié.

M. Hadj Miliani et M. Cyril Trimaille

A tous les chercheurs rencontrés durant mon parcours de doctorant et qui m'ont guidé et orienté : BILLIEZ Jacqueline, BENRABAH Mohamed, MORSLY Dalila, MILLER Catherine, MATTHEY Marinette, RISPAIL Marielle, CAUBET Dominique, BOUCHRIT Aziza, AUZANNEAU Michelle, BLANCHET Philippe.

A tous ceux qui m'ont aidé à réaliser mes entretiens, les artistes : Malik BOURBIA, Hakim Lakhdar Barka, Karim Ouled Adda et Mohamed Benfissa.

A tous ceux qui ont contribué de près ou de loin pour me permettre de réaliser cette thèse.

Mots clés.

Raï, rap, créativité langagière, contact de langues, bilinguisme/plurilinguisme, emprunt, alternance codique.

Résumé

La recherche que nous entreprenons porte sur les langues en présence dans la chanson raï et rap en Algérie. Notre travail s'inscrit dans le champ de la sociolinguistique urbaine et poursuit la réflexion menée sur les situations de plurilinguisme de manière générale et la situation algérienne en particulier.

L'objectif de notre réflexion est d'expliquer pourquoi et comment les artistes recourent au français dans les deux styles musicaux (raï et rap).

L'idée de départ du présent travail est née du constat suivant : dans les textes raï et rap se contactent l'arabe algérien (langue maternelle) avec le français, langue seconde dans les pratiques langagières des jeunes.

Nous sommes parti de l'hypothèse que ce mélange linguistique est une conséquence logique du contact entre les deux pays situés sur les deux rives de la méditerranée, entre lesquelles les échanges commerciaux, politiques et culturels ne se sont jamais interrompus.

Pour notre fondement théorique, nous avons jugé bon de définir les concepts en rapport avec notre étude en plus d'un aperçu historique sur les deux phénomènes musicaux en question.

La partie empirique s'est basée sur une analyse thématique et sociolinguistique du corpus, ce qui nous a permis de repérer les échanges linguistiques mutuels entre français et arabe algérien, et les cas où les

termes n'ont pas été intégrés. En plus des autres langues employées par les chanteurs, comme l'arabe classique, l'anglais et même l'espagnol.

. الكلمات المفتاحية:

الراي، الراب، الخلق اللغوي، التقاء اللغات، الازدواجية اللغوية، الاقتترص اللغوي،
الترادف اللغوي.

. الملخص.

تتناول دراستنا هذه اللغات المستعملة في كتابة نصوص اغاني الراي و الراب في
الجزائر. تندرج هذه الدراسة ضمن اطار علم الاجتماع اللغوي العمراني و هي تكمل
الابحاث التي تناول التعدد اللغوي بصفة عامة و الحالة الجزائرية على الخصوص.
يكمن الهدف من وراء تفكيرنا في شرح لماذا و كيف يلجؤ الى اللغة الفرنسية في
اغنية الراي و الراب.

لقد جاءتنا فكرة هذه الدراسة من الملاحظة التالية، في اغنية الراب و الراي تلتقي
اللغة الاولى (العربية الجزائرية) مع اللغة الفرنسية التي يمارسها الشباب كلغة ثانية.
انطلقنا في بحثنا من الفرضية التي ترى ان هذا التداخل اللغوي ما هو الا نتيجة
منطقية للاتصال بين الدولتين المتواجدتين على ضفتي المتوسط، و بين هتين الدولتين لم
تنتقطع الاتصالات التجارية، السياسية و الثقافية.

بدانا دراستنا بالاطار النظري اين عرفنا المصطلحات التي لها علاقة مع موضوع
دراستنا، بالاضافة الى اعطاء نظرة تاريخية عن الشكلين الغنائيين موضوع الدراسة.
ارتكز الجزء التطبيقي على دراسة لغوية و اخرى لغوية للمدونة اين لاحظنا التغيرات
التي طرات على الكلمات الفرنسية عندما تتداخل مع العربية الجزائرية و الحالات التي لا
تتداخل فيها بالاضافة الى اللغات الاخرى المتواجدة ضمن المدونة، مثل الانجليزية،
الايطالية و الاسبانية.

Key words

Rai, Rap, language creativity, language contact, bilingualism, multilingualism, borrowing, code switching.

Summary

The research we are undertaking is about languages present in the rai and rap songs in Algeria.

Our work fits into urban sociolinguistic and pursues the reflection conducted in the multilingualism situations in general and the Algerian situation in particular.

The objective of our reflection is to explain the why and the wherefore of the resort to French in the two Algerian musical styles (Rai and Rap).

The starting idea of the present work was born out from the following report: in the rai and rap texts, there is a contact between the Algerian Arabic (mother tongue) and French, second language in the young people`s language practices.

We have started from the hypothesis stating that this linguistic mixture is a logic consequence of the contact of the two countries situated on the two shores of the Mediterranean, and where the commercial, political and cultural exchanges have never been interrupted.

For our theoretical foundation, we have thought it was a good idea to define the concepts in relation with our study in addition to a historical insight on the two musical phenomena in question.

The practical part was based on a thematic and sociolinguistic analysis of the corpus, which allowed us to locate the alterations undergone by the French language in contact with the Algerian Arabic, and the cases where

the terms have not been integrated; in addition to the other languages used by the singers, classical Arabic, English, and even Spanish.

Sommaire

Volume 1

Introduction.....	11
Première partie. Contextualisation.....	28
Chapitre 1. Situation sociolinguistique en Algérie.....	29
1. Plurilinguisme ou bilinguisme.....	30
2. De la colonisation à l'indépendance linguistique.....	31
3. La politique linguistique depuis l'indépendance.....	38
4. Langues et identités en Algérie.....	40
5. Politique d'arabisation.....	46
6. Le « parler jeune » et les jeunes algériens.....	49
Chapitre 2. L'historique de la chanson rai et rap.....	57
A. La chanson raï.....	58
1. Le raï : histoire d'un début.....	59
2. La langue du raï.....	64
3. Le raï comme phénomène social.....	65
4. L'arrivée des femmes dans le raï.....	66
5. Le rapport raï /argent.....	67
6. Lieux de production du raï.....	69
7. Rôle des paroliers dans la chanson raï.....	71
8. Rapport entre jeunesse et chanson de masse.....	71
9. Quelques concepts pour comprendre le phénomène raï.....	73
10. Les principaux instruments utilisés dans le rai.....	74

B. La chanson rap.....	78
1. Le rap : le début et le développement d'un genre musical.....	79
1.1. Le rap aux Etat Unis.....	81
1.2. Le rap en France.....	84
1.3. Le rap algérien.....	87
2. Les langues du rap.....	91
3. Le rap, une musique urbaine.....	94
4. Le rap d'une chanson de rue à une revendication sociale.....	95
Deuxième partie. Cadre conceptuel et méthodologique.....	100
Chapitre 1. Cadre conceptuel.....	101
1. Contact des langues et bilinguisme / plurilinguisme.....	102
2. Plurilinguisme social/sociétal.....	103
3. Bi-plurilinguisme individuel.....	105
4. Diglossie ou polyglossie ?.....	112
5. L'emprunt.....	118
6. L'alternance codique.....	133
Chapitre 2. Cadre méthodologique.....	149
1. Présentation du corpus.....	150
1.1. Corpus de chansons de rap.....	150
1.2. Corpus de chansons de raï.....	153
2. Les entretiens.....	154
3. La transcription du corpus.....	158
4. La chanson ? Textes, discours, situation de communication et réception.....	160
5. Méthodologie d'analyse.....	163

6. Pourquoi une analyse thématique et sociolinguistique?.....	164
Troisième partie. Analyse du corpus.....	167
Chapitre 1. Analyse thématique.....	168
1. Ce qui est lu et écouté dans un album.....	169
1.1. Les titre des chansons.....	170
1.2. La dédicace dans le rap et dans le räi.....	182
2. Les principaux thèmes dans chaque genre.....	185
2.1. Dans les chansons rap.....	185
2.2. Dans les chansons räi.....	202
3. Conclusion du chapitre.....	212
Chapitre 2. Analyse sociolinguistique.....	213
1. Enonciation et fonctions du discours chanté.....	214
2. Evolution de l'emprunt dans la chanson rai et rap.....	226
3. Comptage et catégorisation des emprunts.....	231
4. Synthèse sur les catégories d'emprunts.....	242
5. Repérage des catégories grammaticales.....	242
6. Procédés de créativité langagière.....	248
7. Conclusion du chapitre.....	250
Conclusion générale.....	252
Bibliographie.....	263

Introduction

Introduction

L'Afrique du Nord est une région connue depuis des siècles pour son multilinguisme du fait du contact des langues en présence. Depuis les conquêtes carthaginoises et romaines, vers le III^{ème} siècle av.J.C. (Martin Claude, 1979.) les langues en passage n'ont pas cessé d'influencer la langue berbère, première langue parlée par les populations vivant dans cette région. Cette langue qui « *a su résister, dans l'antiquité, aux conquêtes phéniciennes et romaine* »¹ s'est trouvée incapable de garder le terrain devant la langue arabe (classique et dialectale). Elle « *ne cesse, depuis le VII^e siècle de l'ère chrétienne, de reculer devant l'arabe, langue liturgique de l'Islam, auquel les Berbères s'étaient convertis en masses* ».²

L'Algérie, pays du Maghreb, a connu plusieurs envahisseurs après l'arrivée des Arabes (Espagnols, Turcs) mais la polémique autour de la question de la langue n'a émergé qu'après la conquête française. Le retour officiel vers la langue arabe classique n'a pas pu changer le paysage linguistique algérien qui est caractérisé par la coexistence de plusieurs langues qui sont l'arabe classique, l'arabe algérien, le tamazight, et le français.

La recherche que nous entreprenons porte sur les langues que parlent la plupart des Algériens dans leurs échanges quotidiens et qui est aussi présente dans la plupart des productions artistiques. L'étude se veut donc sociolinguistique.

¹ Haddadou, Mohand-Akli, 2003, L'état algérien face à la revendication berbère : de la répression aux concessions, *Quelle Politique linguistique pour quel Etat-nation ?* GLOTTOPOL, N° 1, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, p. 132.

² Haddadou, Mohand-Akli, 2003, *ibid.*, p. 132.

L'objet de la thèse sera donc une investigation dans une société connue pour son multilinguisme qui se manifeste dans les langues en présence ; arabe dialectal, arabe classique, français et quelques bribes de l'espagnol à l'ouest et de l'italien à l'est, sans oublier les particularités régionales des différents parlers et comme le signale Grandguillaume, (1997) : « *la société algérienne est pluraliste : dans ses régions, dans ses langues, dans ses conceptions du rapport au passé, à l'avenir, dans ses représentations de l'Occident ou du monde arabe* ». ¹

L'arabisation qui a débuté juste après l'indépendance avait pour but de supprimer le français et de le remplacer par l'arabe classique. La politique de l'arabisation a été mise en place dans le primaire, le moyen (fondamental) et le secondaire mais le cas est différent au supérieur. Le français y est présent dans presque toutes les filières scientifiques (surtout en médecine) et exigé comme langue de recherche dans la plupart des branches de Sciences Humaines et sociales dont les références bibliographiques sont en grande majorité en français. Une fois à l'université, les étudiants se trouvent incapables de suivre et de comprendre les cours dispensés en français par des enseignants pour la plupart bilingues. ²

La richesse de la situation linguistique en Algérie fait d'elle un terrain propice à de nombreuses recherches, du fait notamment que le paysage linguistique continue de subir des changements importants. Le français occupe à nouveau le terrain dans des villes comme Alger, Oran, où les

¹ Grandguillaume, Gilbert, 1997, Arabisation et démagogie en Algérie, *Le Monde Diplomatique* Page 3 <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/Grandguillaume/7816>

² Des centres d'enseignement intensif des langues ont été créés dans la plupart des universités algériennes pour permettre aux étudiants de perfectionner leurs langues de recherche (français, anglais).

jeunes sont attirés par les émissions des chaînes satellitaires qui leur permettent une ouverture sur le monde européen. A l'heure actuelle, la langue française occupe une place fondamentale dans la société algérienne, et ce, dans tous les secteurs : social, économique, éducatif.

Cette réalité suscite de la part des chercheurs des interrogations sur les phénomènes de contact des langues qui permettent à un locuteur bilingue de créer une forme nouvelle à partir de deux langues en contact, objet privilégié de la sociolinguistique :

*« La pratique, dictée par des besoins immédiats de communications, produit une situation de convivialité et de tolérance entre les langues en présence : arabe algérien, berbère et français. Dans les rues d'Oran, d'Alger ou d'ailleurs, l'Algérien utilise tantôt un mélange de deux ou trois idiomes ».*¹

La co-existence de deux ou plusieurs langues en un même lieu n'est jamais vraiment égalitaire et se manifeste dans un rapport de dominance et de distribution inégale entre les langues en question. Cela suscite un questionnement pour comprendre les raisons qui poussent un peuple libre à accepter, après des années de résistance et de refus, d'emprunter à la langue du peuple qui le colonisait un lexique pour former sa langue parlée :

*Les 130 années de contact entre les deux langues ont (...) laissé des traces : non seulement une partie de la population est bilingue et utilise le français plus ou moins régulièrement, mais les emprunts au français sans être systématiques, ont été au moins dans les villes et pour certains zones du lexique, très nombreux ».*²

¹ Benrabah, Mohamed, 1999(a), Algérie : les traumatismes de la langue et le raï, *Revue Esprit*, p. 26.

² Boucherit, Aziza, 2002, *L'arabe parlé à Alger*, Paris, Editions Peeters, p. 12.

L'Algérie est l'un des pays où le français est le plus utilisé, et malgré tout, l'Etat préfère rester un pays observateur dans l'organisation de la francophonie malgré la présence d'une presse francophone, d'une administration francophone, d'un enseignement dispensé en français et d'une production artistique qui recourt aussi au français. Certains chercheurs, comme le professeur Benrabah sont allés jusqu'à considérer la langue du raï par exemple comme un moyen de résistance contre l'arabe classique considéré comme symbole du pouvoir (le FLN avant le multipartisme) :

*Si, à l'opposé de la musique berbère engagée, la chanson raï se veut apolitique, elle n'en n'est pas moins contestataire. Elle porte une revendication identitaire, contre la soumission que cherche à imposer la culture FLN débilite. Le raï ne se cantonne pas au thème de l'amour et autres sujets interdits par la morale des conversations. Les textes évoluent ».*¹

Pour Benrabah le recours au mélange du français avec l'arabe dans la chanson des jeunes, dont l'exemple du raï est le plus représentatif est une forme de rejet d'une langue qu'ils étaient forcés d'apprendre à l'école (l'arabe classique) et qui les éloigne de leur langue maternelle (l'arabe algérien) :

*Ces pratiques langagières correspondent à ce qu'un linguiste britannique appelle « antilanguage », que nous traduisons par antiparler. [...] La fonction principale de l'antiparler se veut une résistance et une rébellion sociales pour maintenir en vie l'identité menacée. Il s'agit également d'une manière pour les jeunes de résister à la « correction » visée par l'école du FLN et la substitution des langues du quotidien recherchée par l'arabisation.*²

¹ Benrabah, Mohamed, 1999(a), op, cit, p.28.

² Benrabah, Mohamed, 1999(a), op, cit, p. 27.

Pendant la période coloniale, la politique française consistait à remplacer l'arabe, langue des indigènes considérés comme « non civilisés », par la langue du peuple fort et civilisé, afin de former des « *citoyens* » capables de lire et écrire pour pouvoir par la suite exercer des métiers dont avaient besoin les colons, ou occuper des postes dans l'administration coloniale : « *Progressivement le français s'étendra à tous les secteurs de la vie publique et, jusqu'à l'indépendance du pays, sera la langue officielle* »¹.

Après l'indépendance, certes l'arabe littéraire a officiellement repris sa place puisqu'il :

*Est lié aux deux sources de légitimité auxquelles puise le pouvoir : la lutte de libération nationale et la défense de l'islam (...) L'arabe était la langue nationale, le français celle du colonisateur (...) Par ailleurs, la langue arabe est étroitement liée à la naissance et au développement de l'islam.*²

Mais la réalité linguistique révèle une situation très compliquée dans le quotidien des Algériens : « *Le langage utilisé par les "langues" au marché, sur les chemins et s autres lieux populaires fréquentés par la masse ne peut pas être confondu avec le langage des plumes et du papier, des cahiers et des études, bref d'une élite.*»³

Les conversations dans les cafés, les bus, à la télévision, les meetings des leaders politiques, mais surtout les chansons de jeunes, sont des exemples qui illustrent clairement le recours à l'emprunt au français pour produire un discours « algérien ». C'est un des éléments qui fait de l'arabe

¹ Boucherit, Aziza, 2002, op, cit, p. 13.

² Grandguillaume, Gilbert, 1997, op, cit, p. 3.

³ Benrabah, Mohamed, 1999(a), op, cit, p.56.

algérien une langue différente des variétés d'arabe utilisées dans les pays de l'orient : « *Dans l'ensemble dialectal arabophone, les dialectes maghrébins s'éloignent sur bien des traits des dialectes orientaux* ». ¹

Le français en Algérie nous amène à parler de son influence aussi sur le kabyle qui s'est enrichi lui-même au contact de plusieurs langues, notamment de l'arabe, et du français. Pour cette dernière, son impact est dû à une politique volontariste des autorités coloniales, mais aussi à une immigration massive des kabyles en France, depuis un siècle.

En Algérie, les locuteurs francophones co-existent et communiquent sans difficulté avec des locuteurs arabophones et berbérophones car chez les trois types de locuteurs il y a un point commun, c'est la connaissance de l'arabe dialectal qui a précédé la présence du français en Algérie. Les francophones eux-mêmes se présentent en trois catégories :

Nous avons, premièrement les francophones réels , c'est-à-dire, les personnes qui parlent réellement le français dans la vie de tous les jours ; deuxièmement, les francophones occasionnels, et là, il s'agit des individus qui utilisent le français dans des situations bien spécifiques (formelles ou informelles) et dans ce cas nous relevons le fait qu'il y a un usage alternatif des langues qui sont le français et l'arabe, usage qui s'explique par certaines visées pragmatiques telles que ordonner, insulter, ironiser, tourner en dérision. Enfin, ce que nous nommons des francophones passifs, et il est clair que

¹Boucherit, Aziza, 1999, Relation d'appartenance, nom de parenté et substrat berbère, *Papers from 9th italian meeting of afro-asiatic linguistics*, Tonelli Editions, Unipress, p. 175.

*cette catégorie concerne les locuteurs qui comprennent cette langue mais qui ne la parlent pas ».*¹

Nous arrivons à présent au vif du de notre thèse. Pourquoi le choix de ce sujet ?

L'idée de départ du présent travail est née de l'observation des pratiques langagières des jeunes dans la région oranaise (dont on peut faire l'hypothèse qu'elles partagent des points communs avec celles d'autres régions du nord algérien). Le mélange du français à l'arabe est très courant dans les conversations ordinaires, dans les lieux de rassemblements, dans les villages (commerces, cafés, assemblées), dans les transports en commun, sur les lieux de travail, sur les deux chaînes de radio existantes, etc.

Il est certain, comme le montrent de multiples études sociolinguistiques entre autres de (Grosjean, Gumperz, Lüdi et Py), que les mélanges de langues sous des formes diverses, sont un phénomène naturel caractérisant toutes les langues en contact. Cependant, la manière et les motivations peuvent changer d'une situation à une autre. Les chanteurs et paroliers sont parfois des créateurs d'expressions qui trouvent rapidement des utilisateurs parmi les jeunes qui les emploient dans des situations d'insultes (le cas des phrases de Bilal) ou dans des situations interactionnelles variées comme le montre Hadj Miliani :« *Chez les jeunes, ces formulations de stigmatisation qui cumulent dépréciations et conflits de*

¹ Rahal, Safia, 2001, La francophonie en Algérie : Mythe ou réalité ?, op.cit. www.initiatives.refer.org/Initiatives-.

*valeurs supposées sont bien rendues chez certains chanteurs (dans le rap et dans le rai) ».*¹

Notre travail se donne comme principale tâche de décrire et d'expliquer la présence du français dans la production artistique de jeunes chanteurs de raï et de rap, pour savoir si ce mélange linguistique – qui se présente parfois sous forme d'emprunt et parfois sous forme d'alternance codique – est le résultat du bilinguisme ou multilinguisme qui caractérise la société algérienne ou la manifestation d'une nouvelle variation liée à d'autres facteurs sociaux.

A partir d'un corpus choisi, nous tenterons de répondre à quelques questions :

Quelle est la raison qui pousse les jeunes chanteurs à produire des textes bilingues (arabe, français) ? Pourquoi les paroliers préfèrent des mots français comme (*l'Amour, l' visa, ellycée, l' port*) au vocabulaire relatif à l'amour dans l'arabe classique ou dialectal?

Le recours à l'emprunt au français répond-il à une réelle insuffisance référentielle de la langue arabe, ou plutôt à la demande d'un public qui semble être « francophone » ou francophile?

Le français utilisé dans les chansons est-il conforme aux normes morphosyntaxiques et phonétiques prescriptives ou subit-il des transformations qui en font un français « algérianisé » ?

S'intéresser à la chanson particulièrement rap, c'est s'intéresser à la langue des jeunes, chez qui la variabilité linguistique se concrétise diachroniquement et synchroniquement. Ces jeunes qui préfèrent, pour

¹ Miliani, Hadj, 2006, Innovation langagières et héritage linguistique chez les jeunes en Algérie : une approche socio anthropologique, *revue maghrébine des langues*, N° 4, p. 250.

reprendre les termes de Gumperz et de Calvet, le « *we code* », « *notre langue* », au « *they code* », « *leur langue* ». ¹ Ces jeunes révoltés contre ce qu'ils pensent représenter une censure contre leurs sentiments et leurs rêves vont recourir au français où peut-être trouvent-ils plus de liberté pour dire ce qu'ils pensent être vrai. C'est aussi observer comment les échanges culturels (entre Algériens et Français) existent, même après presque un demi-siècle d'indépendance.

Nous avons choisi ces deux styles musicaux (*raï* et *rap*) comme notre champ d'investigation car ils paraissent les plus représentatifs dans une Algérie multiple où chaque région possède son genre musical, mais où le *raï* et le *rap* sont écoutés à travers le pays et par toutes les catégories d'âge et de sexe, ce qui nous mène à étudier le phénomène de la réception surtout avec un public bilingue. Les deux genres « *constitue(nt) l'une des rares expressions dynamiques au milieu de la paralysie sociale et culturelle quasi générale ... Clips, émissions de variétés, passage dans la quasi totalité des émissions des chaînes de la radio nationale* ». ²

Les chanteurs de *raï* et de *rap* qui outre le public algérien, touchent également la communauté maghrébine en France, ont été amenés à enrichir leurs chansons par des variations linguistiques afin de pouvoir développer et exprimer leurs thématiques privilégiées. Ce qui n'est pas le cas pour la chanson *hawsi*, *bedoui* ou *malouf* où le récepteur préfère des poèmes puisés dans les répertoires classiques.

La chanson peut, à elle seule, permettre de constituer un corpus linguistique dans lequel nous pouvons repérer les différents parlers, et

¹ Calvet, L.-J. 1994, *Les voix de la ville*, Paris, Payot, p. 67.

² Miliani, Hadj et Daoudi, Bouziane 1996, *L'aventure du raï : musique et société*, Paris, Edition du Seuil, p. 6.

mettre en relief des particularités citadines et bédouines. Elle offre aussi une occasion de signaler les domaines d'apparition des emprunts.

Les langues parlées en Algérie, contrairement à la langue arabe classique, surprotégée des influences extérieures et reléguée par ses utilisateurs et son statut de langue de l'écrit sacré, sont beaucoup plus ouvertes aux apports des langues étrangères pratiquées dans la région, notamment le français, et connaissent une évolution relativement rapide.

Cette situation entraîne une diversité de productions langagières propres à des espaces déterminés géographiquement (les différentes régions, les villes, les campagnes, les quartiers, etc.) et dans lesquelles les emprunts au français sont dominants :

Pour exprimer un vécu culturel, social, économique, religieux spécifique, le locuteur utilise les mots de sa langue arabe ou berbère dans le système linguistique français et leur applique pour les circonstances de la communication toutes les ressources de la langue d'accueil notamment les règles de dérivations morphologiques, syntaxiques, lexicologique et sémantique (préfixation / suffixation / composition / adjonction d'actualisateurs et de déterminants, de marque de genre et de nombre...) ».¹

Différentes études ont tenté de quantifier les emprunts au français dans les divers parlers dialectaux pour en étudier l'évolution² ; elles relèvent un nombre impressionnant de mots et d'expressions empruntés au français et intégrés dans les parlers régionaux. Ces travaux sont les seules références

¹ Derradji, Yacine, Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée, *Revue le français en Afrique*; www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html - 50k;

² Pour ne citer que les plus récents : Derradji. Y, Morsly. D, Taleb Ibrahim. K, Boucherit, A, Miliani. H, Cherad. Y. Et bien d'autres.

pour donner une image assez fidèle de l'influence du français dans les parlers régionaux en Algérie.

Dans ce travail, l'étude portera sur la présence du français parlé dans la chanson raï et rap, qui finissent par acquérir un statut supra régional en se généralisant d'abord en Algérie pour se répandre ensuite en France et dans le monde entier.

Ces deux genres musicaux ont suscité beaucoup de polémiques avant de s'imposer comme expression artistique d'une jeunesse contestataire. Les jeunes se sont lancés dans cette musique parfois pour s'attaquer aux interdits (l'alcool et le sexe entre autres) et le plus souvent pour exprimer le quotidien d'une jeunesse en crise :

Il restait l'espace familial et amical des fêtes de mariages pour suivre communément des chansons parlant beaucoup d'amour mais sur le mode de la souffrance inguérissable, du chagrin qui 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 cachés. 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 coeur ou aviver les plaisirs de la chair »¹

Nous nous demanderons au cours de ce travail si l'utilisation de la langue française peut participer de cette contestation et/ou si elle pourrait constituer un signe d'accès à une certaine modernité ? Ou, plus simplement,

¹ Miliani, Hadj et Daoudi, Bouziane 1996, op.cit, p. 6.

assiste-t-on à un recours à un lexique qui n'existe pas dans la langue officielle, ni même dans l'arabe algérien.

Nous montrerons, dans un premier temps, qu'il y a une présence notable du français dans la chanson raï et rap et qu'elle se manifeste principalement aux niveaux lexical, syntaxique et phonologique.

Nous analyserons ensuite le corpus pour tenter de dégager les principales caractéristiques de l'emploi du français dans certains contextes linguistiques, en mettant en évidence l'évolution de son utilisation sur une période relativement courte. Ainsi nous analysons l'emploi de l'emprunt au français dans les textes des deux chansons (raï et rap).

L'emprunt qui est un « *élément d'une langue intégrée au système linguistique d'une autre langue* »¹ est un phénomène qui concerne toutes les langues. Il est dû soit au contact géographique entre les pays voisins, soit à la colonisation (c'est le cas des emprunts au français en Algérie).

L'emprunt ne constitue pas le seul impact de la langue française sur la langue arabe et n'est pas nouveau dans la chanson algérienne : les chansons de Warad Boumediene et de Ahmed Saber dans les années soixante en sont un exemple, sans oublier les chanteurs juifs comme Maurice Mediouni , Lili Boniche, Rainette L'Oranaise qui se produisaient pour un public français et algérien pendant la période coloniale et bien d'autres.

Pour arriver à cerner un tel sujet et à comprendre le phénomène de l'emprunt, la combinaison de plusieurs méthodes d'analyse est envisagée.

¹ F.Harmers, Josiane et Blanc, Michel, 1983, *Bilinguisme et Bilingualité*, Bruxelles, Edition Pierre, Mardaga, Bruxelles, p.452.

La description de l'état d'une langue où se rencontrent plusieurs formes lexicales (appartenant à une – ou plusieurs – langue(s) source(s)) parfois modifiées (prononciation ou l'adaptation à un système morphosyntaxique de la langue seconde), n'est possible que par l'étude diachronique, cette méthode permettant d'observer les étapes de l'évolution de l'emprunt depuis l'indépendance et jusqu'à nos jours.

La méthode synchronique se chargera d'observer les modifications qu'ont subies les termes empruntés dans une période donnée et sur un corpus donné. La méthode comparative servira à rendre possible la comparaison entre les structures phoniques et morpho-syntaxiques des deux langues en question. Les méthodes diachronique, synchronique et comparative ne pourront seules expliquer le phénomène de l'emprunt, le travail serait incomplet s'il ne faisait pas appel à la sociologie et à l'histoire qui faciliteront la compréhension des échanges linguistiques entre les deux sociétés en question.

L'espace urbain qui favorise ces productions artistiques et ces créativité langagières exige d'inscrire notre recherche dans la sociolinguistique urbaine. La ville, avec tout ce qu'elle offre comme espace favorable au mélange linguistique et au contact entre ces langues, fait l'objet de travaux menés par des sociolinguistes en France sur les pratiques langagières des jeunes, notamment dans les banlieues :

« Les rapports entre langues, variétés urbaines, et inscription des locuteurs dans les espaces urbains sont parmi les approches qui se développent depuis quelques années. On les doit particulièrement à l'impulsion des travaux de Thierry Bulot, qui tente par exemple d'explorer les relations entre la territorialisation et la

stigmatisation des variétés langagières et les phénomènes de « ségrégation spatiale ».¹

Nous avons proposé, pour notre sujet trois parties composées de deux chapitres chacune. La première partie a pour objet la contextualisation de notre étude. Elle se divise en deux chapitres : dans le premier nous décrirons la situation sociolinguistique en Algérie où nous partirons du positionnement géographique de ce pays par rapport au Maghreb pour voir s'il est différent dans la variation linguistique de ses deux voisins (Maroc et Tunisie) également placés durant plusieurs années sous le contrôle linguistique français, ce qui a eu des conséquences sur les pratiques langagières de locuteurs appartenant aux générations post coloniales.

Le deuxième chapitre consistera à observer dans le contexte algérien toutes les langues ou les variétés en présence et en contact, comme l'arabe dialectal, l'arabe classique, le français, le berbère, pour expliquer leurs statuts respectifs, les limites d'utilisation et la représentation sociale et identitaire de chacune d'entre-elles.

Nous parlerons dans un troisième temps de la politique linguistique de l'Algérie de l'indépendance à nos jours en passant par l'arabisation et la place du français dans l'enseignement et l'administration, dans le but de mieux comprendre ce conflit linguistique entre français et arabe, et le recours à une tierce langue, l'arabe dialectal².

Enfin nous tenterons de cerner le parler des jeunes qui a inspiré ces dernières années beaucoup de sociolinguistes. Nous expliquerons dans cette partie comment les jeunes algériens contribuent, à travers leurs utilisations

¹ Trimaille, Cyril, 2004, Etudes de parlers de jeunes urbains en France: éléments pour un état des lieux, *Cahiers de sociolinguistique* 6, Presse Universitaire de Rennes, p. 130.

² Il se manifeste dans la production artistique ; théâtre, chansons, spectacle, film, etc.

des langues dans la chanson, au renouvellement de la langue par la création d'un vocabulaire comme : *Charika gadra* à la place de *Mraffah* (riche) *Chriki* (mon ami) à la place de *Saâhbi* (mon ami) ou *khouya* (mon frère). Nous tenterons d'expliquer aussi si cette variation linguistique est d'ordre générationnel ou régional.

Le deuxième chapitre nous amènera à présenter les deux styles musicaux raï et rap comme des modes d'expression artistique qui représentent deux situations de créativité langagière, qui favorisent le mélange les deux langues en présence (l'arabe algérien et le français). Dans cette partie du travail, nous évoquerons le contexte historique et socioculturel de l'apparition de chacun des deux genres musicaux.

La deuxième partie sera consacrée à une exposition du cadre théorique et conceptuel. Dans un premier chapitre intitulé cadre conceptuel, nous tenterons de définir les concepts liés à notre analyse, comme le bilinguisme, la diglossie, l'emprunt, l'alternance codique.

Il sera question dans ce chapitre de montrer la présence de l'emprunt et de l'alternance codique ainsi que leurs fonctions et de signaler les modifications que peuvent subir des mots français une fois employés par des locuteurs algériens dans l'arabe dialectal algérien dans des situations de communications ordinaires pour vérifier dans le corpus si les transformations aux niveaux phonétique ou morphosyntaxique (genre, nombre, accord, etc....) existent.

Un deuxième chapitre est consacré au cadre méthodologique où nous exposerons la méthodologie adoptée pour analyser notre corpus.

La troisième partie de notre thèse sera consacrée à l'analyse du corpus. Nous commencerons dans un premier chapitre par une analyse thématique qui nous permettra d'identifier les thèmes représentés dans le raï et le rap, pour vérifier ensuite si la thématique du texte peut être mise en relation avec les choix de langues, c'est-à-dire si un thème amène parfois le chanteur à recourir de façon privilégiée à telle ou telle langue. L'étude thématique s'intéressera également au multilinguisme dans les titres des chansons.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse sociolinguistique dans laquelle nous étudierons les passages où le mélange linguistique a lieu, en cherchant à déterminer si on a affaire à des emprunts ou à des alternances codiques, mais surtout nous vérifierons si les unités appartenant à la langue française ont subi des modifications au niveau phonologique et morphosyntaxique.

Le français a fait l'objet de nombreuses études fort intéressantes, aussi bien en France qu'en Algérie. Cette étude tentera de compléter modestement ces travaux antérieurs en décrivant l'utilisation de la langue française, non pas par les élèves à l'école, domaine privilégié des didacticiens, mais dans un espace d'actualisation plus populaire : la chanson.

Première partie:

Contextualisation

Chapitre1

Situation sociolinguistique en Algérie

1. Plurilinguisme ou bilinguisme

La situation linguistique en Algérie se caractérise principalement par la coexistence de plusieurs langues : l'arabe classique, l'arabe algérien, le tamazight dans ses différents variétés, et le français.

La politique linguistique qui s'est imposée depuis l'indépendance s'est nourrie de courants idéologiques venant surtout de l'extérieur, mais selon Fouad Laroussi,

il est difficile de faire un compte rendu exhaustif des courants idéologiques qui ont influencé les politiques linguistiques au Maghreb. Néanmoins toute réflexion, dans ce domaine, ne peut passer sous silence les deux courants dominants, le nationalisme arabe et l'islamisme, avec dans chaque cas des subdivisions correspondant à des tendances différentes, voire antagoniques.¹

La présente recherche tentera d'explorer le domaine des expressions culturelles où la langue est souvent un élément important dans la diffusion et les échanges culturels. C'est une étude sociolinguistique, discipline qui se définit comme:

l'étude des caractéristiques des variétés linguistiques, des caractéristiques de leurs fonctions et des caractéristiques de leurs locuteurs, en considérant que ces trois facteurs agissent sans cesse l'un sur l'autre, changent et se modifient mutuellement au sein d'une communauté linguistique²

Au sein de cette discipline, c'est notamment la sociolinguistique urbaine, qui s'intéresse au contact des langues dans les milieux urbains qui a, durant les dernières années, pris en charge l'observation des pratiques langagières dans les villes, lieux où la variation linguistique est particulièrement

¹ Laroussi, Fouad, 2003, présentation du numéro : *Quelle politique linguistique dans l'état nation* " *Idéologies linguistiques et Etat-nation au Maghreb*, Glottopol, N°1, p. 139.

² Fishman, J.-A., 1971, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan et Bruxelles, Labor. p.20

observable du fait des brassages de population et de la mobilité sociale et géographique.

2. De la colonisation à l'indépendance linguistique

Le Maghreb précolonial était un espace plurilingue, tout comme le Maghreb post-colonial. Dans le processus de libération, les élites (arabophones et francophones) ont joué un rôle fondamental. Dès le début de la colonisation du Maghreb (Algérie, 1830 ; Tunisie, 1881; Maroc, 1912), le français est devenu la langue officielle avec une présence de l'arabe classique dans l'enseignement « *pour former l'encadrement nécessaire (imam pour les mosquées, c'est-à-dire pour les tribunaux et enseignants d'arabe)* ». ¹

C'est en langue française qu'ont été mises en place toutes les institutions publiques modernes et en particulier l'école et l'administration.

Parallèlement à l'imposition totale du français, la colonisation a donc été synonyme de marginalisation des langues et cultures locales. L'arabe classique, seule langue locale écrite a été déclassée par la colonisation : « *L'arabe classique subit cet hégémonisme et connaît une véritable persécution au point d'être déclarée « langue étrangère » par un arrêté du 8 mars 1938* » ².

Certaines mosquées – lieux où l'arabe classique était enseigné – ont été fermées et transformées en église ou en étables. Cela ne veut pas dire que l'arabe classique était totalement absent : « *Dans leur volonté d'instruire pour conquérir, les autorités coloniales créent aussi des établissements bilingues, des*

¹ Benrabah, Mohamed, 1999(b), *Langue et pouvoir en Algérie*, Paris, Editions Séguiet, p.50

² Benrabah, Mohamed, 1999(a), op.cit, p.59

écoles et collèges arabo-français (...) entre 1850 et 1870 les autorités construisent 36 établissements de ce genre »¹.

Les leaders politiques arabophones et francophones ont collaboré, chacun à leur manière à la décolonisation. Les arabophones ont permis une mobilisation identitaire autour de la défense de l'arabe marginalisé par la colonisation, les francophones ont de leur côté contribué par leurs actions à sensibiliser les populations de la métropole à la dureté de la domination coloniale.

Les dirigeants politiques se sont positionnés comme les partisans d'une politique panarabe même si dans l'application, selon les propos de F. Laroussi, le cas de l'Algérie diffère de celui des autres pays du Maghreb.

En Algérie, les nationalistes arabes n'ont pas connu le même sort que dans les deux autres pays du Maghreb. Dès l'indépendance, en 1962, les leaders du FLN, Ben Bella (1962-1965) et Boumediène (1965-1976) ont affiché une politique résolument panarabe et par conséquent pro-nassérienne »².

Ce panarabisme signifie, pour son leader Djamel Abdennacer, être solidaire sur tous les plans avec l'Égypte :

Pour Nasser, l'arabisme signifie d'abord la solidarité de tous les pays arabes avec la politique égyptienne d'indépendance vis-à-vis des grandes puissances. Cependant, ses adversaires politiques, tel Bourguiba, lui ont souvent reproché ses objectifs non affichés, à savoir dominer le monde arabe pour servir les intérêts de l'Égypte. Bourguiba lui reprochait aussi de faire du conflit arabo-palestinien un fonds de commerce. Sur cette question, contrairement aux

¹ Benrabah, Mohamed, 1999(b), op.cit, p.51

² Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 139

*autres dirigeants maghrébins (surtout Boumediene et Kadhafi), Bourguiba a pris systématiquement le contre-pied de la politique nassérienne.*¹

Néanmoins, après plus de 43 ans d'indépendance politique, la situation linguistique institutionnelle actuelle en Algérie est marquée par la cohabitation de deux grandes langues écrites, l'arabe par son statut juridique de langue officielle et le français par sa présence réelle dans plusieurs secteurs administratifs et économiques.

Parallèlement à cette bipolarisation pour les fonctions sociales officielles, la revendication linguistique berbère s'est accentuée dans les années 80². L'Algérie et le Maroc connaissent plusieurs mouvements revendiquant la langue et la culture tamazight, ils :

Rejettent les thèses selon lesquelles, il n'existe pas de langue amazighe mais seulement des dialectes épars – thèse classique du reste. Pour les promoteurs de tamazight, leur langue a une légitimité pluridimensionnelle

- une légitimité historique, fondée sur le caractère autochtone des Amazighes, premiers habitants originaires du Maghreb ;

-une légitimité juridique, fondée sur les droits linguistiques et culturels en tant que - composantes des droits de l'Homme dans leur acception universelle ;

*- une légitimité politique, fondée sur les principes de la démocratie et de l'équité comme mode de gestion des biens matériels et symboliques des sociétés maghrébines. »*³

¹ Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 139

² Notamment à partir de l'interdiction par les autorités à Tizi Ouzou d'une conférence que devait animer Mouloud Mammeri, écrivain et défenseur de la culture tamazight.

³ Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 139

Pour le sociolinguiste tunisien, ces mouvements ne visent pas la séparation de la région tamazight mais plutôt la reconnaissance de Tamazight comme langue et culture appartenant à cette région de l'Afrique du Nord :

Pour les Mouvements culturels amazighs, la revendication de la reconnaissance de leur langue s'inscrit dans une perspective intégrationniste et non séparatiste comme semble le présenter l'idéologie arabiste dominante. Ils posent comme prémisse le caractère pluriel de l'identité maghrébine, identité dans laquelle l'élément amazigh constitue une composante essentielle.¹

La langue est au centre de la polémique tournant autour de l'identité algérienne, qui se définit par rapport à ses composantes essentielles, communes entre tous les pays du Maghreb, religion(s), origine(s), langue(s), géographie et histoire, auxquelles s'ajoutent des facteurs externes : « [l]e sujet maghrébin est au centre de ce conflit de signification résultant de la double opposition- endogène et exogène – de normes culturelles contraires. »²

Cette langue qui trouve sa place dans les institutions de l'état comme la mosquée, l'école, ou l'administration, donne naissance à une variété dialectale que pratiquent dans leur quotidien les Algériens. La dimension arabo-musulmane a permis d'établir des liens culturels anciens et étroits avec le monde musulman. Pour G. Granguillaume : « la langue, dans la triple réalité qu'elle revêt au Maghreb, maternelle, arabe ou française, peut être

¹ Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 147

² Taalbi, Ben Meziane, 2000, *L'identité au Maghreb, L'errance*, Alger, Edition Casbah, pp.27, 28

*considérée comme le noyau autour duquel se constituent les ensembles culturels à partir desquels s'élabore la synthèse en cours ».*¹

Se situant sur l'une des rives de la méditerranée, l'Algérie, comme les autres pays du Maghreb n'échappe pas à l'influence de la culture européenne. Le contact avec la France et le français, qui restent depuis la colonisation très présents dans les domaines économique, a eu et continue d'avoir pour conséquence l'emprunt linguistique qui constitue une source importante de la création linguistique en arabe dialectal.

Avec une surface très étendue dans le sud,² l'Algérie ajoute un quatrième élément à son identité, son africanité. Même si elle a été pendant des années négligée, l'africanité reste un chaînon important dans la formation de l'identité culture et artistique du peuple algérien.

Les historiens ne s'opposent pas sur les premiers habitants du Maghreb en général et de l'Algérie en particulier et de la première langue que ces habitants ont pratiquée pour la première fois : « *Les premiers habitants du Maghreb sont les Berbères. Les Grecs et les Romains les désignaient par le terme de Numides (Numidie). Leur idiome, le berbère, est vieux d'environ 5000 ans* ».³

Cette langue qui était diffusée dans la région avec ses différentes variétés : « *Parmi les formations langagières regroupées derrière le générique berbère, nous pourrions citer le kabyle, le chaouiïa, le mozabite, le touareg. Ajoutons à celles-ci le shleuh de la communauté berbérophone du Maroc installée*

¹ Granguillaume, Gilbert, 1979, Langue, identité et culture nationale au Maghreb, *Peuples méditerranéens* N° 9, p : 3-28, File//A:/langue et identité.htm,07/10/2003, p : 1

² Plus de 2 millions de kilomètres carrés.

³ Benrabah, Mohamed, 1999(b), op.cit, p.29

dans l'Oranie »¹ n'a connu son statut officiel comme langue nationale qu'avec l'arrivée du président Bouteflika en 1999²

Après l'arrivée des Arabes : *« le peuple berbère des villes s'empare de la langue arabe pour en faire un véritable instrument d'expression culturelle, littéraire et artistique »*.³

L'arabe classique va donc coexister avec l'arabe dialectal depuis l'époque des *Banu Hillal* (une tribu arabe bédouine) : *« Dès l'invasion hillalienne, deux types de parler arabe vont co-exister : une variété citadine transmise par les premiers musulmans venus dès le 7^{ème} siècle et une autre, bédouine, propagée par les Banu Hillal, qui est l'ancêtre des parlers ruraux modernes »*.⁴

Comme toute langue parlée, l'arabe dialectal est variable. Il est fortement imprégné des mots employés par les populations des différentes régions du pays, et enrichi d'emprunts aux langues exogènes des nouveaux conquérants, Espagnols, Turcs, Français.

Il s'agit d'une langue orale et quotidienne. Tous ses dialectes ont des traits qui les rapprochent, surtout en ce qui concerne la phonologie et la morphologie. Ces dialectes se différencient selon les régions géographiques et le degré d'urbanisation.

¹ Elimam, Abdou, 1986, Politique linguistique ou linguistique politique, Le cas de l'Algérie, in Langues et Conflits, p.2. www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique47.

² Tamazight est devenu langue nationale.

³ Benrabah, Mohamed, 1999(b), op.cit, p.37

⁴ Benrabah, Mohamed, 1999(b), op.cit, p.37

Dans les médias, l'arabe médian est utilisé par les présentateurs des émissions¹ lorsqu'ils invitent des personnalités pour débattre des sujets divers. C'est aussi la langue du cinéma, du théâtre, c'est un registre courant par rapport à l'arabe classique.

Le français est toujours une langue fortement utilisée. Il est présent dans l'éducation, même s'il a régressé depuis l'indépendance- l'économie et la presse écrite dont certains titres écrits sont francophones

Aujourd'hui en Algérie, toutes les langues en présence trouvent leur domaine d'emploi. L'arabe classique reste une langue de l'écrit (enseignement, journalisme écrit, administration). L'arabe dialectal avec le berbère trouvent leur place dans les interactions quotidiennes des gens ordinaires. Le français, même s'il n'a pas un statut officiel dans un pays qui demeure à ce jour observateur dans les rencontres de la francophonie, a quand même un emploi dans les échanges commerciaux internationaux, dans l'enseignement et les médias.

Comme le décrit le sociologue G. Granguillaume, le contexte algérien se définit par rapport au triangle linguistique qui est l'arabe classique, le français et les deux langues maternelles (l'arabe dialectal et le berbère) :

La situation linguistique actuelle est ainsi triangulaire, la langue maternelle – arabe ou berbère occupe le champ de la vie familiale et sociale. Dans la vie scolaire, elle demeure la langue de

¹ Cela n'exclut pas la présence de l'arabe dialectal dans plusieurs émissions comme *el fhama*, *saraha raha* ou encore *l'jazaier show*, émissions destinées aux jeunes.

*relation entre élèves et enseignants, sauf dans l'acte d'enseigner, qui doit être fait en arabe (classique) ou en français selon le cas.*¹

3. La politique linguistique en Algérie depuis l'indépendance

L'Algérie est la partie centrale du bloc de hautes terres que les Arabes appellent *El Maghrib* par rapport au *Machrik*.

L'actuelle Algérie a connu plusieurs colonisations qui ont facilité le contact entre la langue que parlaient les Berbères, premiers habitants de cette région, langue qui, selon Salem Chaker : « *peut être considérée comme la langue "autochtone" de l'Afrique du Nord [...] la toponymie notamment n'a pas permis jusqu'ici d'identifier un quelconque sédiment pré-berbère* ». ²

L'Algérie a connu plusieurs envahisseurs : Phéniciens, Romains, Vandales, Arabes, Espagnols, Turcs, et Français. Selon l'historien Hassan Remaoun (2000) l'état algérien moderne ne date que de la période turque :

l'Algérie moderne ne s'est pas constituée géographiquement depuis les premières conquêtes, elle date à peine de l'époque turque. L'Algérie contemporaine commence à se constituer territorialement (dans ses limites du nord du pays notamment dès les débuts de la Régence turque d'Alger, soit au 16ème siècle, et ce, dans un ensemble qui fut approximativement celui des antiques royaumes numides (massaessyle de Syphax, puis massyle de Massinissa), avant d'éclater au Moyen Age en domaines rostemide puis zianide centrés sur l'ouest du pays et Hamadite sur l'Est, et ce, alternativement avec des périodes d'intégration dans des regroupement impériaux plus larges (La rome antique, Omeyyades de Damas et Abbassides de Baghdad, Fatimides, Almoravides et Almohades). La colonisation française va cependant lui permettre de s'étendre jusqu'aux frontières qui sont actuellement les siennes

¹ Granguillaume, Gilbert, 1979, op.cit. p.4.

² Chaker, Salem, 2003, La langue berbère, in Les langues de France, sous la direction de Bernard Cerquiglini, Paris, PUF, 2003, p. 217

*aux confins du Sahara, et en bouleversement la formation sociale pré-coloniale, lui imposer la forme spécifique qu'a prise l'émergence du Mouvement national (au début du 20ème siècle), et avec l'indépendance en 1962, celle de l'état nation.*¹

La polémique autour de la langue en Algérie n'est accentuée qu'après l'indépendance du pays en 1962. Sous son aspect identitaire qui cache souvent un enjeu politique, les partisans de la langue arabe classique et ceux de la langue française continuent à s'opposer laissant le peuple pratiquer librement son arabe dialectal et son berbère :

*après l'indépendance de l'Algérie, ses dirigeants, fortement imprégnés de culture linguistique française et de nationalisme linguistique panarabe, lui-même sous influence du premier, imposent le centralisme linguistique à travers une politique linguistique plus connue sous le nom de politique d'arabisation. Les diverses constitutions (1963, 1976, 1989, 1996) faites pour les différents dirigeants qui se sont succédés à la tête du pays, imposent toutes l'assimilation linguistique. Ces quatre textes législatifs institutionnalisent l'arabe classique (ou standard) comme unique langue nationale et officielle faisant ainsi fi de la réalité linguistique du pays qui se caractérise par la pluralité comptant l'arabe algérien dans sa diversité régionale et sociale (avec une koiné urbaine en formation), le tamazight et ses variantes régionales, et le français d'Algérie.*²

Avec la sphère berbérophone, l'Algérie multilingue présente trois sphères langagières : « *Le multilinguisme en Algérie, s'organise autour de trois*

¹ Remaoun, Hassan, 2000, l'Algérie de 1930 à nos jours: histoire sociale et politique, in *L'Algérie : histoire, société et culture*, Alger, Editions Casbah, p. 65.

² Benrabah, Mohamed, 2007, Politique linguistique en Algérie : insécurité au sommet, ouvertures à la base, Dans Lambert. P, *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Biliiez*, Paris L'Harmattan, p. 59,60.

sphères langagières : la sphère arabophone, la sphère berbérophone et la sphère francophone ». ¹

4. Langues et identités en Algérie

Malgré la volonté de rendre à la langue arabe classique sa place comme langue officielle dans l'Algérie indépendante, la politique d'arabisation s'est néanmoins heurtée à de multiples difficultés matérielles et en particulier au manque d'enseignants. Le recrutement de milliers d'instituteurs du Moyen Orient (d'Égypte surtout) a permis d'entamer l'arabisation du système éducatif. Toutefois, dans l'enseignement supérieur le français cohabite encore avec l'arabe classique. De la même façon, l'arabisation de l'administration a rencontré des difficultés du même ordre. C'est-à-dire qu'en voulant arabiser il y a eu une résistance de l'élite francophone qui s'est opposée à une arabisation précipitée.

Le mouvement d'arabisation a suscité une double résistance. Une hostilité est venue des milieux francophones; ne pouvant s'exprimer ouvertement sans être taxée de parti pro-français, ce courant a souligné la baisse du niveau scolaire et l'inadaptation de l'appareil technique et administratif à l'expression en arabe classique. Ce mouvement s'est donc traduit par une option en faveur du bilinguisme. L'élite sociale qui l'exprimait a cherché à maintenir ses enfants dans le bilinguisme jusqu'à l'interdiction des écoles privées en 1976, puis par l'interdiction faite en 1988 aux élèves algériens de fréquenter les établissements français.

¹ Taleb-ibrahimi, Khaoula, 2000, *L'Algérie : Langues, cultures et identité, dans L'Algérie : histoire, société et culture*, Alger, Editions Casbah, p : 63.

Dans ce contexte de « guerre froide » entre arabophones et francophones, trois sphères sont nées, et chacune d'elles revendique la légitimité dans une Algérie multilingue : « *Le multilinguisme en Algérie, s'organise autour de trois sphères langagières : La sphère arabophone, la sphère berbérophone et la sphère francophone* ». ¹

Cette situation n'est pas propre à l'Algérie : elle est comme l'indique Fouad Laroussi identique dans les trois pays du Maghreb:

Face à cette idéologie linguistique, deux courants opposent à ce discours deux thèses distinctes, l'une empruntant les arguments du discours francophone, l'autre ceux de l'amazighité. Au Maroc (...) leur préférence pour le français ne s'exprime que de façon « euphémique », à travers le terme bilinguisme. L'usage explicite du mot français dans les discours officiels est rare tant la passion du discours arabiste est forte. Dans les faits, le bilinguisme préconisé prend la forme d'une distribution complémentaire des fonctions de l'arabe et du français. ²

Cette complémentarité linguistique cache un conflit identitaire qui se manifeste ces dernières années concernant « l'arabe maghrébin ou *Daridja* » ³ et sa place par rapport à la langue arabe classique. En Algérie, l'écart entre le courant francophone et arabophone est très apparent, il est présent dans le discours politique, sur les pages des journaux et même chez les académiciens, l'amazighité s'est toujours positionnée au côté des francophones, et :

¹ Taleb-ibrahimi, Khaoula, 2000, op.cit, p.63.

² Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 146.

³ Caubet, Dominique, 2005, Ce français qui nous (re)vient du Maghreb Mélanges linguistiques en milieux urbains, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*.N° 159. Langues, langages, inventions. P.18

le courant empruntant le discours de la francophonie est, dans la majorité des cas, celui des promoteurs de l'amazighité à tel point que ceux-ci sont souvent taxés de trahison et de dépendance vis-à-vis de l'Occident. Mais pour ces derniers, le français est l'allié de tamazight. Selon, eux, la politique linguistique, fondée sur une arabisation totale et radicale, a voulu occulter tamazight. Que ce soit à travers les inscriptions sur les enceintes en Kabylie ou lors des dernières manifestations où les jeunes scandaient « pouvoir assassin », le choix du français, en tant que moyen de communication, n'est pas fortuit.¹

Le cas de la Tunisie est un peu différent en ce qui concerne le mouvement tamazight:

Le discours de l'amazighité est quasi inexistant en Tunisie. [...] Pour les mouvements culturels amazighs, qu'ils soient marocains ou algériens, les politiques linguistiques officielles ont eu pour effet d'occulter le tamazight, occultation qui s'inscrit dans la logique du discours nationaliste arabiste de l'élite citadine du mouvement national, représenté, au Maroc, par le parti de l'Istiqlal et, en Algérie, par la branche arabiste du FLN.²

Mais les mouvements culturels dans le Maghreb cherchent à obtenir cette reconnaissance qui place la langue tamazight au rang de langue officielle comme l'explique Fouad Laroussi dans son article :

Il va de soi que cette occultation est critiquée par les Mouvements culturels amazighs, qui revendiquent la reconnaissance de la langue amazighe non seulement comme langue nationale mais aussi comme langue officielle. On peut ouvrir ici une parenthèse pour remarquer que le geste du Président Bouteflika, lors de son discours de mars 2001, de reconnaître tamazight comme langue nationale n'a pas suscité l'intérêt du mouvement culturel amazigh ;

¹ Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 147.

² Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 147.

on a interprété sa décision comme une volonté de continuer à refuser la reconnaissance de tamazight comme langue officielle.¹

Pour comprendre la question des langues telle qu'elle se présente en Algérie, il est important de bien expliquer les enjeux politiques, culturels, et sociaux qui y sont liés. Ces enjeux débordent largement ce qui est entendu par le terme de « politique » linguistique.

Les langues ne sont pas qu'un outil de communication, elles sont l'expression d'une culture, d'une identité, d'une histoire. La politique linguistique a parfois un impact positif sur la constitution d'une identité nationale. Pour le cas de l'arabisation en Algérie, la politique a voulu donner à la langue arabe classique une présence dans le milieu social qu'elle n'avait pas du fait de la colonisation mais comme le signale Gilbert Grandguillaume cette volonté s'est confrontée à des résistances : « *La résistance des langues parlées et le maintien du français face à l'arabisation révèle bien des limites de l'intervention de l'état par le biais d'une planification linguistique.* »²

Nous pouvons présenter la hiérarchisation linguistique en Algérie en trois niveaux : le niveau de langue arabe classique, celui des langues non écrites, qualifiées de dialectes – arabes ou berbères – considérées aussi comme langues maternelles. Dans la mesure où elle se trouve impliquée dans la situation actuelle, chaque langue comporte une référence à une communauté. La langue arabe classique est la langue du coran. Les langues dites maternelles sont en relation étroite avec la communauté d'origine,

¹ Laroussi, Fouad, 2003, op.cit, p. 147.

² Grandguillaume, Gilbert, 2003, L'interpénétration des cultures dans le Bassin occidental de la Méditerranée, *Actes du Colloque de l'Association Mémoire de la Méditerranée*, Sorbonne, 14 novembre 2001, Paris, Editions Mémoire de la Méditerranée, p.99-110, grandguillaume.free.fr/cont/intercultures.html

arabes et berbères : les parlers arabes présentent des diversités régionales plus ou moins marquées (Tlemcen, Mascara, Bechar, Alger, Constantine, Annaba, et quant aux parlers berbères, l'Algérie en compte trois groupes : le kabyle, le chaouia et le mouzabite.

Pour Morsly, la langue française,

instituée langue officielle de la colonie, lors de l'occupation française (1830-1962)... bénéficie d'attributs positifs : tout le paradigme des désignations et qualificatifs mis en œuvre en métropole pour soutenir la nationalisation du français et la soumission des langues régionales est repris dans le contexte colonial. Par contre les langues des colonisés supportent tous les attributs généralement utilisés pour minoriser et discréditer une langue. L'arabe classique est stigmatisé comme langue gutturale, difficile... l'arabe dialectal et le berbère comme dialectes (avec les connotations péjorantes que le terme prend dans ce type de production discursive.¹

Le français est lié à une communauté étrangère, située hors du pays. La décolonisation en Algérie s'est accompagnée d'un retour à l'arabisme qui pourtant n'a jamais compromis l'usage du français, même si celui-ci a perdu son statut de langue officielle.

Il faut signaler aussi que l'idée d'arabisation n'est pas née à la veille de l'indépendance, car en 1936 le cheikh réformiste Ben Badis riposta au courant algérien assimilationniste par son : « *mot d'ordre (...)"L'Islam est notre religion, l'arabe est notre langue, l'Algérie est notre patrie" »*².

Aujourd'hui, 46 ans après avoir recouvré la souveraineté, et après plusieurs tentatives politiques pour arabiser la société en s'appuyant sur

¹ Morsly, Dalila, 1997, Stigmatisation linguistique de l'arabe algérien, *Langues et stigmatisation sociale au Maghreb*, Paris, Peuples méditerranéens, No 79, p.15.

² Elimam, Abdou, 1986, op.cit, p.4

l'arabisation de l'enseignement, la langue arabe s'enracine, mais le français se propage. Revenons en arrière, afin de suivre comment le français a pu coexister avec l'arabe, et garder une place importante en Algérie.

L'Algérie était partie intégrante du territoire français, le français y était langue officielle, et l'arabe était humilié. Après l'indépendance, l'Algérie professe officiellement une idéologie socialiste et milite dans le camp des Africains révolutionnaires pour le retour à l'arabisme. Mais les données géographiques et économiques subsistent.

La France reste au-delà de la méditerranée, la grande voisine :

le Maghreb, et peut être plus l'Algérie, a, de tout temps, de par sa situation géographique et son histoire mouvementée, été en relation avec l'autre, avec les étrangers, à des degrés et à des moments divers de son histoire. Ces relations ont permis aux langues usitées par ces étrangers d'être en contact plus ou moins long avec celles des locuteurs autochtones.¹

Celle aussi dont l'économie peut le mieux absorber un excédent de travailleurs algériens familiarisés avec la langue française. Car au lendemain de l'indépendance, le français reste enseigné dans le primaire, La France, en 1968 envoyait 8753 enseignants en Algérie, 2810 missions de coopération technique, et il y avait près de 16000 professeurs algériens de français.

Le français a pris la place d'une seconde langue nécessaire au développement du pays, qui n'est plus nuisible au développement de l'arabe et dont la maîtrise est devenue obligatoire pour obtenir un emploi public.

¹ Taleb-ibrahimi, Khaoula, 2000, op.cit, p. 65.

En 1980, on assiste à l'avènement de l'école fondamentale, 7% environ des enfants sont scolarisés, le français est enseigné à partir de la quatrième année comme langue instrumentale, pour une ouverture sur le monde et les besoins de la recherche scientifique. A l'université, le français est étudié dans l'institut des langues vivantes étrangères, mais il reste l'instrument essentiel pour les sciences techniques, ce qui explique que l'élite parle un français correct ou même châtié.

Pour comprendre mieux la situation linguistique de l'Algérie actuelle, un aperçu historique sur la politique linguistique et le processus d'arabisation est impératif.

5. Politique d'arabisation.

Les politiques d'arabisation en Algérie ont varié avec les différents gouvernements qui se sont succédés au pouvoir depuis 1962 jusqu'à nos jours.¹

a. Ben Bella (1962-1965)

Dès l'indépendance, ce leader politique a mené une politique d'arabisation qui encourageait l'enseignement de l'arabe dans les écoles. Ce programme sera initié à la rentrée 1963 avec 10 heures d'arabe par semaine, puis en 1964, avec l'arabisation totale de la première année primaire. Pour réussir sa politique, le pouvoir fait venir 1000 instituteurs égyptiens.

¹ Nous résumons ici un article de G.Granguillaime : « Les enjeux de la question des langues en Algérie », 2002, *Les langues de la méditerranée*, Sous la direction de Robert BISTOLFI, p.5-14.

b. Ahmed Taleb Ibrahimi (1965-1970)

En 1967, le ministre de l'éducation M. Ahmed Taleb, tout en se défendant de vouloir supprimer toute influence de la langue française et en lui reconnaissant le rôle d'outil scientifique et technique à l'échelle internationale, présente l'arabe comme la face culturelle de l'indépendance, et fixe les impératifs de l'enseignement : démocratisation, arabisation, orientation scientifique. Il proclame son intention d'établir des rapports nouveaux entre une langue nationale et une langue étrangère. Outre l'imposition de l'arabe dans l'enseignement, El Ibrahimi rend obligatoire pour les fonctionnaires en place la connaissance de la langue arabe, et les nouveaux recrutements à cette date se feront sur cette base. Par ailleurs, les actualités dans les cinémas sont arabisées (en arabe moderne). Des réserves sur cette politique sont exprimées chez les magistrats et dans la presse.

c. Abdelhamid Mehri (1970-1977)

Secrétaire général de l'enseignement primaire et secondaire, il sera l'agent actif de l'arabisation, appuyé par les « F.L.N. istes ». L'année 1971 sera l'année de l'application de la réforme administrative. La même année, la 3ème et la 4ème année d'enseignement primaire sont arabisées ainsi que le tiers de l'enseignement moyen et un tiers du secondaire. A la rentrée universitaire de 1973 est supprimée la chaire de berbère tenue à l'université d'Alger par Mouloud Mammeri. L'année 1976 attestera l'arabisation de l'environnement : l'état civil, les noms de rues, les plaques d'immatriculation.

d. Mostefa Lacheraf (1977-1978)

A peine installé au ministère, Lacheraf limoge Mehri pour mettre un frein à l'arabisation, il reprend la formation d'enseignants bilingues (arabe /français). Mais cette pause sera de courte durée puisque fin 1978, il sera écarté du pouvoir avec la mort du président Houari Boumediene.

e. Chadli Bendjedid (1979-1984)

Sous le mandat de ce président, le ministre de l'éducation Mohamed Kharoubi pro-arabisation soutient le plan proposé par Taleb Ibrahimy alors président de la commission de l'éducation et de la culture en janvier 1980. Son plan consiste à mener l'arabisation de l'administration, du secteur économique et de la recherche scientifique. A partir de janvier 1980 l'arabisation va toucher l'enseignement supérieur. En 1990 après l'instauration du multipartisme, l'assemblée nationale populaire a voté une loi de généralisation de l'utilisation de l'arabe, rendant obligatoire l'emploi de cette langue à partir de 1992.

f. Abdelaziz Bouteflika (1999-)

Contrairement aux responsables politiques qui l'ont précédé, Bouteflika affiche une grande liberté par rapport aux problèmes de langue, affirmant par exemple : « *Il est indispensable d'étudier des sciences exactes pendant dix ans en arabe alors qu'elles peuvent l'être en un an en anglais* ». ¹ Le président s'exprime en français dans certaines de ses déclarations publiques en

¹ Le matin, 22 mai 1999.

Algérie comme à l'étranger. Il va jusqu'à annoncer qu' « *il n'y a jamais eu de problème linguistique en Algérie* »¹.

Il reconnaît le berbère comme langue nationale suite un référendum national. Une commission spécialisée est mise en place pour préparer une réforme de l'enseignement, du primaire au supérieur. Une Commission Nationale de Réforme du Système Educatif (CNRSE) est constituée en février 2000. Elle recommande l'enseignement du français dès la seconde année fondamentale (primaire).

Malgré l'affirmation de Bouteflika, la question des langues continue à diviser profondément les Algériens. Cette division, utilisée politiquement, empêche l'émergence d'un bilan objectif de la question de l'enseignement, de la formation, et du rôle qu'y tiennent les langues.

Les différentes réformes se manifestant dans les programmes et manuels scolaires, touchent le nombre d'enseignants formés².

La politique d'arabisation dans l'enseignement avait pour fin d'arabiser la société jeune d'après l'indépendance. Aujourd'hui avec ce que nous observons comme pratiques langagières de jeunes, pouvons-nous parler d'une réussite ou d'un échec ?

6. Le « parler jeune » et les jeunes algériens.

En France, les travaux sur les parlers des jeunes se sont développés depuis le milieu des années 1980.³ Ces travaux ont eu pour but de décrire les variations dans les *Parlers jeunes*, pour expliquer qu'il ne s'agit pas

¹ El watan, 22, mai 1999.

² Voir en annexe les tableaux sur l'enseignement des langues en Algérie depuis l'indépendance.

³ Nous citerons comme exemple le numéro 9 des Cahiers de sociolinguistique, sur les « parlers jeunes » dirigé par Thierry Bulot., de l'Université de Rennes.

d'une langue sans règle, pauvre et inadéquate à la communication, mais d'un ensemble de pratiques langagières qui ont des fonctions spécifiques.

Tout d'abord, qui sont ces jeunes ? :

On peut définir les « jeunes » comme les sujets dont les pratiques et les investissements symboliques ne sont pas stabilisés entre les deux espaces de l'identité (...) Etre « jeune » consiste à se reconnaître porteur d'une identité en transition : il s'agit de ne se reconnaître dans aucune forme stabilisée d'identité sociale et culturelle et, par conséquent, à se reconnaître une identité en mutation.¹

Si le parler des jeunes ou le parler jeune a longtemps été rejeté et exclu des institutions officielles et surtout des médias, cela semble aujourd'hui avoir en partie changé².

6.1. Langue des jeunes algériens et affirmation identitaire

Ces jeunes, accusés par la bonne société d'être incapables de s'exprimer correctement dans une langue adéquate, peuvent néanmoins produire des textes poétiques qui seront chantés, qui expriment des émotions, des sentiments, des morceaux de vie, des expériences³. Ils sont capables de réfléchir sur leur avenir, leur identité jeune sur la langue qu'ils pratiquent au quotidien :

Il importe d'aborder le parler des jeunes comme il convient, c'est-à-dire à la fois comme un mouvement générationnel posant la différence par l'affirmation des identités, et à la fois comme un lieu symbolique où se jouent les minorations sociales (...) Tout groupe de jeunes qui produit des énoncés étiquetés « jeunes » renvoie à la

¹ Lamizet, Bernard, 2004, Y a-t-il un « Parler Jeune » ? *Cahier de sociolinguistique*, Presses Universitaires de Rennes, p.77.

² Il existe à présent dans les chaînes radio et à la télévision, des émissions pour jeunes, où ils peuvent s'exprimer librement.

³ Dans notre contexte nous pouvons citer le rap et le raï en Algérie.

société la complexité des tensions en cours : mais il démontre aussi une réelle compétence à construire du lien par la connaissance montrée du système linguistique (le cryptage suppose la connaissance des unités à crypter).¹

On peut décrire les formes linguistiques utilisées par certains groupes de jeunes, en s'intéressant au lexique ou à la syntaxe, aux pratiques d'écriture ou de lecture socialement situées, aux relations entre langue et difficultés scolaires, ce qui nous révèle la présence d'un conflit générationnel (jeunes / adultes)

La question de la langue réapparaît à chaque fois qu'il est question de parler des jeunes parce qu'elle représente le lieu où se manifestent les processus différenciateurs et se stigmatisent les différences sociales et les différences culturelles présentes chez les jeunes.

Pour s'exprimer, les jeunes en Algérie trouvent une facilité à l'oral beaucoup plus qu'à l'écrit. La créativité langagière chez les jeunes est liée surtout à un comportement social qui fournit habituellement à la langue un lexique riche et nouveau même s'il est parfois qualifié de vulgaire ou grotesque :

Un tel rapport au langage va également de pair avec la valorisation de pratiques d'oralité liées à la condensation de sens (les mots sont lourdement chargés de valeurs) et à la créativité quotidienne telle que celle qui est présente dans les injures et, lorsqu'il y a jeu de langage, c'est jeu de vanes dont il s'agit pour reprendre le terme de W. Labov, c'est-à-dire surenchère créative

¹ Bulot, Thierry, 2004, « Présentation » *Cahiers de sociolinguistique* 9, Presses Universitaires de Rennes, p.5.

*dans le domaine des formes d'insulte dont l'enjeu est davantage de montrer la maîtrise du jeu et du langage que d'injurier réellement.*¹

Ce qui frappe en effet lorsque l'on écoute parler des jeunes dans les grandes villes comme Alger, Oran ou Constantine, c'est ce qu'ils disent et comment ils le disent. Il faut prendre en considération le facteur âge, sexe et le contexte social, mais aussi le niveau de scolarisation. Les jeunes, en général, parlent et il est même parfois relativement difficile de les arrêter, que ce soit lors de leurs échanges avec les copains, ou lors des entretiens avec des adultes. On peut insister sur le fait qu'ils demandent à parler, qu'ils le revendiquent, que ce qui les dérange ou ce qu'ils apprécient, chez le public classique, c'est d'être insuffisamment écoutés ou d'être enfin considérés comme des interlocuteurs valables.

Le lien entre langage et affirmation identitaire est très fort pour les jeunes : *«Le concept d'identité peut se définir comme une dialectique entre la vérité dont est porteur un sujet, et qui définit sa place dans les espaces de communication dans lesquels il s'inscrit et la dimension politique qui le fonde par la médiation de ses appartenances et des liens sociaux dont il est porteur».*²

On peut remarquer que de nombreux jeunes algériens imitent les jeunes français ou les jeunes issus de l'immigration maghrébine³, moins pour marquer leur appartenance au même groupe que pour manifester une opposition à d'autres groupes, en l'occurrence les jeunes défenseurs de la culture dite arabo-musulmane⁴.

¹ Bautier, Élisabeth, 1997, usages identitaires du langage et apprentissage. Quel rapport au langage, quel rapport à l'écrit ? In *Migrants Formation*, n° 108.

² Lamizet, Bernard, 2004, op.cit, p.77.

³ C'est le résultat du contact avec les jeunes immigrés pendant l'été et du fait que nombreux sont branchés sur les chaînes françaises.

⁴ Ces jeunes se nourrissent surtout de la culture de cassette et des chaînes paraboliques pro-islamiste et pro-arabe, qui manifestent une hostilité à l'égard de l'occident.

Les jeunes, aussi, ne parlent pas comme leurs parents, certains mots et expressions disparaissent et sont remplacés par d'autres : « *La différence entre le langage des jeunes et celui de leurs aînés est un phénomène connu dans le monde... pour le cas de l'Algérie : les parents sont plus « conservateurs » et ont plus souvent tendance à utiliser le parler traditionnel.* »¹

Le changement linguistique comme le démontre Benrabah n'est pas en rapport uniquement avec l'âge, le sexe est aussi un facteur important dans le phénomène de la variabilité :

*C'est bien le changement linguistique en rapport avec le sexe des locuteurs qui singularise nos résultats. En occident, les femmes, qui semblent plus conscientes des implications de la variation linguistique, ont tendance à dépasser les hommes dans l'usage des structures normatives. Ces derniers préfèrent des formes parlées moins « prestigieuses » à cause des attributs « masculins » qui leur sont associés.*²

Les filles par rapport aux mères sont plus novatrices, et c'est pareil pour les fils avec les pères :

*Autant la fille adopte la prononciation urbaine autant la mère, elle, reste fidèle au parler qu'elle avait au moment de l'exode (la plupart des Algériens habitaient la campagne avant l'indépendance). Le père, lui est moins « conservateur » que la mère, et le fils moins à l'avant-garde du changement que la sœur... La mère devient alors la véritable « gardienne des traditions », la seule capable de garder les pratiques culturelles et linguistiques apportés du village natal au moment de l'exode.*³

Le parler féminin a une connotation péjorative chez les jeunes hommes: parler comme une femme est perçu comme « dégradant » pour un homme.

¹ Benrabah, Mohamed, 1999, Les filles contre les mères, *Lidil* 19, Grenoble, Lidilem, p. 22.

² Benrabah, Mohamed, 1999, Les filles contre les mères, *Lidil* 19, Grenoble, Lidilem, p. 22

³ Benrabah, Mohamed, 1999 (c), *ibid.* p. 24

Le parler des hommes en revanche est perçu comme exprimant la virilité, l'exactitude et l'engagement, le franc parler, quand le parler des femmes est considéré comme hésitant, inconsistant : « *On constate que dans les représentations des locuteurs des connotations de féminité ou de masculinité sont effectivement associées à certaines variantes, que certaines réalisations sont indexées comme féminines et fortement stigmatisées lorsqu'elles apparaissent chez les hommes.* »¹

Cette situation de minoration des femmes, de leur parler se reflète au quotidien, dans les perceptions et les comportements. Les femmes constituent un groupe social dominé, stigmatisé, par conséquent, socialement subordonné. Pierre Bourdieu explique la problématique de la domination symbolique en disant :

*J'ai (...) toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique (...). Cette relation sociale extraordinairement ordinaire offre ainsi une occasion privilégiée de saisir la logique de la domination exercée au nom d'un principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d'agir) et plus généralement, une propriété distinctive, emblème ou stigmate, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu'est la couleur de la peau.*²

6.2. Langue des jeunes et créativité artistique

La langue des jeunes, et notamment sa créativité, se manifeste artistiquement dans la chanson raï et rap.

¹ Morsly, Dalila, 1997, op.cit, p. 22.

² Bourdieu, Pierre, 1989, La domination masculine, Paris Edition Seuil, Collection Liber, Paris, p. 7,8.

Chez les chanteurs et ceux de la jeune génération, beaucoup d'expressions en français sont des locutions adverbiales ou des groupes nominaux qui fonctionnent comme des formes quasi figées (...) On relève également une dominante des figures de métaphores flottantes même si ce sont les variations lexicales aux travers des emprunts et des calques qui sont les plus fréquentes dans la chanson et donnent lieu à de véritables exercices créatifs.»¹

Ces deux styles musicaux où les jeunes se sentent libérés de contraintes sociales verticales comportent un ensemble de mots et d'expressions nouvelles, ce qui rend la variabilité langagière très claire comme le montre Michelle Auzanneau : « *La variabilité langagière observable dans les chansons doit être rapportée au contexte socioculturel dans lesquels elles s'inscrivent ainsi qu'aux situations de communication qu'elles mettent en représentation* ».²

La vie de nombreux Algériens, en passant du monde rural au monde citadin, a eu pour conséquence l'urbaniser de la chanson et surtout de la langue dans la chanson. Pour le raï qui était à l'origine une chanson *gasba* (flute), cette évolution a commencé lorsque des chanteurs jeunes ont commencé à introduire dans leurs textes des thèmes liés à la ville d'Oran, et surtout avec l'installation des grands *chioukhs* du *bedoui* à Oran où ils trouvent un climat favorable à la production artistique:

L'entre-deux-guerres se caractérise par un bouillonnement culturel marqué par deux phénomènes majeurs. D'une part la citadinisation du "bédoui" traditionnel avec des chanteurs comme Hachemi Bensmir, Abdelkader Khaldi (1896-1964), Cheikh Madani (1888-1954), Cheikh Hammada (1889-1968) et Cheikh Bouras (1909-1959) qui se produisent dans les cafés. Le genre qui se trouve alors à son apogée se subdivise en mélodies propres à

¹ Miliani, Hadj, 2006, Innovation langagières et héritage linguistique chez les jeunes en Algérie : une approche socio anthropologique, *revue maghrébine des langues*, N° 4, p. 256, 257.

² Auzanneau, Michelle, et Vincent Fayolle, Vincent, 2007, « L'énonciation rap, des places en devenir », dans Lambert, P, *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, Paris, L'Harmattan, p. 30.

chaque région "hwa"(air) dans le langage des musiciens et en modes plus ou moins lents et rythmés ("bsaïli", "guebli", "mkhazni", "mazouni", "amri", sroudji") selon les manières de chanter et aussi les localités..¹

Dans le chapitre prochain, nous investirons les mondes musicaux du raï et du rap afin de comprendre la spécificité de chaque style et de pouvoir ainsi expliquer pourquoi aujourd'hui, les jeunes sont attachés à ces deux genres considérés comme chansons de jeunes, en raison du contenu des textes autant que par amour du rythme ?

¹ Miliani, Hadj et Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, p.4

Chapitre2

L'historique de la chanson rai et rap

A. La chanson rai

1. Le raï : histoire d'un début

Le style raï est né dans la région oranaise au début du vingtième siècle. Le mot raï, prononcé en arabe algérien (Ya rayi ou ya ray), signifie « avis », « façon de voir ». Les chanteurs utilisaient le raï pour exprimer leurs points de vue sur la politique pendant la période coloniale (contre l'occupation française), pour aborder les sujets tabous ou fustiger les interdits de la société Algérienne (déception amoureuse, infidélité, sexe, alcool ...) mais aussi les sujets religieux ou traditionnels (amour du prophète et des saints, respect des parents...). « *Depuis plus de vingt ans, le raï, de genre musical impubère, dédaigné et non-conformiste est devenu la musique symbole d'une Algérie moderne, plurielle, jeune et conviviale.* » ¹

Que signifie le mot raï ?

Le mot raï, qui signifie donc littéralement une manière de voir, une opinion, un point de vue, un conseil, mais également un but ou un jugement, vient des profondeurs de la culture oranaise, où les Cheikh (les maîtres) récitaient des textes classiques du chant bédoui et la poésie populaire arabo-andalouse lors des fêtes et des mariages : « *Quant au mot raï (ou rây), sa racine (R. A. Y.) renvoie aux notions d'opinion, de conseil, voire de libre-arbitre.* » ²

Aujourd'hui le raï comme genre musical a dépassé son contexte originel et il convient de le définir en tenant compte de son aspect mondial :

¹ Miliani, Hadj, 2005, *Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Oran, Dar el Gharb, p. 19.

² Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de l'OPEAM, mars 2007, Oran, du raï aux sources de la musique oranaise, itinéraire d'une tradition vivante, au cœur de la musique méditerranéenne, p. 5. <http://www.cfi.fr/index.php3>

*Il est alors probable que nous découvriions que l'élaboration de cette musique tout autant que son organisation sociale et économique répondent à des processus de mondialisation qui, d'une part, mettent à l'épreuve les frontières de l'Europe en étirant leur espace d'activité sur l'ensemble du pourtour méditerranéen, et à partir de là, jusque dans l'Europe du Nord. Et, d'autre part, nous obligent à réactualiser les catégories traditionnelles de l'international et du multinational qui nous servent à décrire les rapports de l'Europe à l'extériorité de l'autre et de l'ailleurs pour pouvoir comprendre les enjeux liés à des phénomènes, tels que la musique raï, qui doivent plus à l'émergence de systèmes (économiques, urbains, sociaux, culturels) centrés dans/par lesquels circulent les hommes et les biens matériels et symboliques, qu'à l'existence multipolaire de relations internationales entre Etats-Nations.*¹

Un élément important dans le raï est le rythme, qui permet par exemple aux jeunes de se défouler pendant les mariages. Il emploie également le dialecte local, avec des influences apparentes des dialectes espagnols, français, littéraires de l'arabe, ruraux, et de ville.

1.1. Le raï traditionnel et le raï moderne

Aujourd'hui le raï se présente sous ses deux formes, traditionnel et moderne (occidentalisé dans sa forme et même son contenu). Le raï traditionnel existe toujours sous sa forme première, dans laquelle il utilise des instruments traditionnels de la musique arabe, *la flute*, la *darbouka* et *le bendir*. Les chanteurs de raï trouvent plus de liberté par rapport aux autres styles de musique classique.

¹ Suzanne, Gilles, La ronde du raï. Routes et mondes de l'art transnationaux en Méditerranée, in: *Paix et guerres entre les cultures entre Europe et Méditerranée* / Sous la direction de Emilio La Parra et Thierry Fabre, p.2

Les chanteurs de raï vivant sous l'occupation coloniale étaient obligés d'inventer un langage codé leur permettant d'aborder des sujets interdits, comme la résistance à la présence française en Algérie, mais aussi des sujets considérés comme tabous vis-à-vis de la société algérienne conservatrice. Les lieux où l'on pouvait écouter du raï à cette époque étaient souvent les bars, les cabarets, les cafés mais aussi dans les fêtes mariages.

Certains chanteurs étaient de véritables parias de la bonne société ce qui n'empêchait pas qu'on leur attribuait le titre de cheikh ou *cheikha* (maître, maîtresse, au sens de celui qui maîtrise son art).

La guerre d'indépendance algérienne marque une période de creux pour l'activité culturelle, certains artistes ayant rejoint le maquis. Les autres devaient produire sous le contrôle du F.L.N. et limitaient leurs activités artistiques à faire connaître la cause algérienne à travers le monde.

Après l'indépendance en 1962, le raï commence à se développer dans la région oranaise en intégrant de nouveaux instruments occidentaux (violon – accordéon- guitare électrique). La culture raï est supprimée de la scène artistique officielle disait Cheb Khaled, l'année où il s'installait en France, en 1988. « *A 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 vingt ans, il a fallu attendre 1985 pour que la télé daigne me diffuser une petite fois, à vingt-cinq ans* ». ¹

A la fin des années 1970 et au début des années 1980, une nouvelle génération voit le jour avec des instruments modernes (synthétiseurs, batterie, guitare électrique) et révolutionne le raï. Les producteurs,

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, p.5

distributeurs de disques pour les présenter au public leur proposent le surnom de *cheb* ou *cheba* (jeune en arabe).

Le raï rural traditionnel, où le chant est accompagné de la gasba et du guellal, revêt deux formes. L'une sérieuse, policée, apanage des notables, poésie chantée dans les confréries religieuses, zawiyâtes, au cours des wa'dât, fêtes votives, ou lors des fantasias et des festins (machta), des cercles d'amitiés et des cérémonies familiales). L'autre érotique, lyrique, populaire, interprétée par les bergers bédouins, diffusée dans les cafés-maure, cafés-concerts, dans les lieux publics, les souks en particulier et paraît-il dans les mariages et surtout dans toutes les maisons de tolérance où la bassesse des textes atteint son paroxysme.¹

1-2- L'officialisation du raï

La reconnaissance officielle par l'état Algérien survient en 1986 avec le premier festival de raï au théâtre de verdure à Oran, qui rassembla la plupart des jeunes chanteurs de l'époque. Comme le signale le chanteur Khaled, le raï n'avait jamais eu droit de cité à la radio ou à la télévision : « *le raï music a longtemps été considérée comme une musique vulgaire, on ne pouvait décemment l'écouter en famille, comme le chant andalou ou saharien. La pudeur (hashma) lui interdisait l'accès des foyers* ».²

Selon Gilles Suzanne, l'officialisation du raï intervient juste après le développement du commerce de la cassette qui a fait connaître cette chanson à un large public. Sans oublier la volonté du pouvoir de récupérer cette jeunesse algérienne qui trouvait dans le raï le seul genre musical qui parlait réellement de leur situation sociale vis-à-vis des crises que

¹ Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de l'OPEAM, mars 2007, op.cit. p. 5

² Tengour, Habib, 1995, Evocation de la raï music , *la Neue Zürcher Zeitung* (revue allemande), p.1

connaissait l'Algérie à l'époque et qui ont conduit le pays au 5 octobre 1988 :

Il naît en même temps que s'élabore une nouvelle façon de l'écouter (cassettes à la maison, en voiture ou sur la plage) et de s'en passionner au grand jour et entre amis, dans les espaces publics comme dans les salles de concerts officielles ou à la télévision algérienne. Paradoxe de l'histoire politique du pays, c'est Chadli Bendjedid, nouveau président algérien désireux d'asseoir son pouvoir en récupérant la jeunesse via cette musique qui monte des rues, qui finalement offre sa chance au raï en donnant son aval à l'organisation en 1985 de la Fête de la Jeunesse à Alger et du Festival « Ad Hoc » au Théâtre de Verdure d'Oran. Véritables « Woodstock algérien » qui révèlent au grand jour les nouvelles icônes de la liberté des jeunes.¹

1.3. L'internationalisation du raï

La fin des années 1980 marque le début de l'internationalisation du raï, lorsque des chanteurs comme Sahraoui, Khaled et Mami s'installent en France pour produire, d'autres encore se déplacent pour des spectacles, même si bien avant eux Rimiti, Benfissa et d'autres avait conquis ce terrain auprès de la première génération d'immigrés (les ouvriers).

Le succès qu'a connu le raï en France, ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes issus de l'immigration. Cette musique est coupée de son espace originel (région oranaise), puisqu'on voit apparaître des chanteurs à l'est, au centre et même en Kabylie. Le raï aujourd'hui continue à expérimenter de nouvelles associations avec d'autres styles, d'autres

¹ Suzanne, Gilles, op.cit, p.2.

musiques : rap, chanson française, pop américaine, arabe. Poursuivant ainsi son internationalisation.¹

2. La langue du raï

Le raï va évoluer au fil des années en formant divers styles qui correspondent à des époques, et des régions différentes. Le raï emploie une langue simple, celle des émotions, des sentiments et du rêve. C'est l'arabe algérien, langue comprise par toutes les catégories d'âge et de sexe. Un arabe mélangé dans beaucoup de chansons avec le français. « *Au début on chantait les ksaid des chioukh (grands maitres), la police cassait les instruments de musique des chanteurs qui chantaient n'importe qui (les paroles de la rue)* »² me dit Benfissa l'un des précurseurs du raï moderne, installé depuis 1975 à Marseille.

Pour François Bensignor, les textes du raï ont hérité des poèmes de *bedoui* mais vont connaître une évolution avec les changements sociaux dans le contexte algérien des années 1980 :

*On s'accorde généralement pour voir dans le raï un héritage de l'art poétique des Bédouins. Si l'on sait qu'il se chantait avant le début de notre siècle...Au contraire de la plupart des autres styles de poésie chantée au Maghreb, qui usent abondamment de la métaphore imagée, le raï peint en langage direct les sentiments, le désir, les conflits sociaux et familiaux.*³

¹ On peut citer comme exemple : Mami avec Sting, Zehouania avec 113, Khaled et Amrou Diab l'égyptien, Mami et Kadem Essahir l'irakien. Sans oublier les duos avec les rappeurs algériens.

² Entretien avec le chanteur, le 04-08-2007.

³ Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de l'OPEAM, mars 2007, op.cit, p. 5.

3. Le raï comme phénomène social

Aujourd'hui le raï a dépassé le stade d'une chanson oranaise aimée par une catégorie de jeunes et refusé par les familles conservatrices. A travers tout le territoire national on chante et on écoute le raï. Dans les taxis, dans les cafés, dans les salles de fêtes ou dans les plages, on peut écouter les derniers tubes des chanteurs. Garçons et filles écoutent devant leurs parents le raï sans complexe :

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", laisse poétique pour relier des couplets, pallier aux défaillances de l'inspiration ou résumer d'un mot 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. A Oran, dans l'Ouest algérien.¹

Pour Mohamed Taïbi, chercheur en socio-anthropologie :

Le raï provient d'une musique de terroirs. La question est de savoir pourquoi le phénomène s'est déplacé vers l'Ouest. Il faut prendre en compte quatre dimensions:

- *l'espace est transnational et anthropologique.*
- *Il existe toujours un maître référentiel, source de la création. Celui qui n'a pas de cheikh, c'est le diable, dit en riant.*
- *Il existe toujours un phénomène de hiérarchisation (Khaled a toujours cité ses maîtres)*

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, p. 4.

• *L'expression artistique qui émane d'un terroir répond à une stratégie. Le raï a mis sur la scène publique des choses qui ne l'étaient pas.*¹

4. L'arrivée des femmes dans le raï

Beaucoup de chansons du répertoire raï traditionnel ont été reprises par les jeunes chanteurs du raï moderne, Khaled par exemple a fait son grand succès avec la chanson de chikha Rimiti « La Camel », les femmes chanteuses accompagnaient autrefois les hommes (chioukhs) dans leurs tournées :

*Le courant du raï traditionnel conservateur, sérieux, art austère, essentiellement viril et jalousement gardé, est marqué dans les années '30-'40 par quelques grands maîtres, chioukh, comme Bouras, El Khaldi, Hamada ou Jilali. Mais à la même époque, sa forme populaire évolue fortement sous l'impulsion des femmes, les cheikhate . Féminin pluriel de cheikh, qui est synonyme d'homme vieux et savant, ce terme en est venu à désigner des femmes, expérimentées et savantes certes, mais aussi débauchées. Des noms sont restés célèbres tels Keltoum (que l'on dit également prostituée), Hadja Abbassiya, Halima Wahraniya, El Ouachma (la tatouée), Fatima Tlemsaniya ou Saâdia Rilizaniya, future Cheikha Rimitti.*²

L'arrivée des femmes dans le raï a contribué à l'introduction de sujets qui concernent la femme, l'infidélité de l'homme, l'amour impossible avec des hommes à cause d'une concurrente, etc. Le raï qui était plus écouté par des hommes dans des cabarets va sortir de cet « underground » pour être écouté par des hommes et des femmes « de bonnes familles », dans les cérémonies de mariage, dans des cafés, à l'intérieur des cités universitaires des filles, surtout avec des chanteurs comme Hasni et Nasro. Hadj Miliani

¹ Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de l'OPEAM, mars 2007, op.cit, p. 5

² Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de l'OPEAM, mars 2007, op.cit, p.6

spécialiste du phénomène raï explique cette transformation dans un entretien :

Hasni est arrivé en 84, 85, après la première phase du raï, qui est un raï qui parlait surtout de la difficulté d'être... Hasni a introduit ce qu'on a appelé le raï love, le raï sentimental, et c'est là où il y a eu le changement, à la fois dans la thématique du raï dans les années 80 et dans l'adaptation de styles musicaux occidentaux qui étaient très à la mode.¹

Le recours aux styles occidentaux a aussi engendré l'emprunt d'un vocabulaire de l'amour en langue française (« mon amour, fidèle, souffrance, séparation, la brune... etc le style des chanteurs comme Hasni et Nasro a créé un public féminin, attiré surtout par la thématique.

Ils parlent de l'amour propre, que toute fille a envie de connaître. Chez Hasni par exemple, on retrouve l'amoureux faible devant son bien aimé. Contrairement au raï ancien celui de la *marioula* (la femme trompeuse), le raï qu'a initié Hasni a pu pénétrer dans les maisons, les cafés, les voitures, etc (Mrah, Abdellatif, 2002).

5. Le rapport raï /argent

Quand *cheb* Khaled a enregistré son premier 45 tours, il a gagné 100 D.A., un prix très symbolique par rapport à ce que gagnent les éditeurs et les distributeurs de cassettes et CD aujourd'hui. Les éditeurs et les distributeurs à Oran se sont enrichis du commerce du raï sans tenir compte des droits d'auteurs et des contrats signés parfois avec les chanteurs. La situation était peut être mieux pendant l'époque coloniale, puisque, comme

¹ Mrah, Abdellatif, 2002, Hasni, L'histoire d'une déchirure, film documentaire (en C.D) produit par le commissariat du 11^{ème} centenaire d'Oran.

le signalent H. Miliani & B. Daoudi : « *Les artistes [recevaient] habituellement un cachet calculé sur la base du tiers des consommations* » (H. Miliani, H & D, Bouziane, 1996, p.17).

Quant aux propriétaires des cabarets et hôtels, c'est dans les soirées organisées la nuit qu'ils font beaucoup de bénéfice, les gens qui viennent se distraire, consomment les boissons alcoolisées, et sortent de leurs poches des sommes énormes pour les *tebrihates* (dédicaces).

En plus de l'argent que gagnent les grands éditeurs qui ont leurs propres studios, il faut ajouter les cabarets où de grosses sommes d'argent circulent, ce qui permet au chanteur d'avoir sa part du butin lors des dédicaces où des sommes importantes d'argent sont versées par les habitués nocturnes (Oran, du raï aux sources de la musique oranaise, 2007, p. 5,6).

Les gagnants dans le raï ne sont pas uniquement les producteurs, eux aussi souffrent du piratage : les cassettes mais surtout C.D se vendent en public sur les trottoirs sur tout le territoire national. Ce phénomène n'est pas propre à l'Algérie puisque Gilles Suzane décrit comment à Marseille les cassettes sont enregistrées et vendues sur place lorsqu'il s'agit du raï :

La cassette, pirate ou non, apparaît sur la place marseillaise, et les séances en studio se multiplient. En quelques heures, on enregistre un album, puis, en flux tendu, la bande est « masterisée », gravée et mise directement en rayon sur les étagères des bazars de Belsunce ou sur le marché aux puces. Ce marché de la cassette porté par une industrie déjà très efficace en Algérie et au Maroc gagne rapidement Marseille, Lyon puis Paris. Dans le monde de la musique raï les éditeurs/producteurs sont à la fois les plus redoutés et les plus courus.»¹

¹ Suzanne, Gilles, op.cit, p.5

Les éditeurs en Europe ont compris le jeu de la commercialisation du raï et n'ont pas raté l'occasion pour distribuer sur le marché européen le maximum de cassettes de raï, et comme les maghrébins sont présents dans presque la plupart des villes européennes, le gain est assuré. Outre le marché français, ces éditeurs investissent même dans des pays européens comme l'Allemagne et le Benelux ainsi qu'au Maghreb. Ils possèdent plusieurs points de vente dans ces différents pays. (Suzanne, Gilles, p.5)

6. Lieux de production du raï

A travers le monde, les plus grands chanteurs ont commencé à se produire dans des cafés, des restaurants, des hôtels, ou des cabarets, etc., avant de passer à l'enregistrement de cassettes ou de CD ou d'être invités dans un festival de musique. L'occasion en or pour un chanteur c'est lorsqu'il passe sur les chaînes de télévision pour qu'il soit vu par un public large. En Algérie, pendant la période coloniale :

Les cafés jouent [...] un rôle important puisqu'ils sont les lieux où se vulgarisent le plus souvent les airs traditionnels et se développent les mélodies à la mode. A la fin du XIX ème siècle, Rouanet Pananti, un ancien captif italien faisait état de l'importance des cafés rapporte de son côté que l'on trouve dans les cafés maures une animation musicale donnée par un ou deux chanteurs qui jouent de la kouitra ou de la kamendja. Le concert commence généralement vers 7h du soir pour finir aux alentours de 23h. ¹

Oran était la ville d'attraction des commerçants et des touristes qui venaient de toutes les régions du pays. C'était une ville cosmopolite avec une forte présence européenne et juive. Dans les quartiers arabes comme

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit. p. 17

Mdina Jdida, les cafés étaient gérés par des Algériens à l'image du père du célèbre chanteur Blawi Houwari et même des européens. Dans Les quartiers européens ou juifs comme le *Derb*, ils étaient gérés par des Français, Espagnols, Maltais et Juifs : « *L'Oranie connaît pour sa part une prolifération de cafés qui varient du café itinérant des souks, ou des cantiniers maltais et espagnols, à celui des quartiers des vieilles villes où se rencontrent notables et commerçants.* »¹

Après l'indépendance, Oran n'a pas cessé d'ouvrir ses portes devant les jeunes chanteurs de la mouvance raï, c'est dans ses cabarets de la Corniche oranaise et de Canestel que la plupart des *chebs* ont fait leurs débuts.

Beaucoup de cabarets à Marseille vont investir dans le raï après l'exportation en France, surtout avec la présence massive des émigrés algériens et marocains : Entre 1988 et 1994, beaucoup d'artistes sont passés par la ville de Marseille, Khaled et bien d'autres, trouvent dans les cabarets comme les Mille et une nuits, la Palmeraie, le Sultan ou le Repère du Lion, des lieux de production nocturne. Les chanteurs *chebs* étaient accueillis par le public d'immigrés, ils transforment Marseille en une nouvelle Oran. (Suzanne, Gilles, p.3)

Pour écouter le raï rien n'oblige un Algérien de se rendre dans un cabaret : les fêtes de mariage, les circoncisions, les anniversaires, les soutenances à l'université sont aujourd'hui animées par des Disques Jockeys qui passent toutes sortes de chansons à la demande des jeunes qui ne ratent pas une seule chanson pour danser sur son rythme.

¹ Miliani, Hadj et Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit p. 17

7. Rôle des paroliers dans la chanson raï

Sans les paroliers beaucoup de chanteurs de raï n'auraient pas connu le succès, car rares sont ceux qui écrivent seuls leurs chansons. En effet, la plupart proposent des thèmes aux paroliers qui les transforment en textes, contrairement aux chanteurs de rap qui sont dans la plupart des paroliers interprètes : plusieurs thèmes se mêlent dans la chanson raï, même s'ils sont centré autour du rapport amoureux entre homme et femme: l'amour impossible ou contrarié, le divorce, la jalousie, la déchéance sociale liée à l'alcoolisme, la destinée, l'honneur.

8. Rapport entre jeunesse et chanson de masse

On se demande parfois, pourquoi le raï a connu un tel succès ? Pourquoi il y a autant de cassettes et de C.D vendus chaque année ? Pourquoi les jeunes débutants dans la chanson imitent les chanteurs de raï et ne s'aventurent pas dans les autres styles ?

Il y a eu d'abord une jeunesse qui s'est forcée durant des années à écouter les chansons qui passaient à la radio et sur la seule chaîne de télévision. Les temps ont changé et l'espace de liberté s'est agrandi, les jeunes ne trouvent pas leur bonheur dans les styles *chaabi*, *haouzi* ou *gharnati*. Ils trouvent dans le raï un discours simple vidé de philosophie, rempli d'émotion et qui parle du présent, de leur vie quotidienne.

Aujourd'hui, les éditeurs et les détenteurs du commerce du raï à l'intérieur et à l'extérieur du pays ont compris l'importance de cette situation et décident d'investir avec force. La garantie de gagner est assurée par le fait que ce commerce est destiné à la masse, comme c'était le cas aux Etats-Unis et en Europe au 19ème et au 20ème siècle : « *Une industrie du*

*disque se développe dans les pays occidentaux à partir de la fin des années 1880. Mais c'est d'abord aux Etats-Unis qu'on pourra parler de « culture de masse ». Dans la musique comme dans la plupart des autres activités humaines une culture de la consommation va aller de pair avec la multiplication des quantités produites ».*¹

La jeunesse algérienne des années 1990-2000 a pris contact avec le monde occidental, la société est en mutation de nouveaux modes de vie apparaissent, dans les grandes villes, les garçons accompagnent les filles dans des lieux publics, des mères célibataires passent en justice pour la reconnaissance de leurs enfants. Le raï à l'image du rock'n'roll est écouté par la jeunesse mais toujours rejeté par les parrains adultes :

*Si le disque et les changements économiques et sociaux qui lui sont liés doivent être pris en compte pour comprendre les musiques amplifiées, une autre évolution civilisationnelle est en effet d'importance : la constitution de l'adolescence et, plus largement, de la jeunesse comme groupe social à partir de la fin des années 50. La confirmation du rock'n'roll comme style musical, incompris des adultes établis, en est un des symptômes ; par exemple de part la provocation dont il est porteur en terme d'image ou de part l'évolution des paroles, qui s'axent sur les questionnements et les problèmes adolescents.. Ces évolutions amène le « jeune » à vivre une période de vie originale, où des questionnements sur sa potentielle place dans la société sont développés mais où il est également sans cesse sollicité en tant que consommateur ».*²

¹ Gerome, Guibert, *Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux*, Paris, Harmattan. p.2.

² Gerome, Guibert, *ibid*, p. 6

9. Quelques concepts pour comprendre le phénomène raï

En fait le raï se relie à une multitude de sources, qui peuvent mieux être comprises en regardant la signification de termes *le cheb*, *le shikh*, *la shikha*.

a .Un Cheb

Cheb signifie le jeune homme par rapport *au chaba*, jeune femme. Le fait qu'un grand nombre de chanteurs emploient le mot dans leurs noms artistiques a été vu comme nouveauté et comme étiquette timide exprimant une identité en montée de la jeunesse en Algérie.

b. Un Cheikh (ou shikh)

Le titre *du cheikh* (vieux en français) est généralement accordé à un homme instruit pour suggérer qu'il est un musulman instruit, mûr, pratiquant, mais par rapport au raï il est associé aux poètes ou aux interprètes *du malhun* ; poème (*qasida*) fortement raffiné composé en dialecte local et qui se compose de plusieurs vers traitant les événements, la satire, la religion, l'héroïsme, et l'amour historiques. A Oran, le poème est associé *aux modèles* de *badawi* (bédouin) du récitatif accompagnés au moins de deux *gasbas* (*flûte*) et *d'un gallal* (*percussion*)

c. Une Cheikha

Tandis que *le cheikh* (vieux en français) est un titre avec une connotation positive, la *cheikha féminin* est plus ambivalent. *La cheikha* se produit avec les instruments utilisés par les hommes, *les gasbas* et *gallal*, parfois

également avec d'autres danseuses féminines. Son art est établi sur une spontanéité appropriée principalement pour les hommes, et ceci dans une société musulmane, ce qui constitue un acte de transgression morale. Les endroits de l'exécution ont été *des wa'adas* (festivals religieux), des mariages, *des mahshashas* (tavernes où circule du hachish), des tavernes. Les enregistrements des *cheikhates* ont été une inspiration pour les chanteurs de raï d'aujourd'hui.

10. Les principaux instruments utilisés dans le raï

10.1. Les instruments traditionnels.

a. *El Gasba* (la flûte)

C'est une flûte oblique en roseau qui peut posséder 4, 5, 6 ou 7 trous, placés dans des endroits différents selon le type de gasba. Appelé par les connaisseurs du *badoui Erkiza* sur laquelle repose le rythme d'une chanson, le *gassab* (celui qui joue de la flûte) est indispensable pour un chanteur.

Aujourd'hui l'instrument n'est plus beaucoup utilisé par les chanteurs de raï, la boîte à rythme a tout remplacé.

b. *La Derbouka*

C'est un instrument à percussions en forme de bol qui peut être fabriqué en poterie, bois ou métal et recouvert d'une peau d'animal. On joue généralement de la darbouka assis, en coinçant l'instrument sous le bras et en frappant la peau avec les doigts ou les mains. Selon l'endroit où l'on frappe on obtient un son plus ou moins sourd, tout l'art du jeu à la darbouka

est d'alterner les battements sourds et les battements clairs. On retrouve la darbouka dans tous les styles de musique orientale, le son clair qu'elle produit souligne efficacement la mélodie.

10.2. Les instruments modernes

a. Le violon

Instrument de base dans le raï. Il est accordé d'une manière différente par les musiciens orientaux, c'est un instrument que les oranais ont introduit dans leur musique du contact avec les orchestres français pendant la colonisation.

b. L'accordéon :

Jusqu'à nos jours des chanteurs de raï utilisent l'accordéon, cet instrument jadis présent dans la majorité des orchestres à Oran. La musique oranaise a connu l'accordéon après le débarquement des américains et par le contact avec la musique occidentale.

c. La batterie

Instrument occidental présent dans presque tous les genres de musique : jazz, pop, rock, reggae... Les orchestres de raï ont su introduire la batterie dans la composition des chansons, surtout après l'enrichissement de la chanson raï avec des airs occidentaux.

d. La guitare électrique

Présente aujourd'hui presque dans tous les concerts de raï, cet instrument était introduit dans le raï surtout par les chanteurs de Sidi Belabbes influencés par les groupes de rock qu'ont connus les grandes villes algériennes dans les années 1960 et 1970 comme les Vautours à Tlemcen (Rachid et Fethi Baba Ahmed).

e. Le synthétiseur :

Instrument moderne utilisé par les musiciens dans le raï, il peut regrouper plusieurs instruments à la fois, et peut limiter le nombre de musiciens. Dans les spectacles et les soirées de raï, le synthétiseur est indispensable.

Nous pouvons conclure ce chapitre en soulignant que le raï a aujourd'hui dépassé l'espace local et originel (algérien), où il a vu le jour, il est aujourd'hui une chanson connue par beaucoup de monde:

Parti de l'Algérie profonde en tant que réaction contre le centralisme nationaliste, le raï n'a cessé de repousser les frontières des particularismes régionaux pour s'imposer en tant qu'expression de l'algerianité et symbole d'identification nationale. Mais cette forme musicale ne se contente pas de s'étendre à l'intérieur des frontières nationales : elle investi d'abord le Maghreb et atteint la communauté maghrébine en Europe pour devenir finalement une référence sur le plan international.¹

¹ Benrabah, Mohamed, 1999(b), p. 201.

Aujourd'hui, le raï n'est pas le seul genre musical que les jeunes admirent, le rap aussi, forme nouvelle où les jeunes trouvent refuge quand toutes les portes d'espoir se ferment devant eux, au moment où ils ont envie de dénoncer les injustices sociales, les tabous, les conflits des générations, etc.

B. La chanson rap

1. Le rap : le début et le développement d'un genre musical

Tout comme le raï, la chanson rap a su trouver sa place parmi les jeunes et surtout les adolescents : « *On est plus écouté par les adolescents que par les jeunes, par les garçons que par les filles, par les jeunes de la ville que par les jeunes dans les villages* ». ¹ Si le raï est né en Algérie, le rap est au contraire un style qui vient d'ailleurs, il est né aux Etats-Unis mais s'est propagé à travers le monde grâce au développement rapide des moyens de communication qui ont accompagné l'esprit de la mondialisation :

L'ère de la mondialisation et de la globalisation, ainsi que le développement des technologies ont contribué au rapprochement des cultures et des gens en très peu de temps. Que ce soit par Internet, par téléphone, via les journaux ou les différents médias, les images circulent et les sociétés sont connectées. Ce processus, connu aussi sous le nom de globalisation culturelle, concerne non seulement les images, mais aussi les idées et les valeurs véhiculées. La musique est un exemple parfait pour illustrer la manière dont les cultures migrent et se répandent à travers le monde grâce à la diffusion médiatique. ²

Les chercheurs qui se sont intéressés au style rap le considèrent comme une musique rythmée avec des paroles qui, si elles étaient improvisées au départ, sont aujourd'hui le plus souvent écrites. Les rappeurs insistent d'ailleurs sur la qualité mais aussi sur l'engagement de leurs textes : « *Nous écrivons des textes pour critiquer les vices de la société et évoquer les problèmes dont souffrent les jeunes surtout* ». ³

¹ Entretien avec Hakim du groupe *Fidaiine*, jeudi, 20, 09, 2007

² Scheiger, Magdalena, 2004, Appropriation locale d'un phénomène global, le rap montréalais, mémoire de magistère, chapitre 1, p 12.

³ Entretien avec Malik du groupe T.O.X, dimanche, 22, 07, 2007.

Le hip hop comporte, le rap, le smurf, le break, les graffs..., mais il constitue avant tout une philosophie de vie, une démarche plus globale, des attitudes qui conditionnent différentes manières de s'habiller, de danser, de parler. Le choix des noms de groupes, les pseudonymes des chanteurs, tout cela rentre dans cette attitude philosophique.¹

En effet, ces jeunes décident de réagir pour ouvrir des pistes de réflexion et installer des valeurs communes universelles comme le respect de l'autre, l'anti-racisme et la non violence.

A.-M. Green se demande : « *comment, à propos de la musique, les adolescents s'affrontent-ils, vivent-ils cet affrontement avec leur milieu d'origine – systèmes de valeurs musicales dont ils héritent sans les avoir personnellement choisis-système de valeurs musicales dans lesquels ils n'insèrent pas un choix plus ou moins libre ?* »². La réponse à cette question dans notre contexte actuel, nous est fournie par le choix libre des jeunes d'appartenir à la culture hip-hop, de choisir le rap comme système de valeurs musicales et surtout d'y croire en tant qu'élection et non en termes d'héritage imposé. Donc, sans le moindre doute, le hip-hop sera synonyme de culture, dans le sens où il constitue un « *défi lancé aux conventions artistiques conventionnelles* »,³ défi autrefois partagé par d'autres expressions de l'art populaire.

Selon Lapassade et Rousselot :

¹ Les initiales du groupe T.O.X, signifie Théorie Of Existence.

² Green, A-M, 1986, *Les adolescents et la musique*, EAP, Issy-les-Moulineaux, p. 32

³ Cachin, Olivier, 1996, *L'offensive Rap*, Paris, Gallimard, p.17

les débuts du rap dans l'industrie du disque sont ceux des musiques de bals populaires. C'est aux discothèques que le rap doit ses premiers succès ». C'est à partir de 1982 que le rap (américain) se radicalise, et les textes commencent à dénoncer de manière crue la problématique raciale aux Etats-Unis. Même plus tard, quand le rap évoluera vers d'autres tendances plus « lyriques », cette dénonciation, un de ses traits distinctifs, continuera à aller de pair avec « le curieux mélange de danse et de politique ».¹

1.1. Le rap aux Etat Unis

Tout le monde est d'accord sur le lieu de naissance du rap, cette musique qui a pris forme dans les quartiers pauvres et dans la culture noire américaine de New York :

Le rap n'est que...la composante la plus saillante d'une culture surgie de la rue, et plus précisément des ghettos noirs comme le Bronx, Brooklyn ou le Queens à partir du milieu des années soixante-dix. Cet ensemble de conduites symboliques, à tendance rituelle, comprend d'abord un art graphique, dont l'essence est éminemment transgressive, puisqu'il se donne à voir ou à lire sur les murs de nos cités : il s'agit du "graff" et du "tag", longtemps considérés non comme des arts, mais comme une activité parasite et délictueuse.²

Le hip hop dans son ensemble, et le rap en particulier est basé sur l'innovation et a souvent pour message la protestation contre les institutions, les idées reçues : « C'est un phénomène social qui inclut une

¹ Lapassade, G et Rousselot, PH, 1990, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Editions Loris Talmart p.4.

² Trimaille, Cyril, *De la planète Mars. Codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes de rap marseillais*, manuscrit d'un D.E.A. Université Stendhal.

*manière particulière de parler, une manière de se comporter mais aussi un mode d'habillement tout spécial. Ce mouvement trouve son prolongement naturel dans la musique rap ».*¹

Les rappeurs, dont la plupart, des poètes, expliquent dans leurs discours chantés, dans quelles conditions ils vivent, dans un monde qu'ils considèrent trop conforme et qu'ils veulent changer, les mêmes idées sont partagées par de nombreux rappeurs à travers le monde : « *Il y a un système en place, nous voulons le changer, mais ce n'est pas évident* »².

Les Last Poets (jeunes noirs apparus à la fin des années 1960), dont le but était de créer haut et fort pour transmettre leur message revendicatif aux autorités américaines, ont trouvé grâce à leur parole à valeur politique un grand écho parmi leurs compatriotes dans la communauté noire :

*La radicalisation du conservatisme libéral durant les deux mandats de l'ère reaganienne, n'est pas sans accélérer cette tendance à la politisation des messages. La paupérisation, la réduction des budgets sociaux, l'arrivée du crack sur le marché, la violence entre noirs, autant de facteurs qui poussent des détenteurs du micro. à la révolte. Ils s'inspirent des Last Poets qui, quelques années auparavant exhortaient les frères noirs à l'éveil et à l'unité sur le mode d'un retour aux racines, africaines et musulmanes.*³

Aucun genre musical ne naît du néant, il y a toujours une influence quelque part, le rap a trouvé dans le soul, le funk, le jazz : « *le caractère d'affrontement présent dans le jazz résonne fortement dans la culture hip hop* »⁴,

¹ Drame, Mamadou, 2000, Etude linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal, l'Exemple Du DAar J, Manuscrit d'un D.E.A, de fin d'étude, p. 8

² Entretien avec Hakim, 20, 09, 2007.

³ Trimaille, Cyril, op. cit. p.12

⁴ Scheiger, Magdalena, 2004, op. cit, p.55

le reggae, mais aussi dans le *Gnaoua*, le raï (pour les rappeurs maghrébins), des airs qui sont capables de contenir les sujets et les mouvements des rappeurs.

La musique rap a, comme toutes les autres musiques du monde une origine. C'est la musique jamaïcaine : « *Les origines du rap ce sont aussi les sounds systems jamaïcains. En Jamaïque, la musique se colporte avec ces disco mobiles aux haut-parleurs énormes qui, d'un bout à l'autre de l'île jouent et font circuler les tubes reggae du moment. Depuis les années 1960 les sounds systems inondent la Jamaïque* ».¹

D'origine afro-américaine, cette culture qui s'est développée au coté des mouvements de protestation pendant les années 1960, où les leaders politiques comme Luther King et Malcom X ont appris aux jeunes noirs l'art de la parole, ce qui a ouvert la route aux Maîtres de Cérémonie.

Dans le rap, deux artistes travaillent souvent côte à côte, l'un se charge de la musique en choisissant et en mixant les disques, l'autre prépare ou improvise les textes.

Musique de rue à ses origines, le rap va connaître une amélioration au niveau du son grâce à la technologie de l'informatique et aux recherches effectuées par les spécialistes dans le domaine musical : « *Le « sound system » sera amélioré par J.J. Theodore qui inventa en 1975 le « scratch » (grattage de disque) et le « cut » qui permettront d'obtenir des effets sonores répétitifs, des répétitions à l'infini de courtes phases musicales, mais aussi de*

¹ Cachin, Olivier, 1996, op. cit, p.17

*faire des « samples » qui sont des procédés d'échantillonnage souvent obtenus grâce à l'informatique ».*¹

1.2. Le rap en France

Le rap en France voit le jour à partir du début des années quatre-vingt, son apparition est liée en grande partie à la présence des immigrés d'origines diverses dans les banlieues: *« les jeunes immigrés, quelle que soit leur origine trouvent dans le rap un moyen d'exprimer et peut-être de résoudre une double appartenance. D'abord à un espace social, urbain et conflictuel, ensuite à une (des) origine(s) ».*²

Comme le signale Bazin (*cité par Trimaille, 1999a*): *« Le hip hop n'aurait pas connu d'existence sans la contribution des immigrations (ou particularismes culturels) portée par les jeunes en contexte urbain »*³. Les jeunes dans les banlieues trouvent dans la culture hip-hop et le rap en particulier, un moyen d'expression pour revendiquer leur appartenance à une culture plurielle ; la culture des parents et celle de l'espace urbain dans lequel ils se situent à présent (la France):

Les jeunes issus de l'immigration, souvent présentés comme tiraillés entre deux cultures, celle des parents et celle du pays « d'accueil », expriment et trouvent dans le rap « un mode spécifique de construction identitaire » (...) Ces jeunes manifestaient une adhésion à une culture mondiale à l'intérieur de laquelle les allégeances à la culture française et d'origine se trouvaient englouties et choisissaient, dans le même temps. De

¹ Drame, Mamadou, 2000, op. cit, p.9

² Trimaille.Cyril, op.cit. p. 16.

³ Bazin, H., 1995, *La culture hip hop*, Desclée de Brouwer, p. 273

*s'ancrer dans leur « petite patrie », le quartier ou la ville où ils avaient vécu et grandi ».*¹

Les rappeurs français n'ont pas fait l'exception, ils ont commencé par imiter les américains, mais en traitant dans leurs textes des thèmes propres à la société française avec : *« la France comme le reste du monde- eut un premier aperçu de la culture rap avec Rappers Delight de Sugarhill Gang, en 1979. Mais ce n'est qu'en 1982, avec The Message, que la jeunesse française s'immerge dans ce nouveau Ping-pong verbal et commerce à imiter les américains ».*²

Comme c'était le cas pour tous les rappeurs à travers le monde, l'affiliation au modèle américain est une constante qu'il faut maintenir pendant un certain temps, avant que la culture locale apparaisse de plus en plus présente dans les chansons.

Le mouvement prend forme et les chaînes de télévisions s'ouvrent aux jeunes rappeurs dont certains ne laissent passer aucune occasion d'affirmer et de confirmer le caractère revendicatif et protestataire de leurs chansons. La médiatisation permet aux groupes d'être connus par le grand public. Malgré tout, le rap reste un style « étranger » à la société française : *« Malgré quelques tentatives médiatiques (notamment “grand public” avec une émission sur le smurf sur TF1 en 1984), et un développement des pratiques hip hop dans les quartiers péri-urbains, le rap fait encore figure de mode éphémère ».*³ Mais c'est sur les places publiques et sur les murs que la culture hip-hop va s'investir.

¹ Billiez, Jacqueline, 1996, Poésie musicale urbaine : langues et identités entrelacées, *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*, Montréal, AUPELF.UREF, p.62

² Cachin, Olivier, 1996, op.cit. p. 68

³ Trimaille, Cyril, op, cit. p.12

S'émancipant du modèle nord-américain, les jeunes en France s'approprient et construisent un rap dans lequel les thèmes qui rongent les jeunes issus de l'immigration sont les plus abordés dans les chansons : « *En France, depuis le milieu des années quatre-vingt, les jeunes issus de l'immigration se sont appropriés cet art des mots, l'émancipant du modèle américain. A l'instar de leurs prédécesseurs d'Outre-Atlantique, les rappeurs français prennent la parole en leur nom et en celui d'une partie de la population qu'ils entendent représenter* ». ¹

Après Paris et sa région qui ont vu naître les premiers groupes de rap : « *Originaires des banlieues parisiennes ; les premiers rappeurs s'en considèrent un peu comme les haut-parleurs, tandis que d'autres, comme par exemple, The Fabulous Trobadors et Zebda à Toulouse, IAM et Massilia Sound System à Marseille ont ajouté depuis leur voie (x) originale.* » ²

Dans les grandes villes comme Marseille, le rap connaîtra une évolution avec les générations qui succèdent au premier groupe I.A.M. : « *Derrière le son marseillais s'activent au moins trois générations de performers qui apportent chacune leur touche singulière à ce standard musical. Des premiers pas de ceux qui deviendront IAM dans les années 1980 aux derniers enregistrements de Psy 4 de la Rime au tournant des années 2000, en passant par les albums de la Fonky Family, les vingt dernières années de rap à Marseille ont vu les formules musicales propres au genre se succéder sans se ressembler* ». ³

Ce genre conquiert non seulement les esprits des jeunes dans les cités, mais aussi de nombreux espaces de diffusion, et, obtenant des

¹ Trimaillé, Cyril., 1999, " Le rap français ou la différence mise en langues ", in J. Billiez (dir), Les parlers urbains, Lidil n°19, Grenoble, Lidilem, p. 79

² Billiez, Jacqueline, 1997, « Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap », *Cahiers du français contemporain*, ENS Editions, p. 137.

³ Suzanne, Gilles, 2006, L'économie urbaine des mondes de la musique Le district rap marseillais, les annales de la recherche urbaine, n°101, p. 76

reconnaitances (victoires de la musique pour IAM en 1995) institutionnelle, les maisons de disques commencent à s'y intéresser. Pour les autorités, il est préférable que les jeunes expriment leur mécontentement à travers le hip hop et le rap plutôt que dans la rue. Pour les producteurs de cassettes et de C.D, le rap garanti de bonnes ventes dans les milieux des jeunes et adolescents :

*Le rap intéresse nombre de personnes et d'institutions qui voient dans ce mode d'expression un moyen de servir leurs intérêts, leurs logiques qu'elles soient culturelles, politiques, sociales ou financières. Grâce à sa forte capacité à canaliser la violence des jeunes des quartiers sensibles, le rap suscite rapidement de l'intérêt auprès des différentes institutions françaises. Diversité, il acquiert, peu à peu, un réel intérêt.*¹

C'est dans les années 90 que le phénomène rap commence à émerger en Algérie, où, comme en France, il va prendre une place importante pour la jeunesse.

1.3. Le rap algérien

Aujourd'hui en Algérie, où « *La culture musicale représente un axe majeur de sociabilité et occupe dans la jeunesse une place particulièrement propice au marquage et à la mise en scène des différences.* »², une part non négligeable des jeunes s'identifie au rap.

¹ Trimaille, Cyril, op. cit. p. 79

² Billiez, Jacqueline, 1998, L'alternance des codes en chantant, *Lidil*, n°18, Grenoble, Lidilem, p. 125

Notre objectif dans cette partie est de présenter les grandes lignes du rap algérien ainsi que son processus d'implantation auprès des rappeurs, comme culture de masse non institutionnalisée.

Le rap en Algérie demeure une culture underground. Il est présent dans les grandes villes, comme production mais il est écouté à travers le pays (même dans les petits villages) par des jeunes qui préfèrent les CD de Lotfi Double Canon et d'autres rappeurs peu médiatisés : « *D'une manière assez générale, dans les thèmes abordés dans les chansons, le politique est très présent à travers la médiation culturelle de base que transmettent la télévision et les titres de la presse nationale. On retrouve à l'identique des formes occidentales du rap un usage du fragmentaire au plan expressif qui se traduit par une fréquence d'images-flash.*¹

Au début, le hip hop algérien a commencé par s'identifier aux modèles américain et français. Le port d'une tenue vestimentaire hip hop, le recours à la langue anglaise ou française dans les premiers albums, etc. : « *La culture hip-hop est véhiculée par une manière toute particulière de se vêtir, de se comporter, une peinture, une danse toutes aussi particulières* ». ² Cela n'exclut pas l'influence du rap français ; textes en arabe dialectal mélangé avec le français, titres des chansons, nom des groupes, noms des chanteurs, etc. Aujourd'hui, chez beaucoup de groupes de rap algérien, apparaît une volonté de se séparer des deux modèles (américain et français) et de créer une mode qui puise sa forme et son contenu dans la culture algérienne.

¹ Miliani, Hadj, 2002 culture planétaire et identités frontalières à propos du rap en Algérie, cahiers d'études africaines, <http://etudesafricaines.revues.org/document165.html>

² Drame, Mamadou, 2000, op. cit. p.4

Le contact entre jeunes vivant en Algérie et leurs compatriotes vivant en France, et l'avènement des chaînes paraboliques a facilité l'arrivée du rap en Algérie : « *Partant de l'idée qu'aucune culture n'est homogène et pure, les auteurs estiment qu'elle s'inspire toujours du global et du local, ce qui fait que la culture ne sera jamais homogène et qu'elle importera à la fois des traits globaux et locaux la circulation des cultures est rendue possible grâce à la forte mobilité, que ce soit par les médias, la technologie ou la migration*¹.

L'apparition des musiques du monde dans notre région (le Maghreb) est liée surtout à l'attitude d'accepter ou de refuser l'autre, et au rythme de cette acceptation, dans les sociétés pluriculturelles, la connaissance de la musique des autres semble un élément essentiel d'enrichissement de sa propre identité musicale. L'Algérie est l'un des pays maghrébin où la parabole constitue un élément de base pour la réception des cultures musicales étrangères :

*Alger est probablement la capitale méditerranéenne la plus « parabolée » avec plus de 85 % de la population branchés à la multitude de bouquets de satellites, et l'ensemble du pays est majoritairement arrimé aux images qui pleuvent du ciel (55 %). De ce fait les modes de perception de l'univers social des autres et de soi chez les Algériens, et en particulier, de la frange la plus jeune et la plus soumise aux messages audiovisuels sont essentiels.*²

Le rap algérien a connu une vraie révolution à la fin des années 1990, la médiatisation a permis aux groupes de sortir de l'*underground* et de produire en toute liberté : « *Il y a eu un véritable regain médiatique en Algérie*

¹ Scheiger, Magdalena, 2004, op. cit, chapitre 1, p 12.

² Miliani, Hadj, 2002, op. cit. <http://etudesafricaines.revues.org/document165.html>

autour du rap : émissions sur les radios locales, à la télévision, organisation de festival de hip hop, ainsi que l'édition d'un nombre important de cassettes. »¹

Le début des années 1990, a marqué l'apparition des premiers groupes rap dans les quatre coins du pays, Alger, Oran et Annaba, même si : « *Tout le monde s'accorde à attribuer au chanteur Hamidou (membre du groupe Nomads) la paternité du premier rap officiel... Au début des années 1990 ».*²

A partir du milieu des années 1990, le rap se développe en Algérie et devient l'un des plus importants dans le monde musulman : « *Le mouvement Rap de l'Algérie est sans doute le plus important du monde arabe et du monde musulman, quantitativement mais aussi qualitativement ».*³ Des groupes se sont constitués à Alger : Intik, M.B.S, et Hamma Boys à Oran, des groupes comme Deep Voice voient le jour et « *depuis le rap en Algérie a pris ses marques et multiplié ses sonorités, plus ou moins différenciées, et ses groupes ».*⁴

Dans les différentes villes du nord algérien, plusieurs groupes commencent à se faire connaître comme Lotfi Double Canon à Constantine, T.O.X à Oran. Les Algériens n'étaient pas habitués aux thématiques des chansons mais elles tournaient souvent autour de thèmes communs : « *comme la drogue, [l']absence de perspective et [la] routinisation sociale »*⁵ tout en véhiculant « *une morale de vie, un code de conduite allant aux sources même de la culture hip hop. »*⁶

¹ Miliani, Hadj, 2005, op.cit, p. 78.

² Miliani, Hadj, 2005, op.cit., p.76.

³ Virolle, Marie, 2007, De quelques usages du français dans le rap algérien, l'exemple de « Double Canon », p. 55.

⁴ Miliani, Hadj, 2005, op.cit, p. 76.

⁵ Miliani, Hadj, 2005, op.cit., p.79

⁶ Miliani, Hadj, 2005, op.cit.p.79

Malgré la présentation du rap, comme musique engagée et ces paroles comme protestataires, « *Le rap se généralise à la marge du mouvement politique et partisan, fruit de l'ouverture démocratique du début des années 1990 en Algérie. Il se focalise dans sa première formulation sur les faits les plus emblématiques* ». ¹ Les rappeurs ont eu du mal à devenir la voix du peuple et surtout de la jeunesse algérienne, car leur apparition a coïncidé avec les années noires du terrorisme qui ont forcé la majorité à ne pas produire ou à partir vivre en Europe.

Le rap, chanson à discours par définition, a trouvé en Algérie, comme ça a été le cas dans d'autres pays plurilingues, en France mais aussi dans d'autres pays africains, un contexte favorable à l'hybridation linguistique et au mélange des codes (Miliani, Hadj, 2005, p.79)

Cette diversité linguistique explique le caractère complexe d'une culture, comme elle justifie l'impossibilité de l'existence d'une culture pure : « *L'anthropologue Appadurai soutient la thèse d'Hannerz et de Lull en réfutant l'homogénéité d'une culture. Il affirme son caractère complexe, son hétérogénéité, en soutenant que toute culture est construite et oscille entre deux forces : la culture permanente et le changement, la tradition et les innovations locales* ». ²

2. Les langues du rap

Le rap est un discours métaphorique, à la fois informatif, pédagogique, anticonformiste, moraliste, etc. Il aspire à l'élaboration et la reconnaissance

¹ Miliani, Hadj, 2002, op. cit. <http://etudesafricaines.revues.org/document165.html>

² Scheiger, Magdalena, 2004, op. cit, chapitre 1, p. 12

d'une identité à la fois particulière et plurielle : « *La variation des pratiques linguistiques reflète cette mouvance et cette pluralité culturelle et sociale* ». ¹

Ce qui fait du rap un style de chanson apprécié par les jeunes c'est notamment la langue qu'il utilise, un mélange de plusieurs codes qui ont chacun leur place dans le discours : « *On retrouve dans le rap divers modes de dire : alternance codique (mélange de langues standard et dialectale de l'arabe ou de l'arabe dialectal et du français) de type conversationnel...Il y a une certaine attraction pour les dénominations étrangères qui marquent souvent la filiation musicale et l'esprit du hip hop (nom des groupes, titres des chansons)* ».²»

Le rap permet la co-existence de variétés de langues et le jonglage avec les différents mots appartenant à des codes variés est significatif. On peut penser qu'il facilite le passage des messages et agrandit l'horizon de la réception : « *La variabilité langagière observable dans les chansons doit être rapportée aux contextes socioculturels dans lesquels elles s'inscrivent ainsi qu'aux situations de communication qu'elles mettent en représentation. Comme dans les pratiques quotidiennes, les choix linguistiques véhiculent des significations sociales qui, pour reprendre l'expression de J. Billiez, apportent « une valeur ajoutée aux messages »* ».³

La création de nouveaux mots dans le rap est liée directement à la ville, lieu de créativité langagière et de pratiques artistiques, les parlers urbains sont ainsi un élément important dans l'énonciation rap : « *Les textes de rap*

¹ Auzanneau, Michelle, 2001, Identité africaines, le rap comme lieu d'expression, dans *Cahiers d'Etudes Africaines*, 163-164, XLI-3-4, sous la direction de C. Canut, Paris, Gallimard, p. 711.

² Miliiani, Hadj, 2005, op.cit, p.168

³ Auzanneau, Michelle et Fayole, Vincent 2007, « L'énonciation rap, des places en devenir », dans Lambert et al, *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, Paris, L'Harmattan, p. 130

*sont à la fois le lieu de production et de reprise ainsi qu'une instance de diffusion d'éléments de 'parlers urbains' ».*¹

Pour Jacqueline Billiez, la parole rap est présentée comme un genre musical « où ce qui prime c'est l'accent porté à la création d'un nouvel espace identitaire urbain en revendiquant pour chacun le droit de s'y insérer également sans reniement de ses différences ».²

La spécificité des textes de rap est l'extraordinaire façon qu'ont les rappeurs de donner forme à leurs textes. Onomatopées, créations lexicales, alternances et mélanges de langues, argot..., toute liberté semble permise au rappeur pour lancer son message et lui donner plus d'impact.

Les onomatopées et les bruits intégrés dans les énoncés permettent de rendre plus réaliste ce qui est dit. C'est parfois le bruit d'une arme, comme dans la chanson de Lotfi Double Canon (*clash*) ou celle du groupe T.O.X (le son d'une balle qui met fin à la carrière du chanteur Hasni.)

Les rappeurs n'hésitent pas à créer des mots nouveaux ou à utiliser des mots inventés par des jeunes dans un contexte biculturel (l'exemple des immigrés algériens en France). C'est l'exemple des rappeurs algériens vivant en France. Pour eux l'arabe algérien qu'ils utilisent sert à renforcer les liens du groupe et de l'identité. Pour J.Billiez: « *La citation des langues minorées et leur utilisation fonctionnent comme autant de marques de reconnaissances identitaires qui démontre en outre de la part des auteurs tout un travail de recherche sur les langues pour déboucher sur une profusion d'innovations linguistiques.* »³

¹ Auzanneau, Michelle et al, 2003, op. cit, p. 109

² Billiez, Jacqueline, 1996, op.cit, p.62.

³ Billiez, Jacqueline, 1996, op.cit, p.64.

3. Le rap, une musique urbaine.

L'espace urbain se présente comme le tissu social dont émerge la parole rap. Aujourd'hui à l'échelle internationale, plusieurs générations de la jeunesse urbaine s'approprient cette parole et participent à son élaboration, selon des modèles et des codes particuliers. Selon Thierry Bulot :

La sociolinguistique urbaine devait être comprise comme une sociolinguistique de l'urbanisation ; cela implique plusieurs postulats dont au moins :

- 1. concevoir la culture urbaine comme prégnante dans nos sociétés contemporaines,*
- 2. définir l'urbanisation comme le fait culturel majeur car structurant, spécifiable par la survalorisation dans nos sociétés de la mobilité spatiale,*
- 3. et considérer que les espaces sont les produits de l'activité Sociale et non pas une donnée pré-requise.¹*

Le rap est un : « mouvement qui doit pouvoir nous renseigner sur les valeurs véhiculées en milieu urbain et, plus particulièrement au sein de la jeunesse ».²

L'évolution du mode de vie dans les villes a entraîné un changement de comportement chez les jeunes, chose qui se reflète à travers les chansons, cela a commencé avec le rock et s'est poursuivi avec le rap, les changements s'étant peut-être même accentués, au rythme des mutations sociales et sociétales :

on doit prendre en compte les évolutions de mode de vie dus à l'urbanisation et à la tertiarisation des emplois, l'allongement des études qui entraîne une décohabitation parentale sans nécessaire autonomie financière, l'introduction de la mixité scolaire (...) Ainsi, cette situation nouvelle, où les jeunes ont envie de s'affirmer,

¹ Bulot, Thierry, 2007, De la matérialité discursive des murailles urbaines : quelques questions autour des écrits illicites, dans Lambert P. Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Biliiez, Paris, L'Harmattan, p. 188, 189.

² Boucher, M., 1998, Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française, Paris, L'Harmattan, p.23

par rapport à la société tout entière mais aussi par rapport à la génération précédente explique assez bien la succession des courants musicaux amplifiées depuis le rock'n'roll.¹

Des textes rap, se dégage une culture urbaine où les jeunes se positionnent par rapport à des causes qui les touchent de près ou de loin et qui reflètent des appartenances à des identités linguistiques et culturelles plurielles :

Le rap ancré dans un espace urbain à la fois local et international, se présente comme un lieu de circulation et de construction ou reconstruction de cultures et d'identités qui diffuse des modèles comportementaux divers et participe ainsi aux dynamiques sociolinguistiques. Des identités ou encore des positionnements sociaux variables des jeunes, s'expriment dans les chansons, en partie au travers des choix linguistiques qui y sont faits.²

4. Le rap d'une chanson de rue à une revendication sociale.

Le rap est considéré comme un mouvement revendicatif, le moyen d'expression d'une population qui se considère comme privée de tous les privilèges, laissée pour compte. Les rappeurs sont les porte-paroles des quartiers défavorisés dans le monde entier: « *Nés dans la rue, les arts qui fondent le mouvement hip hop sont par excellence urbains* »³. Les rappeurs mettent sur la place publique certains des problèmes dont souffrent des citoyens, et particulièrement les jeunes.

¹ Guibert, Gêrôme, 2002, op.cit, p .6.

² Auzanneau, Michelle et Fayole, Vincent 2007, op.cit, p.129, 130

³ Trimaille, Cyril, 1999, " Le rap français ou la différence mise en langues ", in J. Billiez (dir), Les parlers urbains, Lidil n°19, Grenoble, Lidilem, p. 79

En Algérie, au début des années 1990 tout le monde voyait dans les réformes politiques une solution à tous les problèmes sociaux économiques, malheureusement elles ont été interrompues par le bain de sang causé par l'affrontement entre le pouvoir et le FIS, ce qui a donné naissance aux groupes terroristes qui sèmeront la terreur jusqu'au début des années 2000. Les rappers trouvent dans cette situation délicate des sujets comme les disparus, les jeunes innocents pris au piège par des terroristes, le malaise que vivaient les jeunes (entre policier et gendarmes le jour, terroristes la nuit).¹

Aujourd'hui, c'est de chômage, de drogue, de délinquance, de visas, de divorce, de droits de la femme, etc. qu'il est question dans les chansons. Ainsi Reda, le chanteur de City 16 - groupe Algérois- dénonce par exemple, dans un album, « El'Adyene » (les ennemis), la médecine à deux vitesses qui sévit dans les hôpitaux, réservant aux seuls riches le privilège d'être soignés correctement.

La musique rap est contestataire, elle identifie et désigne « le mal » pour le dénoncer. Même si les problèmes sont locaux, la vision critique est généralement universelle. En effet, venu des Etats-Unis, le rap a su tenir partout où il passe (Angleterre, France, et autres pays du monde développé ou en voie de développement) un langage universel qui touche toute la jeunesse du monde : « *Le rap développe des valeurs, des revendications, une*

¹ A titre d'exemple, les chansons de Rabah M.B.S.

*expression, dénonce des phénomènes essentiels pour la jeunesse des banlieues du monde ».*¹

L'universalité du mouvement hip hop en général est concrétisée par la plupart des groupes à travers le monde. Pour toute une partie de la jeunesse du monde, les rappeurs deviennent un symbole de revendication et de dénonciation.

Au début le rap était le mode d'expression de la communauté noire que les blancs essaient de contrôler depuis l'importation des premiers esclaves. Les noirs se voient interdire toute pratique instrumentale, entre autre procédé d'acculturation que subit la communauté. « *Pour garder la forme de contact culturel avec leur continent d'origine et de maintenir une mémoire qui passe, bien entendu par la musique, les noirs vont s'initier à plusieurs styles non encouragés par les blancs qui les considèrent comme une forme de refus de l'intégration qui pourrait les inciter à la révolte ».*²

Le discours rap est moraliste, la sagesse et la spiritualité sont un moyen de comprendre le monde, de prendre des repères, de prendre une distance entre son rapport à soi, à autrui et l'univers. Les rappeurs mettent en exergue les discours moralistes et structurants qui sont véhiculés au sein des religions. Les chanteurs prêchent tous la reconnaissance de tous les prophètes, le respect des religions même non citées dans les livres saints, l'amour et la liberté de choisir sa croyance et sa religion :

Il faudrait tout d'abord souligner que le mouvement hip-hop a très tôt été imprégné de religiosité. A son origine, aux Etats Unis, il y a eu un discours profondément influencé par l'Islam. Georges Lapassade et Philippe Rousselot avaient déjà montré la présence de

¹ Boucher, Manuel, 1998, op.cit, p. 51

² Charles P. et Omili, J, L, 2000, *Free jazz Black power*, Folio, p.438

*Dieu dans les textes de rap. D'ailleurs ils soulignent que le rap, qui marque un si net retour aux symboles de la militance des années 60 reprend totalement à son compte l'islam noir américain ,celui d'Elia Mohamed, de Malcom X, de Muhammad Ali de Leroi Jones et celui de Farakhan, Ice T, Public Ennemi, Divine Styler, autant de prosélytes de cet Islam si particulier ».*¹

Les rappeurs développent une dimension politique dans leurs chansons. L'individu, conscient de la place qu'il occupe dans le système doit jouer le rôle d'un acteur qui lutte pour garder son libre arbitre, son authenticité face aux pouvoirs et au monde du marché.

Chez les rappeurs, il existe une forme de revendication de l'auto construction, de résistance au système (politique, enseignement, social, etc.). Il existe aussi parfois une dimension très militante, mais celle-ci est liée, le plus souvent, à l'interaction de thèmes comme ceux de l'authenticité et de la corruption. C'est la lutte du bien contre le mal. Il apparaît comme la démarche de résistance, de lutte contre l'aliénation :

Les prises de position politiques de ces différents groupes et chanteurs ont souvent fait de leurs textes des manifestes et ont aidé une "nouvelle chanson" (basque, bretonne, catalane, francique) à naître, métissage entre des orchestrations et des rythmes traditionnels et des paroles actualisées : on verra parallèlement le même phénomène se produire en Afrique ou en Amérique latine par exemple. Néanmoins ces mouvements musicaux, s'ils ont fait couler beaucoup d'encre, ont suscité peu d'études scientifiques. On ne sait que de façon parcellaire quelles langues y étaient chantées, choisies, transformées, à quels néologismes ou mélanges il était fait appel, quelles inter langues s'y créaient et rencontraient.

¹ Drame, Mamadou, 2000, op. cit, p.28

Il a fallu attendre l'avènement du rap qui a remis au goût du jour la chanson et ses interprètes et a interpellé. »¹

Ainsi s'achève ce chapitre consacré au développement du genre rap dans les trois contextes ; américain, français et algérien. Le rap ainsi :

confirme la tendance apparue avec la chanson raï (au cours des années 1970-1980) d'une appropriation instrumentale des outils de la modernité technologique (informatique, matériel de reproduction audiovisuel) qui semble faire l'économie des savoirs transmis dans la logique des traditions musicales locales ou européennes (processus long de maîtrise de l'instrumentation, de mémorisation des textes, de gestion des contraintes liées au perfectionnement vocal ou instrumental.²

¹ Rispaïl, Marielle, 2000, « Quand les villes se mettent à chanter : jalons pour un imaginaire urbain », *Actes du Colloque international de Libreville (Gabon), "Les villes plurilingues", organisé par l'Université d'Aix-Marseille (Institut de la Francophonie) et l'École Normale Supérieure de Libreville*. Didier Érudition, p.22

² Miliani, Hadj, 2002, op. cit. <http://etudesafricaines.revues.org/document165.html>

Deuxième partie :

Cadre conceptuel

et

méthodologique

Chapitre 1

Cadre conceptuel

1. Contact des langues et bilinguisme / plurilinguisme

Les travaux académiques en sociolinguistique ont pris une place cruciale dans la recherche académique en Algérie, et nombreux sont les articles, livres, mémoires et thèses, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du pays, qui ont essayé de relancer l'intérêt porté au corpus oraux, intérêt dont l'origine remonte à l'époque coloniale. Dans son article « Contact et mélanges des langues entre les deux rives de la méditerranée » Dominique Caubet (2003 : 113) cite l'exemple de livres et d'articles de français comme Philippe Marçais qui ont cherché à connaître l'origine du multilinguisme en Algérie après avoir été en contact direct avec les autochtones. Après avoir été formés dans des écoles françaises, quelques dialectologues algériens ont tenté à leur tour d'approcher la réalité sociolinguistique et ont laissé des travaux avant-gardistes – Mohamed Ben Cheneb est un exemple de cette génération – qui ont servi d'éléments de base aux travaux académiques ultérieurs. Dans les années 1990, les recherches en sociolinguistique se sont multipliées sur l'Algérie et se sont inspirées surtout des recherches dans les universités françaises qui se sont beaucoup intéressés aux phénomènes de contact des langues surtout entre le français et les langues locales dans les pays africains ayant connu la colonisation française.

L'observation et la réflexion sur des situations de contact entre langues nous apprennent quelque chose non seulement sur le contact comme évènement particulier, mais aussi sur les langues concernées ainsi que sur le langage en général [...] Les systèmes des langues concernées se modifient sous la pression des pratiques verbales. Or, ici comme ailleurs, si on ne peut pas comprendre une pratique verbale sans passer par l'étude des discours qui la constituent, la prise en compte des circonstances de leur énonciation est un passage obligé dans la mesure où toute pratique

se définit par le contexte où elle se réalise. C'est la raison pour laquelle une grande partie des travaux sur le bilinguisme ont aujourd'hui une dimension socio-ethno- ou psycho-linguistique, développée cependant trop souvent au dépend des aspects plus formels.»¹

Le contact au sein des groupes sociaux ou entre les peuples se fait par la langue :

les langues, en tant que systèmes, entrent en contact par l'action de locuteurs-sujets, dotés chacun d'un profil particulier. La relation entre systèmes et contextes sociaux se fait ainsi en plusieurs étapes, constituées successivement par les médiations du sujet (par définition unique et du discours (dans lequel on observe des pratiques récurrentes, quels que soient les locuteurs en présence)²

2. Plurilinguisme social/sociétal

La coexistence de plusieurs communautés linguistiques sur le même territoire a pour conséquence l'existence d'une situation multilingue : «Les facteurs qui provoquent des situations de bilinguisme ou plurilinguisme sont nombreux et divers»³. Les différents facteurs l'origine de ce plurilinguisme sont synthétisés par Sélim Abou⁴

- Histoire des nationalismes, de la construction des états nations ou la création de fédérations ou de confédérations...des états assimilant alors linguistiquement des groupes ethnolinguistiques parlant une autre langue ou variété de langue .

- Histoire des conquêtes militaires : invasion d'un territoire par une minorité qui s'impose par la force, avant de s'installer durablement et d'y devenir majoritaire

¹ Matthey, Marinette et Py, Bernard, 2007, «Etudier les contacts de langues pour mieux comprendre le langage » in P. Lambert, *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, L'Harmattan, France, pp. 156-160

² Matthey, Marinette et Py, Bernard, 2007, *ibid.*, p. 155.

³ Trimaille, Cyril, 2006, *Plurilinguisme et identités*, Cours de master, Grenoble, p. 7

⁴ Abou, Sélim., 1981, *L'identité culturelle*, Paris, Anthropos, cité par C. Trimaille, 2006, *ibid.* p. 7, 8.

- *Colonialisme : Les colons s'arrogent en premier lieu le " droit de nommer ", non seulement les lieux qu'ils disent " découvrir ",*
- *Migrations : déplacements internes (par exemple, l'exode rural qui fait converger vers les villes des locuteurs porteurs de langues différentes, notamment en Afrique) et internationales (migrations liées à des motifs économiques, religieux, politiques).*

Même s'ils ne le sont pas toujours officiellement, les états multilingues ne sont pas exceptionnels, ils représentent même plutôt la situation la plus répandue. Ceci ne veut pas dire que les citoyens d'un état multilingue soient forcément eux-mêmes multilingues: par exemple, les notions de « bilinguisme » et de « plurilinguisme » restent très générales et désignent sans distinction les usages variables de deux ou de plusieurs langues par un individu, par un groupe ou par un ensemble de populations. Le bilinguisme ou le plurilinguisme peuvent résulter de choix de politiques linguistiques qu'opèrent les Etats dans le cadre de leur aménagement linguistique. Une telle politique de bi ou plurilinguisme officielle implique que, au niveau de tout ou partie d'un état, deux ou plusieurs langues soient reconnues juridiquement, et que les locuteurs puissent, en principe, les utiliser dans leurs rapports avec l'Etat qui doit respecter leurs choix. Mais cette égalité en droit ne signifie pas toujours égalité en fait. Ce type de politique peut prendre plusieurs formes, parmi lesquelles :

-Bilinguisme fondé sur les droits personnels : tous les membres d'une communauté linguistique ont le droit d'utiliser les langues reconnues où qu'ils se trouvent dans le pays.

-Bilinguisme fondé sur les droits personnels territorialisés (non transportables) : contrairement à la modalité précédente, le bilinguisme s'applique à tous les membres d'une communauté

vivant sur un territoire déterminé à l'intérieur d'un état, où la langue minoritaire est co-officielle avec la langue majoritaire, qui Catalogne, Galice, Navarre et Pays Basque en Espagne).

-Bilinguisme fondé sur les droits territoriaux : dans un pays bilingue ou plurilingue, les langues reconnues sont séparées et leurs usages " confinés " de part et d'autres de frontières linguistiques : le droit d'utiliser sa langue n'est pas valable partout. L'état peut être bilingue mais les provinces unilingues. (Belgique, Suisse)¹

En Algérie, la situation n'est pas différente du reste du monde, elle est officiellement un état monolingue, puisqu'on ne reconnaît qu'une seule langue officielle, l'arabe « classique »². Il a hérité comme la plupart des « pays nés de la décolonisation, le modèle de développement (...) des anciennes puissances coloniales ».³ Cela n'exclut pas la pluralité linguistique et culturelle « la société algérienne est pluraliste : dans ses régions, dans ses langues, dans ses conceptions du rapport au passé, à l'avenir, dans ses représentations de l'Occident ou du monde arabe. »⁴

3. Bi-plurilinguisme individuel

Cette notion de bi-plurilinguisme renvoie à une grande diversité de situation. De nombreuses définitions ont été proposées pour définir le bilinguisme individuel, parmi lesquelles il est difficile de trouver un consensus. Néanmoins, on peut remarquer que celle d'un dictionnaire généraliste rejoint certaines qui ont été proposées par des linguistes. Ainsi, l'entrée du Nouveau Petit Robert (en ligne) donne la définition suivante,

¹ Trimaille, Cyril, 2006, op.cit. p. 13.

² A notre connaissance il n'a jamais été question dans des textes officiels de préciser quelle langue arabe (classique ou dialectal)

³ Benrabah, Mohamed, 2007, Politique linguistique en Algérie : insécurité au sommet, ouvertures à la base, Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez, L'Harmattan, France, p. 55.

⁴ Grandguillaume, Gilbert, 1997 Arabisation et démagogie en Algérie le Monde diplomatique, p. 3 <http://www.monde-diplomatique.fr/1997/02/Grandguillaume/7816>

assez proche du sens commun : « *Bilingue* : 1. *Qui est en deux langues.* 2. *Qui parle, possède parfaitement deux langues.* 3. *Où l'on parle deux langues.* *Bilinguisme* : *qualité d'une personne, d'une région bilingue. Situation d'un pays qui a deux langues officielles.* »

Cette première définition distingue le bilinguisme personnel du bilinguisme sociétal en vigueur dans une région où deux langues officielles sont reconnues, et donc en contact. Pour le Nouveau Petit Robert, le bilinguisme personnel implique une maîtrise parfaite de deux langues, définition que l'on trouvait déjà chez le linguiste étasunien Bloomfield dans les années 30 :

Le cas extrême dans [la] connaissance d'une langue étrangère survient lorsque le locuteur est si compétent qu'on ne peut le distinguer des locuteurs autour de lui pour qui cette langue est leur langue maternelle. [...] Lorsque cette connaissance parfaite d'une langue étrangère ne s'accompagne pas d'une perte de la langue maternelle, nous aboutissons au bilinguisme, connaissance de deux langues comme si elles étaient toutes deux maternelles. »¹

Pour Bloomfield, la perfection et l'égalité des compétences dans les deux langues apparaissent comme les critères qui définissent le bilingue.

A l'inverse, pour Mac Namara, le bilingue est une personne qui a une compétence minimale dans l'une des quatre habiletés, c'est-à-dire en compréhension ou en expression orale, en lecture ou en écriture : « *un*

¹ Bloomfield, L. (1935): *Language*. London: Allen and Unwin. Trad. *Le langage*, Payot, 1970, p. 57, cité par C. Trimaille, *op.cit*, p. 17

*bilingue est une personne qui possède une compétence minimale dans une des habiletés».*¹

Une autre conception du bilinguisme, radicalement différente de celle de Bloomfield est celle défendue par Grosjean qui considère qu'une personne bilingue ne maîtrise pas forcément une deuxième langue comme sa langue première mais utilise ces deux langues quotidiennement, et développe des compétences en relation à ses besoins :

*Un des nombreux mythes qui entourent le bilinguisme est que le bilingue a une maîtrise équivalente (et souvent parfaite) de ses deux langues. En fait, une personne de ce genre est l'exception ; est bilingue la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours et non qui possède une maîtrise semblable (et parfaite) des deux langues. Elle devient bilingue parce qu'elle a besoin de communiquer avec le monde environnant par l'intermédiaire de deux langues et (elle) le reste tant que ce besoin se fait sentir. »*²

Selon les modalités de son développement et les compétences atteintes dans chacune des langues, le bilinguisme peut se présenter sous différentes formes. Une fois atteinte la phase de stabilité deux types ont été distingués, il peut être dominant (cas majoritaire mentionné par Grosjean) ou beaucoup plus rarement équilibré c'est-à-dire que les compétences sont équivalentes dans les deux langues. De plus, même s'il est possible ce bilinguisme équilibré est instable, puisqu'il peut fluctuer voire disparaître pour laisser place à un bilinguisme dominant.

¹ Macnamara, J. (1967): « The bilingual's linguistic performance: a psychological overview », in *Journal of Social Issues*, 23, p. 59-77. Cité par C. Trimaille, op.cit, p. 17

² Grosjean, F., 1984, « Le bilinguisme : Vivre avec deux langues », *Tranel n° 7*. cité par C. Trimaille, *ibid.*, p. 17

Les circonstances poussent parfois l'individu à apprendre plusieurs langues et à les utiliser pour des raisons professionnelles,

On ne peut aborder la question du bilinguisme et du plurilinguisme sans essayer définir les notions de langue maternelle, langue seconde et langue étrangère en se référant au contexte algérien, où nous avons constitué notre corpus de chansons à analyser dans le prochain chapitre.

Beaucoup de recherches ont été réalisées afin que ces concepts soient clairement définis. Nous nous contenterons de présenter quelques unes des définitions proposées avec un petit commentaire qui permettra d'expliquer les nuances entre chaque définition et l'autre.

A. La langue maternelle

Nombreuses sont les définitions qui tentent d'expliquer cette notion. Pour la plupart c'est la langue de la mère que l'enfant apprend pour la première fois et avec laquelle il commence à entrer en contact avec le monde extérieur, mais cela n'exclut pas sa provenance du père. Pour Louise Dabène C'est la « *langue de socialisation première* » des locuteurs, elle représente le parler acquis au sein d'une famille et contenant la « *conduite verbale dans un ensemble de pratiques interculturelles plus large englobant la proxémie, la mimogestualité, les rituels de prises de parole...qui constituent en fait, l'univers communicatif du système* ». ¹

La langue maternelle est dans ce sens le premier outil linguistique à l'aide duquel l'individu (enfant) commence à s'exprimer avant d'apprendre d'autres langues dans son contexte familial : « *L'apprentissage de la langue maternelle s'effectue dès les premiers mois de la vie (...). Les premières*

¹ Dabène, Louise. 1994, *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Paris, Hachette. p. 20

productions sont d'abord des réalisations vocaliques, les consonnes étant très rares. Les premières sont spontanées et désordonnées, mais d'une grande utilité dans la mesure où l'enfant fait fonctionner ses organes vocaux, préparant ainsi les réflexes qu'il mettra en œuvre plus tard pour parler. »¹.

Même si dans ce même contexte familial peuvent coexister plusieurs autres langues que l'enfant entend et apprend, c'est le cas d'un kabyle marié à une algéroise ou une oranaise, l'enfant peut se trouver avec deux ou trois langues maternelles. Ou celui des enfants maghrébins qui naissent en France : ils apprennent le français, l'arabe dialectal et/ou le kabyle.

Pour G. Vigner, la langue dite maternelle n'est pas toujours rattachée à la mère, elle peut être paternelle. Dans les pays autrefois colonisés, comme l'Algérie, les langues maternelles (ou paternelles) coexistent avec la langue, du colonisateur, appelées en didactique Langues Etrangères ou secondes: *« Au mieux une langue paternelle, celle d'un père autrefois redouté, car ces langues, on l'aura bien compris, ont quelque chose à voir avec ce que furent les empires, coloniaux ou autres. Les empires ont reflué, mais ces langues, allogènes, sont restées, trouvant leur place dans de nombreux pays »²*

La question qui se pose en essayant de tracer les frontières qui séparent langue maternelle, langue étrangère, lorsqu'on s'interroge sur le cas de l'Algérie est de savoir quelle langue faut-il considérer comme maternelle, l'arabe dialectal (le berbère pour certaines régions) ou l'arabe classique ? Et si c'est l'arabe dialectal, quelle est alors la place de l'arabe classique, qui est la langue officielle de l'état ? Est-ce une langue étrangère ou une langue seconde ?

¹ Haddadou, Mohand Akli, 2000, Problématique du berbère langue maternelle, *Actes des séminaires sur la formation des enseignants de Tamazight et l'enseignement de la langue et de l'histoire amazighe*, Alger, Editions M.O. Laced, p. 69.

² Vigner, G., 2001, *Enseigner le français comme langue seconde*, Paris, CLE International, p. 3.

Abdou Elimam propose de considérer le *maghribi* ou le tamazight comme les langues maternelles des Algériens et juge nécessaire qu'elles soient enseignées avant toute autre langue (étrangère):

*Pour notre part, nous plaidons en faveur de l'introduction de la langue native dans l'institution scolaire, ne serait-ce que les trois ou quatre premières années du primaire. Que celle-là soit le maghribi ou bien tamazight. Une première langue seconde, en l'occurrence la langue officielle d'Etat, pourrait être introduite dès la troisième année. Le français, deuxième langue seconde, pourrait intervenir dès la quatrième année du primaire.*¹

Cette langue qui a été négligée, et réduite au statut de *persona non grata* (Elimam, Abdou, 2004, p. 124) doit, selon l'auteur de « Le maghribi, langue trois fois millénaire », avoir un statut officiel en l'introduisant comme langue écrite à l'école algérienne.

B. La langue étrangère

Selon Klein et Wolfgang (cités par Galligani), la langue étrangère est : « une langue qui est apprise en dehors de son aire d'usage habituel, en général en classe de langue et qui n'est pas utilisée en concurrence avec la langue maternelle pour la communication quotidienne ».² Dans l'Algérie (française) le contact avec les langues étrangères a pris deux formes. Par le biais de l'enseignement, mais aussi, par le contact direct avec les colons qui pratiquaient ces langues :

Les langues européennes ont aussi marqué de leur empreinte les parlers algériens, ce fut, notamment, le cas de l'espagnol dans l'ouest du pays (en raison de la présence d'une forte proportion de colons d'origine espagnole, de réfugiés de la guerre civile de 1936 ; de plus la ville d'Oran a été occupée par les Espagnols

¹ Elimam, Abdou, 2004, L2 cherche L1 pour apprentissage... et plus si affinités, *Les cahiers du S.L.A.D.*, Constantine, Edition SLAD, p.124

² Galligani, S. 1998, *Le Français parlé par des migrants espagnols de longue date*, thèse de Doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3. p. 350

pendant trois siècles), puis l'italien à l'est du pays pour des raisons identitaires (présence de colons d'origine italienne et vieux contacts commerciaux le long de la côte orientale avec les ports italiens). Mais c'est le français (...) qui a acquis un statut particulier dans la société algérienne.¹

L'état français se rend compte de la nécessité de promouvoir le français langue étrangère (F.L.E) dans les pays autrefois sous son contrôle, et met en place plusieurs dispositifs capables d'assurer la continuité de la pratique de la langue française :

Le FLE se met en place dans les années 1960 et avec des institutions nouvelles et ad hoc : outre Le français dans le monde, des centres tels que le CREDIF (Centre de Recherche et d'Etude pour la Diffusion du Français) et le BELC (Bureau pour l'Enseignement de La langue et de la Civilisation françaises à l'étranger) et tout un dispositif de stages de formation. Mais on ne parlera de didactique du français langue étrangère que dans les années 1970...Ce n'est que dans les années 1980 que le FLE se sigle dans des intitulés d'institutions et sous la forme notamment de création d'associations.²

C. La langue seconde

Elle est définie par Klein comme étant « *une langue qui sert après ou à côté de la langue maternelle comme second moyen de communication et qui est acquise en général dans un environnement social où on le parle* ».³

C'est la langue qu'on apprend quand on est en contact avec plusieurs populations parlant différentes langues, dans ce cas apprendre une deuxième langue serait le meilleur moyen pour sortir du monolinguisme

¹ Taleb-ibrahimi, Khaoula, 2000, op.cit, p. 65, 66

² Coste, Daniel, 2007, Quelques aspects historiques et actuels de la distinction entre FLM, FLE et FLS, in Lambert *et al. Variations au coeur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, l'Harmattan, p. 218

³ Galligani, S. 1998, op.cit, p. 33

même si le locuteur ne maîtrise pas parfaitement la langue seconde. Cela n'exclut pas son importance.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, John Macnamara (1967) définit le bilinguisme comme le fait de *posséder une compétence minimale dans une des quatre habilités linguistiques*. Cela reviendrait à considérer, comme le fait remarquer Louise Dabène (1994) que « *tous les apprenants d'une langue étrangère sont alors, des bilingues, quel que soit leur niveau, ce qui ne peut être toujours le cas* ». ¹

Même si la langue seconde est considérée par certains comme une langue d'acculturation, elle est aux yeux d'une classe sociale une langue de promotion sociale. Dans des pays comme l'Égypte, parler le français donne au citoyen un statut différent à celui qui maîtrise l'anglais : « *la langue seconde est aussi celle d'une acculturation seconde, d'une socialisation élargie... Elle est présentée comme vecteur d'une civilisation... Langue de la promotion sociale pour un certain nombre, elle peut aussi devenir celle du déracinement et de l'exil pour d'autres.* » ²

Peut-on considérer le français en Algérie comme une langue seconde, puisqu'elle est pratiquée même par ceux qui n'en connaissent que quelques mots et expressions idiomatiques?

4. Diglossie ou polyglossie ?

Il y a plusieurs définitions de ce concept. Nous partirons de la définition originale de C. Ferguson, qui l'appliquait à une situation où il y avait deux dialectes en cause. L.-F. Prudent (1981) propose cette traduction de la définition anglaise de Ferguson :

¹ Dabène, L, 1994, op.cit, p. 83

² Coste, Daniel, 2007, op.cit. p. 216

*La diglossie est une situation linguistique relativement stable dans laquelle, en plus des dialectes premiers de la langue (qui peuvent comprendre un standard ou des standards régionaux), il existe une variété superposée très différente, rigoureusement codifiée (souvent plus complexe du point de vue de la grammaire), qui est le support d'un recueil imposant et considérable de textes littéraires provenant d'une époque antérieure ou d'une communauté linguistique étrangère, qui est largement apprise par le biais de l'école, et qui est utilisée pour la plupart des textes écrits et des discours formels, mais qui n'est jamais utilisée, dans quelque segment de la société, pour une conversation ordinaire.*¹

On peut parler de diglossie si deux langues ou variétés d'une même langue sont présentes dans une communauté (pays) de façon à ce que l'une ait un statut officiel et l'autre soit pratiquée mais pas reconnue officiellement. C'est ce que Ferguson a appelé respectivement variété haute et variété basse. La variété haute est apprise à l'école et utilisée dans la plupart des communications écrites, alors que la variété basse est pratiquée oralement.

Certains sociolinguistes préfèrent d'autres termes que celui de diglossie. Ainsi, pour les sociolinguistes catalans, la notion de « conflit linguistique » est fondamentale. Il y a conflit linguistique lorsque deux langues nettement séparées par leurs fonctions sociales s'affrontent, l'une comme politiquement et socialement dominante et l'autre comme politiquement et socialement dominée. Henri Boyer considère que : « *S'il y a coexistence, c'est une coexistence problématique entre une langue dominante (...) et une langue dominée (...). Et dans un contexte de domination, il y a forcément*

¹ Trimaile, Cyril, 2006, op.cit. p : 9

déséquilibre et instabilité, il y a forcément conflit et dilemme. »¹ Pour Marinette Matthey qui envisage les langues au sein d'un échange conventionnel :

*« Le conflit est un phénomène interactif parmi d'autres, de nature diverse, qui nous intéresse dans la mesure où il trouve une expression langagière dans la communication ; autrement dit ce phénomène met en jeu les langues en contacts et il influence ces contacts, voire le statut des langues elles même, mais il est d'abord un phénomène concernant des acteurs sociaux et non des langues. »*²

Il n'y a que deux seules issues possibles à cette situation conflictuelle : la substitution dans le cas où la langue dominante fait disparaître l'autre langue, ou la normalisation et l'extension des domaines d'usage dans le cas où la langue dominée entre dans un processus de réappropriation des fonctions sociales qu'elle avait perdues.

Dans la plupart des pays bilingues apparaissent des situations diglossiques entre les langues parlées et les langues écrites. Pour l'Algérie par exemple, nous nous trouvons en face d'une communication interpersonnelle et expression de la culture traditionnelle en langue orale (arabe dialectal ou berbère) et d'une communication écrite ou officielle et participation au monde moderne en langue écrite (arabe classique, français ou même anglais).

L'un des premiers à avoir développé et défini la diglossie de façon systématique est Ferguson, dans un article "Diglossia" paru dans la revue

¹ Boyer, Henri, 1991, *Eléments de sociolinguistique*. Langue, Paris, communication et société, p. 93.

² Matthey, Marinette, & De Pietro, Jean-François, 1997, *La société plurilingue : utopie souhaitable ou domination acceptée ? Plurilinguisme : « contact » ou « conflit » de langues ?*, Paris, l'Harmattan, p. 15

Word en 1959 où il s'efforce de définir ce type de contacts de langues à travers quatre situations précises :

Les exemples sur lesquels s'est appuyé Ferguson sont les suivants :

- la diglossie grecque (katharévousa, langue savante utilisée dans des cérémonies officielles vs démotique, langue usuelle),
- la diglossie suisse alémanique (allemand standard vs schwyzertüüsch, ou dialecte alémanique ; la répartition fonctionnelle se fait en fonction de la nature écrit/oral de l'échange),
- la diglossie haïtienne (français vs créole haïtien),
- la diglossie arabe (arabe classique vs arabes dialectaux).¹

L'Algérie est un exemple de pays où la coexistence de deux variétés d'une même langue (arabe classique / arabe dialectal) persiste mais avec une troisième langue qui est le berbère sans oublier ce que Abdou Elimam appelle « formations langagières » en parlant des variétés et dialectes présents en Algérie mais marginalisés:

De notre point de vue, nous avons affaire à une véritable mosaïque linguistique. Se côtoyaient des formations langagières assez diverses. Pour commencer par les plus marginales, mentionnons le "juif algérien" et l'espagnol. Parmi les formations langagières regroupées derrière le générique berbère, nous pourrions citer le kabyle, le chaouïa, le mozabite, le touareg. Ajoutons à celles-ci le shleuh de la communauté berbérophone du Maroc installée dans l'Oranie. Quant aux formations langagières assimilées peu ou prou à l'arabe ("dialectes arabes", "parlers arabes", etc.), on ne peut dire qu'elles apparaissaient comme une unité à la fois lexicale, phonologique et syntaxique. Il serait plus conséquent de parler de variantes avec, à l'intérieur de chacune d'entre elles, une

¹ Trimaille, Cyril, 2006, op. cit, p : 9

*distinction entre le "rural" et le "citadin" à défaut d'un véritable atlas linguistique, qui reste à constituer.*¹

Les propos de Elimam nous mènent à s'interroger sur le concept de diglossie, si on est en présence d'un conflit qui met en cause plusieurs langues, ne serait-il pas question alors d'une « *multiglossie* » ?

Aujourd'hui la diglossie ne se présente plus comme au sein d'une même langue avec deux variétés, mais plutôt de deux langues de deux origines différentes comme le cas du français avec les langues nationales dans la plupart des pays francophones.

Il existe différentes variantes de la définition de la diglossie. Dans la définition originale de la diglossie de Ferguson, les variétés sont soit standardisées ou reconnues ouvertement par la communauté linguistique, elles ont des fonctions spécifiques et ce sont des variétés apparentées (ex: créole et français). Cependant, la définition la plus répandue s'applique non seulement à des situations mettant en présence des variétés d'une même langue mais aussi à des situations mettant en présence des langues différentes.

En fait, la caractéristique majeure de la situation diglossique est la spécialisation des fonctions. Une des variétés, dite haute (H(igh)) par les sociolinguistes, est utilisée dans des situations précises, comme par exemple, les offices religieux, les lettres formelles, les discours, les cours, les bulletins de nouvelles, les éditoriaux, la poésie légitime... alors que l'autre variété, dite basse (B ou L(ow)), est utilisée dans les conversations

¹ Elimam, Abdou, 1986, op.cit, p. 2, www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique47

entre amis, les séries radiophoniques, les discussions académiques et politiques, la littérature populaire :

On considère donc qu'une idéologie diglossique repose sur la production de deux représentations des langues en présence : une représentation de la langue dominante (A) et une représentation de la langue dominée (B), parfaitement antagonistes. La fonction de l'idéologie diglossique est d'orienter cet antagonisme au profit de la langue A, car l'issue doit être une substitution en sa faveur, de sorte que la violence de cette logique de substitution est sinon totalement occultée du moins atténuée afin d'être acceptable ».¹

Comme le mentionne la littérature, la situation diglossique dans les pays arabes, se caractérise par la présence de deux langues arabes, la première officielle, l'arabe classique (*fusha*), la deuxième dialectale (*daridja*) non officialisée.

La question de la diglossie et du continuum dialectal/fusha est un des domaines qui a été le plus abordé en sociolinguistique arabe à la fois dans une approche du contact/code switching et une approche attitudinales.

Deux grandes tendances :

-celles qui consistent à nommer et à caractériser des variétés intermédiaires entre le pôle (dialecte) et le pôle (haut) fusha [...]

-l'autre tendance est de considérer qu'il y a deux pôles + /- abstraits et un continuum entre les deux pôles sans qu'il soit possible d'isoler des variétés spécifiques entre les deux.²

¹ Boyer, Henri, 2004, Le sociolinguiste peut-il / doit-il être neutre ? *Les Actes du Colloque, Paris-INALCO / 30 sept.-1er oct*, p. 1. <http://www.langues-de-France.org> (non paginé).

² Miller, Catherine, 2005, Séminaire du Master Etudes arabes Séance du 12 Octobre, p.4 IREMAM, Aix en Provence iremam.mmsch.univ-aix.fr/.../conf-miller.htm

Fishman, dans ses travaux, a distingué le bilinguisme de la diglossie, dont il a en outre élargi le domaine d'application aux langues non apparentées génétiquement comme le montre C. Trimaille, il a :

En premier lieu, distinguée du bilinguisme : le premier phénomène est une situation sociale dans laquelle au moins deux langues coexistent avec des statuts différents, alors que le second est une faculté individuelle à l'usage d'au moins deux langues... il a ensuite étendu l'application de la notion de diglossie à des situations de coexistence de langues non apparentées génétiquement : toute situation dans laquelle deux langues ou plus de deux langues sont co-présentes et concurrentes peut donc être vue comme diglossique (par exemple les sociétés coloniales où coexistent la langue du colonisateur et celle(s) des autochtones, non apparentées génétiquement).¹

Aujourd'hui, à la suite des travaux de Fishman, on parle de triglossie et de polyglossie pour décrire la présence de plus de deux langues en conflit dans un contexte social donné.

5. L'emprunt.

L'emprunt, contrairement à l'alternance codique, est un phénomène collectif d'intégration d'éléments d'une langue dans l'autre et se caractérise par le degré d'acceptation de ces éléments dans la communauté. Plusieurs définitions ont été proposées par les linguistes pour décrire et définir le phénomène de l'emprunt. Dans leur *Dictionnaire de linguistique*, J. Dubois et ses collaborateurs définissent l'emprunt de la façon suivante² : « *Il y a emprunt quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B et que A ne possédait*

¹ Trimaille, Cyril, 2006, op.cit, p.10

² Nous reviendrons sur différentes définitions de l'emprunt pour tenter de les mettre en perspective.

pas ; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes appelés emprunts »¹. Pour Josiane Hamers, l'emprunt se réalise entre deux langues, contrairement à Dubois qui limite l'emprunt aux parlers, mais il insiste lui aussi sur l'intégration : « *Un élément d'une langue intégré au système linguistique d'une autre langue* ». J. Gumperz quant à lui parle de variété, mais n'exclut pas l'intégration, même s'il remplace ce terme par « incorporation » : pour ce dernier auteur, l'emprunt consiste en : « *L'introduction d'une variété dans une autre de mots isolés ou d'expressions idiomatiques brèves figées. Les items en question sont incorporés dans le système grammatical de la langue qui les emprunte. Ils sont traités comme appartenant à son lexique, en revêtant les caractéristiques morphologiques et entrent dans ses structures syntaxiques* ».²

D'un point de vue sociolinguistique, il a été proposé de considérer l'emprunt non au niveau du système linguistique, mais au niveau intergroupe, en disant qu'il consiste pour un groupe linguistique, à recevoir des mots ou expressions d'une autre communauté linguistique : « *Un emprunt est un mot ou une expression qu'une communauté linguistique emprunte à une autre langue qui en général se limite au lexique. C'est un mécanisme normal dans l'évolution de toute langue C'est l'un des procédés qui permet d'accroître son vocabulaire dans divers domaines.* ».³

Grâce à l'emprunt, l'arabe algérien a ainsi intégré de nombreux nouveaux mots de différentes langues, principalement du français, et continue semble-t-il à le faire.

¹ Dubois *et al*, 1994, *Dictionnaire de la linguistique et de sciences du langage*, Paris, Larousse, p. 188.

² Gumperz, J. J. 1989, *Engager la conversation*, Paris, Minuit, p : 64

³ Sudres Céline, 2001, *Fonctions et enjeux des variations linguistiques et littéraires dans les autobiographies*, mémoire de DEA, Université Stendhal Grenoble III.

L'emprunt se réalise en situation de contact de langues et se définit par rapport à trois constantes : *la langue, la société, et le temps*¹.

De nombreux chercheurs partagent l'idée que les termes empruntés doivent se conformer au système de la langue emprunteuse et ce, à tous les niveaux de son fonctionnement, contrairement au code switching ou au code mixing où l'influence d'une langue sur l'autre ne porte en général que sur certains niveaux tels que la phonétique qui semble être de loin le domaine le plus sollicité.

Le phénomène de l'emprunt concerne toutes les langues en contact. Traditionnellement, on considère qu'il est dû soit au contact géographique entre les pays voisins, soit aux conquêtes de colonisation. Mais le développement des médias internationaux, voire globaux, comme l'Internet, pourrait constituer de nouveaux facteurs favorisant les contacts linguistiques.

En effet, les contacts culturels mais aussi le développement et les échanges technologiques pourraient avoir tendance à générer des « emprunts de nécessité » qui sont dans la plupart du temps non stabilisés. On emprunte un mot d'une langue B pour désigner une notion n'existant pas dans une langue A. Dans le domaine technique et artistique, l'emprunt se justifie le plus souvent par l'absence d'équivalent dans la langue – cible pour exprimer les nouveautés :

L'évolution d'une langue est sous la dépendance de l'évolution des besoins communicatifs du groupe qui l'emploie. Bien entendu, l'évolution de ces besoins est en rapport direct avec l'évolution intellectuelle, sociale et économique du groupe.... L'apparition de

¹ Deroy, Louis, 1956, *L'emprunt linguistique*, Paris, Les Belles Lettres, p.18.

*nouveaux besoins de communication entraîne celle de nouvelles désignations, les progrès de la division du travail ont pour conséquence la création de nouveaux termes correspondant aux nouvelles techniques. Ceci va de pair avec l'oubli des termes désignant les objets et les techniques abandonnées.*¹

J. Gumperz explique que dans l'emprunt « *les éléments lexicaux et grammaticaux nouveaux s'assimilent phonétiquement et rythmiquement. L'effet conversationnel final qui en résulte est celui d'un énoncé parlé dans une seule variété* ». ² L'emprunt, contrairement à l'alternance des codes, est un phénomène collectif d'intégration d'un élément d'une langue dans l'autre et se caractérise par le degré d'acceptation du terme dans le système linguistique et dans la communauté : « *Les emprunts sont généralement intégrés au niveau phonologique. Ils portent les mêmes marques morphologiques et occupent les mêmes positions syntaxiques que leurs équivalents dans la langue d'accueil* ». ³ Au terme de son processus d'intégration, l'emprunt n'est plus considéré comme terme étranger. Dans la perspective de la création lexicale, *l'emprunt* consiste donc plus dans son adoption que dans la création d'un signe.

Selon Louis Deroy, « *on n'emprunte raisonnablement que ce dont on manque. L'emprunt se justifie normalement par un besoin, ce qui est encore plus vrai pour les emprunts répondant à des nécessités d'ordre pratique* ». ⁴

¹ Martinet, A., 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Librairie A. Colin. p. 22

² Galligani, S. 1998, *Le français parlé par des migrants espagnols de longue date*, thèse de Doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3. p. 82

³ Bouchrit, Aziza, 2000, « Réflexions sur le contact de langues à partir du cas d'Alger », *Actes du troisième colloque international de l'association AIDA (Association International de Dialectologie Arabe)*, Malta, Editions Manwel mifsud, p.83

⁴ Deroy, Louis, 1956, *op.cit.*, p. 18.

La nécessité et le manque de lexique dans la langue emprunteuse, n'est pas la seule raison de l'emprunt, un locuteur peut emprunter même des mots qui ont leurs équivalents dans sa langue maternelle. Les jeunes algériens, recourent à l'emprunt grammatical de la langue française (merci, jamais, toujours, n'importe, bien, etc.) dans des situations de communication, sachant qu'il est possible d'exprimer les même idées en arabe algérien.

Tout comme Dubois, Deroy ne limite pas l'emprunt au mot mais plutôt il considère que « toute forme d'expression » reçue d'une autre langue peut représenter un emprunt : « *Une forme d'expression qu'une communauté linguistique reçoit d'une autre communauté* ». ¹ Sans oublier qu'une communauté linguistique représente « *un groupe qui partage les mêmes normes quant à la langue* » ² , car cette acception présente l'inconvénient de ne pas prendre en compte la composante variationnelle ou dialectale. Il faut plutôt l'entendre au sens de Marcellesi et Gardin, c'est-à-dire l'envisager comme : « *un ensemble de groupes sociaux et linguistiques qui ont chacun leur système de normes mais qui entrent tous dans la constitution d'un ensemble de systèmes de normes socialement hiérarchisés et gravitant autour d'un système de normes dominant* ». ³ C'est aussi étudier le processus d'intégration dans la langue emprunteuse.

J. Hamers introduit un autre élément dans sa définition, la conscience. Elle considère en effet que si le locuteur n'est pas conscient d'avoir utilisé un mot qui n'appartient pas à la langue qu'il utilise quotidiennement, l'emprunt devient interférence : « *un emprunt est un mot, un morphème ou une*

¹ Deroy, L, 1956, op.cit, p.18.

² Labov, William, 1976, *Sociolinguistique*, Editions de Minuit, Paris, p. 226 (trad. d'Alain Khim).

³ Marcellesi Jean-Baptiste & Gardin Bernard, 1974, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Larousse, p 146.

expression qu'un locuteur ou une communauté emprunte à une autre langue, sans le traduire. Lorsque l'emprunt est inconscient, il se confond avec l'interférence ». ¹ Cependant, on peut faire remarquer que ce critère de la conscience d'utiliser une expression provenant d'une autre langue ou variété est délicat à appliquer par le linguiste.

Certaines définitions insistent sur l'intégration des éléments empruntés (J. Dubois, Gumperz). D'autres (Deroy, Moreau) se limitent à la réception de ces unités sans parler d'intégration. Nous nous trouvons donc devant des définitions qui ne sont pas différentes de celles de l'alternance codique.

Dans son article « *Emprunt ou xénisme : les apories d'une dichotomie introuvable ?* » Amboise Queffelec reprend la distinction que Louis Deroy a opérée entre l'emprunt et le xénisme : « *l'emprunt total se présente [...] avec de multiples nuances d'extension. On peut distinguer deux catégories : les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités (les Fremdwörter des linguistes allemands) et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés (les Lehnwörter)* » ².

A partir de cette définition, on peut distinguer deux catégories de mots empruntés. D'une part les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots utilisés par le locuteur tout en les considérant comme étrangers c'est-à-dire en ne les intégrant pas dans la langue réceptrice et qui représentent donc des emprunts « non stabilisés » ; d'autre part, des mots complètement intégrés dans la langue emprunteuse apparaissant comme des emprunts stabilisés.

L'intégration des mots empruntés s'opère aux plans phonétique et phonologique, selon quatre modalités d'après Deroy : « *il y a quatre façons*

¹ Hamers, J. « Emprunt » dans Moreau, Marie-Louise, 1997, *Sociolinguistique concepts de base*, Sprimont, Mardaga, p.136.

² Deroy, Louis, 1956, *L'emprunt linguistique*, Paris, Les Belles Lettres, p. 224 cité par Queffelec, Amboise, op.cit. p. 5, <http://www.bibliotheque.refer.org/livre3/1321>.

d'adapter la prononciation d'un mot étranger : négliger les phonèmes inconnus ou imprononçables, leur substituer des phonèmes usuels, introduire des phonèmes nouveaux pour donner au mot un air familier, déplacer le ton conformément aux règles de la langue emprunteuse »¹.

Si l'adaptation phonologique est la première étape dans l'intégration d'un terme emprunté, elle sera suivie d'une intégration graphique que Queffelec considère comme un « *indice probant de la bonne acclimatation à la langue cible du mot voyageur [:] forcément de règle quand la langue prêteuse n'est pas écrite ou emploie une écriture d'un autre type que la langue emprunteuse.* »²

L'intégration au plan morphologique, permet aux termes empruntés d'être dotés d'un nombre, d'un genre et d'une personne dans la langue emprunteuse. Certains mots empruntés restent fidèles au genre et au nombre une fois intégrés dans une langue, c'est le cas de *sbitar* (hôpital), *machina* (machine), d'autres au contraire changent de genre, comme *lavio* (l'avion). Un Français dira cet avion. Un Algérien dira plutôt *hadik lavio* (cette avion). Pour former le pluriel d'un mot emprunté à la langue française et inséré dans l'arabe algérien, plusieurs formes sont possibles comme le pluriel du mot machine, on peut rencontrer : *machinat*, *mwachin*, *'mmachin*, pour le mot table, on a : *tablat*, *twabal*.

Sur le plan sémantique, Queffelec montre qu'un mot emprunté à une langue peut garder son sens dans cette langue d'origine, comme il peut perdre le sens qu'il avait dans la langue A et prendre un sens distinct dans la langue emprunteuse. Des mots comme *fort* (avec le r roulé), emprunté au

¹ Deroy, Louis, 1956, *ibid*, p. 224.

² Queffelec, Amboise, *op.cit.* p. 5, <http://www.bibliotheque.refer.org/livre3/1321>.

français changent de sens une fois utilisés dans la langue arabe, de même que le mot *bled* qui est utilisé autrement que dans l'arabe algérien. Comme le note Deroy « *l'emprunt d'un mot entraîne aussi parfois des modifications sémantiques.* »¹

En effet, en empruntant, le locuteur peut créer des sens qui n'existent pas dans la langue d'origine. Ainsi, en Algérie le mot composé de *taxi* et *phone* sert pour donner le sens du lieu où l'on peut téléphoner. Ce sens, en France n'est pas exprimé par *taxi phone*. Selon L. Deroy toujours : « *on peut dire qu'un emprunt est tout à fait entré dans l'usage quand il se prête à la dérivation ou à la composition au même titre qu'un mot autochtone [...] Quand un mot étranger présente dans la langue emprunteuse de telles marques de vitalité et de productivité [...] il est un membre définitivement adopté de la famille. C'est le dernier et suprême degré de l'emprunt.* »²

Dans le cas de l'Algérie, où le contact entre le français et l'arabe dialectal remonte à la période coloniale, l'application des notions d'*emprunt* et d'*alternance codique* deviennent problématiques. Dans un premier contact avec le français, les Algériens ont procédé à l'algérianisation du français, de sorte que les mots et les expressions empruntés se sont intégrés et ont subi une transformation. On parle aujourd'hui de différentes variétés de français africain. Amboise Queffelec présente dans son article sur le xénisme ce qu'Edema, a développé dans sa thèse de doctorat sur le français au Zaïre³ ce qui est pratiquement identique pour tous les pays jadis sous l'occupation française.

¹ Deroy, Louis, 1956, op.cit, p. 261

² Deroy, Louis, 1956, op.cit, p. 234

³ Edema, Atibakwa, Baboya 1998, *Étude lexico-sémantique des particularismes français du Zaïre*, thèse de doctorat, Université de Paris III.

Sous réserve d'inventaire et à titre d'hypothèse, nous accepterions volontiers d'étendre à une grande partie des pays africains francophones le schéma d'évolution de la langue française que propose Edema pour le Zaïre et qu'il analyse en trois phases :

- « la superposition : implantation des locuteurs alloglottes dans un milieu extralocal » : ce serait le français en Afrique, essentiellement celui des Européens vivant en Afrique à l'époque coloniale (explorateurs, colons, administrateurs coloniaux, missionnaires, voyageurs).

- « la cohabitation : naissance de locuteurs alloglottes » : ce serait le français d'Afrique, langue véhiculaire, parlé autant par les Européens que par un certain nombre d'Africains qui ont acquis essentiellement par voie scolaire les règles de la langue et l'ont adoptée dans leur vie courante (conversation, correspondance), etc. La norme de référence resterait le français d'Europe, donc exogène.

-« l'imprégnation : systématisation progressive des parlers alloglottes » : ce serait le français africain « tellement apprivoisé, tellement domestiqué par les envahis que non seulement la notion même d'étranger en serait effacée mais aussi que ceux-ci pourraient aisément la manipuler sans obligatoirement faire référence aux importateurs » (Edema 1998 : 151).».¹

5.1. Etymologie d'un concept

Etudier le processus de l'emprunt dans une langue consiste non seulement à établir la provenance immédiate d'unités lexicales ou de traits linguistiques reçus d'une autre langue, mais aussi à étudier le processus d'intégration dans la langue receveuse. Cependant, il n'est pas dit que les unités lexicales ou traits linguistiques empruntés à la langue B soient propres à celle-ci, car cette dernière peut elle-même les avoir reçus d'une tierce langue C, et ainsi de suite. L'étymologie étant la science dont l'objet est de reconstituer l'évolution des mots en remontant à l'état le plus

¹ Queffelec, Amboise, *Emprunt ou xénisme: les apories d'une dichotomie introuvable*, p. 5, <http://www.bibliotheque.refer.org/livre3/l321>.

anciennement accessible (étymon), retracer l'étymologie d'un mot consiste à établir son origine profonde, sa filiation.

L'emprunt devient une nécessité lorsqu'il s'agit de désigner des choses particulièrement étrangères, et que le stock lexical existant ne permet pas de nommer en l'état. Cela n'exclut pas l'existence d'emprunts identitaires et de mode. Il est un phénomène habituel et indispensable et reflète le fonctionnement normal de l'évolution d'une langue. Une langue est considérée comme une langue morte quand elle n'a pas emprunté des éléments extérieurs pour l'enrichir.

L'emprunt est un phénomène qui se manifeste à tous les niveaux de la langue : « *Tout peut changer dans une langue. La forme et la valeur des monèmes ; c'est-à-dire la morphologie et le lexique... De nouveaux mots de nouvelles constructions apparaissent, tandis que d'anciennes unités perdent de leur fréquence et tombent dans l'oubli* ». ¹

5.2. Les critères d'intégration de l'emprunt de l'arabe dialectal au français

L'interpénétration de l'arabe algérien avec le français est une réalité linguistique qui a été signalée par nombre de sociolinguistes, parmi lesquels K.Taleb-Ibrahimi (2000), Dalila Morsly (1997), Mohamed Benrabah (2007). Cette interpénétration se réalise notamment par un processus d'intégration observable aux plans phonétique et morphosyntaxique. L'observation de quelques mots pris dans le discours quotidien des locuteurs algériens nous permet de remarquer les aménagements que vont connaître les mots empruntés à la langue française.

¹ Martinet. A, 1970, op.cit, p.22.

Différents exemples tels que *firma* (ferme), *bartma* (appartement), *jmanfou* (je m'en fous) *l'bochta* (la poste), montrent que les transformations peuvent toucher la phonétique (structure syllabique, voyelles et consonnes), comme elles peuvent intervenir au niveau du genre et du nombre pour la morphosyntaxe.

a. La phonétique:

-La structure syllabique

Beaucoup de mots dans l'arabe algérien sont di- ou trisyllabiques. Les mots français de plus de deux syllabes subissent généralement différents traitements phonologiques pour répondre aux exigences de la prononciation arabe. L'un des phénomènes linguistiques fréquemment observable dans le processus d'intégration de l'emprunt est l'aphérèse, qui implique la chute d'un phonème ou d'une syllabe à l'initiale, comme dans les exemples suivants : « *l'appartement* », la première syllabe du mot /a/ est supprimée, et la bilabiale non voisée /p/ est remplacée par son équivalent voisé /b/ la forme intégrée étant finalement *bartma*. La même troncation à l'initiale intervient pour le mot français « *ingénieur* » qui se transforme en arabe algérien en *janior*

Le deuxième phénomène observable dans le processus d'intégration des emprunts est la syncope, qui consiste à retrancher un phonème ou une syllabe à l'intérieur d'un mot. (Ex. l'ambulance, *labilance*. L'aéroport, *laroport*)

-Voyelles

Beaucoup de locuteurs algériens trouvent des difficultés à prononcer les sons [œ] et [y] qui ne constituent pas des phonèmes de l'arabe¹. Le premier [œ] est généralement transformé en [u] comme par exemple dans « inspecteur » qui se transforme en *sbactour*, ou directeur en *diractour*. Le second, [y], peut être remplacé par trois autres sons, selon le cas :

- [u] dans *sur*: sur
- [i] dans *bureau*: bureau
- [a] dans: *barnous* : burnous (d'origine arabe)

- Consonnes

Le système phonologique de l'arabe dialectal est différent de celui de l'arabe classique, et selon David Cohen, pour l'ensemble du Maghreb « *les dialectes de nomades et ceux de sédentaires se différenciaient aussi par leur systèmes vocaliques* »². Il se caractérise par l'absence de la bilabiale occlusive sourde [p] et de la fricative labio-dentale sonore « v ». Ainsi, dans policier le [p] se transforme en [b] et donne à *bolici* toute l'originalité de ce mixage. Dans le mot l'avion, le [v] est prononcé [f] et donne [*l'afiou*].

b. La morpho-syntaxe

Dans le titre d'une chanson raï de Zahouani, intitulée *Zid serbi* (« *Servez-moi encore* »)³, on constate que le verbe, conjugué au mode impératif (servez), a été emprunté au français. Au présent de l'indicatif, un locuteur algérien dirait *n'serbi* (*je sers*), structure dans laquelle le pronom *n'* marque

¹ Les locuteurs arabophones qui n'ont jamais été scolarisés (la majorité des algériens nés sous l'occupation française) produisent des interférences en prononçant les mots français.

² Cohen, David, 1970, *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, Paris, Mouton, p. 172

³ Nous remarquons que la consonne labio-dentale [v] du verbe « servir » est remplacée par la bilabiale [b].

la première personne du singulier. A la deuxième personne, le pronom *n'* (forme courte de *ana*) est remplacé par *t'* (*n'ta contracté en t'*) *tu (toi)*, ce qui donne « *t'serbi* ». Si le l'énonciateur s'inclut dans un groupe, *n'serbi* (je sers) se transforme en *n'serbou* (*nous servons*) et dans certaines régions *n'serbiou*.

On remarque donc que les verbes français intégrés dans le système morphologique de l'arabe algérien subissent des modifications et se conjuguent tout comme les verbes de la langue emprunteuse.

Pour exprimer la négation en arabe avec un verbe français, on ajoute *ma* à l'initiale et *che* à la finale, ainsi « ne coupe pas » se transforme en « *ma t'coupiche* », « ne touche pas » en « *ma t'touchiche* », et « je n'ai pas raccroché » en « *ma racrochiche* ».

Le genre féminin est marqué parfois par la finale *a* adjointe aux noms intégrés: *l'batima* (le bâtiment), *ec'centoura* (la ceinture), *l'bochta* (la poste). Le *a* est aussi une adaptation phonologique avec dénasalisation de la voyelle nasale « en »

Pour exprimer le pluriel, on ajoute *t* aux termes empruntés, on obtient alors : *ec'centourat*, *l'bochtat*, *l'batimat*. La langue française est bien présente dans le discours des locuteurs algériens, elle se conforme aux règles de l'arabe dialectal.

Selon, C. Trimaille, qui s'appuie sur différentes définitions existantes, l'emprunt peut se présenter sous différentes formes, selon son degré d'acceptation :

- *L'emprunt établi* " (Poplack, 1980): *emprunt lexicalisé et largement diffusé, qu'il ait été ou non légitimé par une instance habilitée à le faire (lexicographes, Académie), par exemple*

- *L'emprunt spontané* : *lexie non lexicalisée, insérée dans un énoncé au cours d'une interaction qui n'est pas définie comme une situation bilingue dont la langue source de l'emprunt est une composante (acception adaptée de Poplack, 1980)*

- *L'emprunt vernacularisé* : *du fait de son niveau de diffusion intermédiaire, une lexie se situerait dans une zone entre emprunt "spontané" et "emprunt de langue". Cette catégorie, qui resterait sans aucun doute à définir plus précisément, me semble notamment justifiée par l'abondance de termes empruntés aux langues tsiganes en circulation dans des lieux urbains très éloignés. Il pourrait trouver son origine dans son actualisation répétée par des bilingues.*

- *L'alternance codique* : *" passage d'une langue à l'autre dans une situation de communication définie comme bilingue par les participants " (Lüdi et Py, 1986).¹*

5.3. Manifestation de l'emprunt dans la production ordinaire

Dans les pratiques langagières quotidiennes chez le locuteur algérien apparaît clairement la présence de l'emprunt, surtout à l'oral, comme le montre Derradji:

L'observation des pratiques langagières en situation des locuteurs algériens montre une transgression « relative » du code de la langue française aussi bien au niveau de l'écrit que de l'oral. (...)La politique actuelle a libéré la parole et la créativité du sujet parlant algérien et l'a mis en condition d'exploiter toutes les ressources et toutes les possibilités qu'offre le système linguistique français et sa compétence de communication en langue première. Cette expression "nouvelle" se particularise dans sa forme et dans son contenu par un net décalage par rapport à la norme exogène du français standard².

¹ Trimaille, Cyril, 2003, *Approche sociolinguistique de la socialisation langagière d'adolescents*, Thèse de doctorat, p. 296.

² Derradji, Yacine, « Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée », www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html.

Le contact des langues a permis l'existence d'un plurilinguisme en Algérie comme en France :

Si toutes ces situations de mélanges commencent à être bien répertoriées pour les pays du Maghreb, il est cependant intéressant de considérer que la France est également une terre d'accueil pour d'autres langues, auxquelles elle s'ouvre, et que le plurilinguisme n'existe pas que chez les autres : la France est un pays francophone, c'est-à-dire plurilingue, où se jouent de multiples contacts de langues encore relativement peu étudiés¹.

Une observation des pratiques langagières chez les locuteurs algériens confirme que le français continue à fournir à l'arabe dialectal algérien une terminologie technique qui assure son actualisation, et que l'arabe algérien ne cesse d'exiger des modifications pour l'intégration des termes français.

Nous remarquons par exemple que les mots français utilisés dans les exemples suivants assurent deux fonctions ; une linguistique et l'autre sociale² :

1-*bghit n'reservi placa l' wahran*

Je veux réserver une place pour Oran

2- *louled tâa l'batima fassdou l'ascenseur comme toujours !*

Les enfants du bâtiment ont cassé l'ascenseur comme toujours !

3-*rahoum khaounou l'antine tâa la parabolier.*

Ils ont volé l'antenne de la parabole.

4-*bonjour ! Ghadi endir les' analiz tâa e'dem.*

Bonjour ! Je veux faire les analyses de sang.

¹ Caubet Dominique, 2005, op.cit, n° 159, p 14

² Nous avons préféré choisir un corpus varié pour montrer la présence du français dans tous les contextes.

Dominique Caubet (2005) rend compte de la créativité langagière chez les jeunes algériens et qui apparaît clairement dans la fabrication de mots hybrides composés de radical algérien et de suffixe français :

Au niveau lexical, il se fabrique en Algérie des mots hybrides dont le radical est algérien et le suffixe nominal en français. Il s'agit principalement des suffixes -iste, -isme, -age, avec lesquels se forment des mots en constant renouvellement, faisant de ce procédé « une marque de fabrique » algérienne. Un h'it-iste, de h'it, qui signifie « mur » > « qui tient les murs », est parfois rendu en France par un autre néologisme formé sur le modèle algérien, « mur-iste » ; le h'itisme « le fait de tenir les murs, de n'avoir rien à faire ni où aller » ; mais aussi khobz-iste, de khobz, qui signifie « pain », mais aussi « fric » : « qui ferait n'importe quoi pour de l'argent » ; FLN-iste partisan du FLN » ; FIS-iste « partisan du FIS » ; h'um-iste, de h'uma « quartier ».¹

Comme on le verra, dans l'analyse du corpus raï et rap, l'emprunt est un phénomène répandu mais sa présence n'exclut pas l'existence de chansons où l'alternance codique est présente comme dans une chanson raï de Cheikh Fethi « il faut réfléchir ». Dans le domaine de la chanson populaire, qui nous intéresse plus particulièrement dans ce travail, le phénomène d'alternance de langues n'est pas récent, puisque de longue date, des chanteurs juifs algériens prennent soin de chanter sur scène en alternant deux codes différents (arabe algérien et français) dans le but de toucher affectivement les deux publics.

6. L'alternance codique

6.1. Alternance codique vs emprunt

L'alternance codique se distingue de l'emprunt dans la mesure où elle met deux langues en contact alors que l'emprunt constitue une adoption

¹ Caubet, Dominique, 2005, op.cit, p. 14.

avec adaptation, une intégration plus ou moins complète, d'un mot d'une langue A dans la langue B. L'item en question qui, à l'origine appartient à la langue A, est aussi considéré comme appartenant à la langue B. C'est cette distinction qui est exprimée dans la citation suivante de John Gumperz :

Il faut séparer l'alternance codique de l'emploi de mot d'emprunt. L'emprunt se définit comme l'introduction d'une variété dans une autre de mots isolés ou d'expressions idiomatiques brèves figées. Les items en questions sont incorporés dans le système grammatical de la langue qui les emprunte. Ils sont traités comme appartenant à son lexique, en revêtant les caractéristiques morphologiques et entrent dans ses structures syntaxiques. En revanche, l'alternance codique repose sur la juxtaposition significative de ce que consciemment ou non les locuteurs doivent traiter comme chaînes formées selon les règles internes des deux systèmes grammaticaux distincts¹.

Cette distinction claire de Gumperz n'exclut pas une pluralité de définitions et une certaine ambiguïté du phénomène d'AC, qui reste au cœur de nombreux débats et discussions.

6.2. Définitions de l'alternance codique.

L'alternance codique telle qu'elle est présentée dans les différentes définitions consiste à passer d'une langue à une autre ou d'un système ou sous-système à un autre système ou sous-système grammaticalement différents. Pour Gumperz, elle est la « *juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents* »². Ce que Grosjean appelle usage alternatif qui se produit entre deux langues, en rejetant ainsi les « sous

¹ Gumperz, J. J. 1989, *Engager la conversation*, Paris, Minuit, p. 64.

² Gumperz, J. J. 1989, *ibid*, p. 64

systèmes » : « *l'usage alternatif de deux ou plusieurs langues dans le même énoncé ou la même conversation* »¹. Dans la définition de Poplack, l'alternance peut intervenir chez une personne bilingue, sans préavis et en toute liberté dans le choix des éléments à alterner, à condition qu'il y ait respect des règles grammaticales des langues alternées : « *l'alternance peut se produire librement entre deux éléments quelconques d'une phrase, pourvu qu'ils soient ordonnés de la même façon selon les règles de leurs grammaires respectives* »². Calvet, quant à lui différencie entre le mélange de langues, en anglais (code mixing) et l'*alternance codique* (code switching) et ajoute un élément important dans le phénomène de l'alternance codique, c'est la situation de communication « bilingue », à laquelle un locuteur est engagé :

*Lorsqu'un individu est confronté à deux langues qu'il utilise tour à tour, il arrive qu'elles se mélangent dans son discours et qu'il produise des énoncés « bilingues » ; il ne s'agit plus ici d'interférence mais, pourrait-on dire, de collage, du passage en un point du discours d'une langue à l'autre, que l'on appelle mélange de langues (sur l'anglais code mixing) ou alternance codique (sur l'anglais code switching), selon que le changement de langue se produit dans le cours d'une même phrase ou d'une phrase à l'autre.*³

Lüdi et Py considèrent eux aussi que l'alternance n'est possible qu'entre deux langues différentes et lorsque le locuteur se trouve dans une situation bilingue : « *le passage d'une langue à l'autre dans une situation de communication définie comme bilingue par les participants* »⁴.

Pour Louis-Jean Calvet

¹ Grosjean, F, 1982, *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press. p. 145, <http://www.telouquebec.ca/diverscite>

² Poplack, S., 1988, « Conséquences linguistiques du contact des langues : un modèle d'analyse variationniste », dans *Langage et Société*, n° 43, pp. 23-48.
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

³ Calvet, L, J, *La sociolinguistique*, Que sais-je ? Paris, PUF, p. 29.

⁴ Lüdi, G. & Py, B. 2003 (1986) : *Être bilingue*, Bern, Peter Lang (3^{ème} édition).

lorsqu'un individu est confronté à deux langues qu'il utilise tour à tour, il arrive qu'elles se mélangent dans son discours et qu'il produise des énoncés « bilingues » ; Il ne s'agit plus ici d'interférence mais, pourrait-on dire, de collage , du passage en un point du discours d'une langue à l'autre, que l'on appelle mélange de langues (sur l'anglais code mixing) ou alternance codique (sur l'anglais code switching), selon que le changement de langue se produit dans le cours d'une même phrase ou d'une phrase à l'autre.¹

Si l'on se réfère à ce passage, l'alternance codique se produit lorsqu'un locuteur s'exprime en utilisant deux codes linguistiques (par exemple français et arabe dialectal). En ce sens, les Algériens « bilingues » recourent très souvent à l'alternance codique : Il peut s'agir d'un médecin, d'un enseignant, d'un leader politique ou même d'un citoyen qui a appris le français par le contact avec des Français (pendant la période coloniale).

Les définitions comportent des nuances voire des différences puisqu'elles ont été proposées peut-être pour des contextes linguistiques différents et dans des périodes différentes de l'histoire de la recherche en sociolinguistique.

Par rapport à notre corpus (rap et raï) et au contexte sociolinguistique de notre étude (l'Algérie), nous considérons que l'alternance codique intervient dans un échange verbal nécessairement bilingue, et peut prendre la forme de toute combinaison entre deux ou plusieurs langues ou variétés d'une même langue, ou même entre deux ou plusieurs parlers régionaux, dans le but de faciliter pour le locuteur soit l'expression de son bilinguisme ou multilinguisme soit la transmission d'un message à des récepteurs multilingues.

¹ Calvet, Louis-Jean, op.cit, p. 29.

Il est vraisemblable que dans la chanson raï et rap, l'emploi du français sous forme d'emprunts ou d'alternances codiques est passé diachroniquement par le même type de processus. Nous pensons que dans les anciens textes de raï (années 1960, 1970), l'emprunt intégré était plus fréquent puisque dans la composition de leurs textes, les chanteurs employaient une langue simple que pratique tout algérien, même s'il n'a jamais été scolarisé.¹ Il pourrait en aller différemment dans la génération de chanteurs en activité depuis la fin des années 1980 et jusqu'à nos jours, qui a voulu parfaire le texte en recourant à des paroliers en majorité scolarisés, ce qui a sans doute facilité le recours à l'emprunt non intégré.² Chez les rappeurs, dont la plupart des jeunes ont atteint un niveau universitaire,³ nous trouvons et l'alternance codique et l'emprunt, en plus des chansons en français et en anglais. Nous tenterons de vérifier cette hypothèse en procédant à l'analyse quantitative de notre corpus par le comptage des alternances codiques et des emprunts.

Dans le contexte algérien, avec la variation linguistique générationnelle, nous proposons de définir l'emprunt comme tout élément linguistique étranger intégré par un locuteur non forcément bilingue, dans sa langue première. Une fois insérés, les mots ou les expressions subissent de façon systématique une transformation qui touche leurs structures phonétique, morphologique et syntaxique. Ces unités empruntées serviront ultérieurement à la création d'autres mots

¹ Voir le lexique des mots et expressions en arabe algérien les plus usités dans le raï in : Miliiani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, *L'aventure du raï musique et société*, Edition du Seuil, France, p.263-266

² Le parolier Ould Adda que nous avons interviewé fait partie de cette génération, il a écrit la plupart des chansons de Kheira, chanteuse qui a commencé à chanter dans les années 1990.

³ Lotfi, Les membres du groupe T.O.X ainsi que ceux du groupe M.B.S.

de classes grammaticales (noms, verbes, adjectifs, adverbes...) différentes de celle de l'unité empruntée. Cette définition ne peut pas s'appliquer à l'emprunt non stabilisé, qui se confond dans certaines situations de communication avec l'alternance codique, puisque tous les deux consistent à la juxtaposition imbriquée de segments de taille plus ou moins importante de deux codes linguistiques dans un discours au service d'une situation de communication bilingue, ou chez une personne bilingue incapable de maintenir un discours monolingue. Dans la même phrase ou entre deux phrases dans le même discours, le locuteur utilise les langues en question en gardant pour chacune ses particularités phonétiques, syntaxiques et morphologiques et en maintenant ainsi une sorte de frontière linguistique. Dans l'emprunt non stabilisé, les mots ne sont pas intégrés, ainsi il est possible d'observer dans le contexte algérien, la distance qui sépare l'unité empruntée (le français) de la langue emprunteuse (l'arabe algérien).

Miliani Hadj explique comment les genres musicaux raï et rap se trouvent confrontés à cette dichotomie emprunt vs alternance codique :

Dans le cas du raï qui fonde, en tant que genre musical, une sorte de synthèse de ces formes de combinaison et de restitution des usages linguistiques des locuteurs. (...) Dans une première phase, de 1975 à 1985, on retrouve une dominante alternance codique de type conversationnel. Dans la seconde phase de 1986 à nos jours, l'alternance codique est d'ordre thématique (usage des syntagmes français comme hypocoristiques. (...)) Dans le rap, on peut aussi trouver ces éléments sous la forme d'une intégration d'un lexique déjà emprunté au français dans la langue courante (...) Cet usage établi de l'emprunt est relayé par des productions chantées où le français est plus systématiquement investi. Pour des raisons liées

*principalement à la promotion internationale, les rappers algériens produisent parfois des chansons en français.*¹

Les propos de Miliani appuient l'idée de la mutation qu'a connue le monde de la chanson raï et rap : aujourd'hui, dans le raï par exemple, on trouverait plus d'alternance codique, puisqu'on est dans la chanson à thème précis ce que Miliani appelle *alternance codique d'ordre thématique*, contrairement aux chansons anciennes qui recourent à l'emprunt ou ce qu'il nomme *alternance codique de type conversationnel*.

Issues des études sur le plurilinguisme et le contact de langues, l'alternance codique et l'emprunt ont été revisités par plusieurs chercheurs.²

Une multitude de définitions ont été proposées pour les différencier.

Ce qui a attiré notre attention en en comparant quelques-unes et en tentant de les appliquer au contexte algérien, c'est la nuance qui tend à disparaître entre l'alternance codique et l'emprunt non stabilisé. Aujourd'hui, en Algérie on a l'impression d'être en face de trois situations langagières qui fonctionnent en parallèle.

La première concerne la génération des vieux qui n'ont jamais été à l'école française mais qui, par le contact direct avec la population européenne a enrichi son vocabulaire de l'arabe dialectal par des termes français algérianisés.

La seconde catégorie est représentée en particulier par les jeunes (surtout dans les villes), qui, soit dans des situations de communication

¹ Miliani, Hadj, 2004, « Variations linguistiques et formations thématiques dans la chanson algérienne au cours du 20ème siècle. » In Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb, sous la direction de Jocelyne Dakhlia, Maisonneuve et Larose, Paris, p.p. 434, 435

² Voir les deux tableaux.

ordinaires ou dans des productions artistiques, (le cas des chansons raï¹ et rap) utilisent « *un arabe dialectal rénové* » notamment sous l'effet d'un « *processus qui s'est accéléré chez les jeunes citadins avec l'apparition des paraboles pour la télévision (années 80) et d'Internet (années 2000)* »².

Cette situation qui a débuté depuis l'indépendance avec « *des emprunts lexicaux plus massifs, par l'effet de la scolarisation généralisée et de l'enseignement du français (redoublé par l'existence d'importants medias francophones et par les va-et-vient de l'émigration.* »³

Elle est caractérisée par une forte présence de l'emprunt grammatical non stabilisé. Dans un contexte familial, un autre langage émerge, il est pratiqué entre parents⁴ et enfants, c'est l'arabe dialectal composé surtout d'emprunt algérianisé « *des emprunts lexicaux ponctuels et « techniques » (la plupart arabisés), qui subsistent jusqu'à maintenant (...) les locuteurs n'ayant pas à leur disposition l'équivalent arabe.* »⁵.

Nous retrouvons également une troisième catégorie de gens qui pratiquent le français avec l'emprunt à l'arabe dialectal et qui représente une minorité de cadres, ingénieurs, médecins, journalistes, enseignants universitaires, dont la plupart ont reçu un enseignement en français ou bilingue,⁶ et leurs métiers exigent une pratique quotidienne du français.

¹ Surtout celles des années 1990 et 2000.

² Virolle, Marie, 2007, op.cit, p.61

³ Virolle, Marie, 2007, ibid, p.61

⁴ Les vieux analphabètes.

⁵ Virolle, Marie, 2007, op.cit, p.61.

⁶ Nous pouvons regrouper dans cette catégorie ceux qui ont eu la chance d'étudier dans des écoles coloniales avant l'indépendance, ceux qui ont reçu un enseignement avant l'arabisation, et ceux qui ont étudié en France ou des spécialités en Algérie dont la langue d'enseignement est le français.

L'apparition de l'emprunt non stabilisé dans la langue des jeunes est une forme de créativité langagière qui repose surtout la nouveauté et l'actualisation permanente.

Pour conclure cette partie, les tableaux suivants exposent les différents traits définitoires des deux notions dans les définitions de différents auteurs, et permettent ainsi de visualiser les divergences et les convergences entre les définitions proposées par des sociolinguistes.

L'emprunt

Définitions	Intégration	Insuffisance en B	Entre deux langues	Entre variétés	Mots ou expressions
J.DUBOIS	+	+			
Louis DEROY				+	
J .HAMERS	+			+	
John. GUMPERZ			+		
Marie-Louise MOREAU			+		+ +

L'alternance codique

Définition	Juxtaposition	Mélange	Deux systèmes	Deux sous systèmes	Situation bilingue
GUMPERZ	+	+			
GROSJEAN		+	+		
L-J. CALVET		+			+
G. Lüdi et B. Py	+				+
POPLACK, S	+		+	+	

Considérant l'alternance codique ou code-switching comme l'alternance entre deux langues dans une situation de communication définie comme bilingue (Lüdi et Py, 2003) et l'emprunt non stabilisé comme un recours conscient et provisoire à des unités linguistiques pour une situation de communication, est-il possible de distinguer l'un de l'autre ? Peut-on considérer l'emprunt non stabilisé comme une forme d'alternance codique intra-phrastique où « *les structures appartenant à deux langues coexistent à l'intérieur d'une même phrase* »¹ ?

6.3. Les types d'alternances codiques

Pour classer les alternances codiques, on peut se référer, parmi différents classements, à la typologie proposée par Louise Dabène (1994) :

a. L'alternance codique inter-interventions

il peut y avoir un changement de langue entre deux interventions d'un même locuteur...Ce type de changement est le plus souvent déterminé par

¹ Moreau, M.-L., 1997, *Sociolinguistique. Les concepts de base*, Mardaga. p.32

l'énoncé qui précède : le locuteur change de langue pour " suivre " son / un interlocuteur, marquant ainsi par cette convergence son adhésion homodialectale.

b. L'alternance codique inter-actes

à l'intérieur d'une même intervention ou du même tour de parole, une alternance peut ensuite se produire entre deux actes de langage (c'est-à-dire entre deux unités fonctionnelles, pragmatiques).

c. L'alternance codique unitaire : incises vs inserts

Formellement l'introduction d'une incise s'apparente à un emprunt, mais résulte de l'initiative du locuteur, et n'est pas lexicalisée... Enfin, l'insert...consiste à insérer une seule unité sans que celle-ci soit intégrée syntaxiquement. »¹

A côté de cette typologie formelle, d'autres distinctions ont été opérées, notamment sur des critères situationnels et/ou fonctionnels.

6.4. Les fonctions de l'alternance codique

On doit en premier lieu à J. Gumperz (1989)² d'avoir distingué entre AC *situationnelles* dans lesquelles le changement de langue est déterminé par un élément de la situation (par exemple un changement d'interlocuteur) et AC *conversationnelles* ou *métaphoriques* plus liées au contenu du message (par exemple le changement de langue peut permettre de rapporter des propos tenus dans une autre langue, ou servir à référer à une réalité qu'aucun mot ne désigne précisément dans la langue utilisée)

Cela nous permet d'expliquer pourquoi les chanteurs de raï et de rap ont recours aux textes où la présence de l'arabe algérien et/ou du français

¹ Dabène, Louis 1994, citée par Cyril Trimaille, 2006, op.cit, p. 24.

² Gumperz, J. J. 1989, op.cit, p. 64

s'explique par le changement du contexte (public immigré ou jeunes vivant en Algérie branchés sur l'occident).

Suite notamment à J. Gumperz, L. Dabène (1994 : 95) attire également l'attention sur les fonctions discursives et interactionnelles des alternances codiques puisque celles-ci permettent par exemple de désigner un destinataire, de mettre de l'emphase sur un segment, ou de combler une lacune lexicale.

Dans leur ouvrage intitulé *Etre bilingue* (1986), George Lüdi et Bernard Py recensent les principales fonctions de l'AC, à la suite de François Grosjean (1982, p.52) :

- a) *Elle permet au locuteur de résoudre une difficulté d'accès au lexique*
- b) *Elle confère à l'énoncé une valeur emblématique en ce sens qu'elle montre l'appartenance du locuteur à une communauté bilingue.*
- c) *Elle permet de sélectionner un destinataire au sein d'un groupe d'auditeurs.*
- d) *Elle a une fonction métacommunicative, c'est-à-dire qu'elle suggère une certaine interprétation de l'énoncé.*
- e) *Elle ajoute au message une composante expressive (le locuteur exprime par exemple son attitude face à d'autres participants à la communication).*
- f) *Elle attribue aux participants les rôles habituellement associés à chaque langue. »¹*

Se référant à cette typologie, une application à la recherche des fonctions des AC dans le contexte algérien nous paraît possible

a. La complémentarité

« *L'alternance codique peut servir à combler une lacune lexicale.* »¹

¹ Lüdi, G. et Py, B. 1986, op.cit, p. 153.

Le mot se situant dans l'alternance, peut être inexistant dans un code ou bien indisponible dans l'esprit du locuteur et/ou il est plus disponible - par le fait d'un usage courant - dans un code plus qu'il l'est dans l'autre. L'alternance sert dans ce cas de « bouche trou lexical ». D'autre part, le locuteur peut, dans cette perspective, se servir de l'alternance afin de répondre à un besoin de précision référentielle. Cette fonction est très présente dans les discours en arabe algérien : le locuteur éprouve souvent le besoin de recourir au français, notamment dans le cas des termes des registres de spécialités comme la médecine notamment.

L'arabe dialectal en Algérie n'ayant pas été une langue écrite et enseignée, son lexique n'a pas connu d'adaptation à l'apparition de nouvelles réalités techniques et scientifiques. Le recours au français s'offre comme la solution pour combler ce type de lacunes terminologiques.

Ainsi, on peut citer comme exemple :

-le domaine médical : intervention, bloc, radio, plâtre, bande, injection, médecin, ordonnance.

-le domaine administratif : un P.V., imprimé, attestation, signature, bureau

-le domaine de la confection : robe, tricot, taille, sur mesure, manches courtes.

Certains de ces termes français peuvent certes avoir des équivalents en arabe dialectal, mais le désir de se doter d'un statut supérieur, vu le prestige attaché à cette langue rend le français fonctionnel.

b. Rapporter un discours

¹ Dabène, Louis, 1994, op.cit, p. 96.

Le recours à l'alternance codique sert également à produire une citation ou à rapporter un discours tenu dans une autre langue. Galligani (1998) confirme dans son étude des alternances de codes chez des hispanophones vivant en France : « *Lorsqu'on raconte une histoire qu'on a réellement vécue, on se réfère à tous les moments dans lesquels on a déjà parlé de cette situation et aux termes qui y ont été employés.* ».¹

Cette même situation est très présente chez le locuteur algérien, les vieux qui ont travaillé chez les colons français, rapportent le discours de leurs ex-patrons en français, même s'ils n'ont pas été scolarisés et socialisés en français.

c. L'affirmation identitaire

Plusieurs recherches sur les pratiques langagières des jeunes grenoblois issus de l'immigration ont mené J. Billiez à considérer les alternances codiques, comme des signes d'une affirmation identitaire, des « marqueurs » identitaires. (Billiez, 1985).²

Les jeunes issus de l'immigration maghrébine en France adoptent un discours mélangé entre arabe dialectal et français, pour affirmer une allégeance ethno-culturelle. Dans ce cas les alternances peuvent jouer un rôle emblématique. Cela aussi dépend de la situation de communication, seuls ou en présence de Français de souche.

¹ Galligani, C. 1998, op.cit, p. 29.

² Billiez, J, 1985, La langue comme marqueur d'identité » in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol.1, n°2, Université de Poitiers, CNRS, pp.95-104.

d. La fonction référentielle

La présence de la langue maternelle dans un discours en langue étrangère (cas des Algériens en France) marque un rapprochement, une appartenance.

C'est ce que John. Gumperz (1989) désigne par « we code »¹ qui s'oppose à « they code » qui renvoie à la seconde langue.

La référence au pays d'origine peut se faire par exemple au moyen de la citation d'un lieu géographique, d'événements qui s'y étaient déroulés en présence du locuteur, par l'évocation de pratiques culturelles (raconter une histoire, une blague...). A l'inverse, on se sert d'un autre code quand on évoque des éléments extérieurs à la culture d'appartenance.

e. La répétition/réitiration

Pour clarifier un message, ou insister sur un point donné dans une conversation, un locuteur peut dire une expression dans une langue et la redire dans une autre. Parfois quand on veut insister on ne se contente pas du même code surtout lorsqu'on remarque que le destinataire n'a pas réagi, alors on passe à un autre code qui va forcément avoir un impact sur l'interlocuteur.

Un professeur de français algérien qui ordonne à un élève turbulent de sortir, utilise le français langue d'enseignement mais s'il remarque que l'élève n'obéit pas, il passe à l'arabe algérien, son discours devient plus rigide.

f. La modalité

¹ Gumperz, J. J. 1989, op.cit, p. 66.

On peut introduire dans un message principal des informations supplémentaires, au moyen d'une alternance codique.

Une personne qui raconte qu'elle a été victime d'un accident de la route peut par exemple dire en arabe algérien *Sratli accident* (j'étais victime d'un accident) pour lancer l'information, ensuite pour les détails il se lance en français : une voiture m'a heurté de l'extérieur...

g. La convergence et la divergence

Trois interlocuteurs de pays différents, chacun connaît peu la langue de l'autre (algérien, français et anglais) ainsi chacun des trois préfère s'exprimer dans sa propre langue en alternant avec l'une des deux autres.

e. La connivence :

« *L'alternance sert à adresser un message à l'un parmi plusieurs interlocuteurs possibles* »¹.

L'exemple le plus marquant pour cette fonction est celui de deux Kabyles à Oran qui discutent en arabe dialectal en présence d'une troisième personne (oranais), mais à un moment donné de la discussion, ils tiennent un discours en tamazight pour parler de choses confidentielles. L'alternance a pour fonction de se démarquer, pour un moment de l'interaction, du reste des interlocuteurs et de ne cibler qu'un parmi eux. Cela crée une sorte de complicité entre deux personnes par rapport aux autres présents.

¹ Gumperz, J. J. 1989, op.cit, p. 75.

Chapitre 2.

Cadre méthodologique

1. Présentation du corpus.

1.1. Corpus de chansons de rap.

Notre corpus rap se compose de six albums qui font un total de quarante deux chansons. Ce choix répond à une volonté de représenter les trois grandes régions de l'Algérie en prenant comme échantillons les villes où le rap a pris forme pour la première fois : M.B.S (Alger), T.O.X (Oran), Lotfi Double Canon (Annaba).

Pour vérifier s'il y a eu une évolution dans la thématique des chansons, qui entraîne l'innovation linguistique, et par conséquent susceptible de mobiliser d'autres langues en empruntant des termes ou des expressions sous forme d'emprunt ou d'alternance codique, nous avons choisi d'étudier deux albums par groupe, un des années 1990, époque de l'apparition du rap en Algérie, un autre des années 2000, soit une dizaine d'années plus tard.

Il faut signaler qu'il ne nous a pas été possible de respecter cette recommandation dans tous nos choix étant donnée l'indisponibilité des albums anciens des groupes comme M.B.S par exemple, en raison des problèmes d'enregistrement et d'édition dont souffrent la majorité des groupes, comme l'explique Hakim, rappeur installé depuis quelques années en France : « *j'ai travaillé avec studio Petit Lac à Oran et depuis je suis frustré. Ils n'aiment pas travailler avec les gens du rap, ils préfèrent le rai, j'enregistre chez des amis rappeurs* »¹. Mêmes propos que ceux de Malik membre du groupe T.O.X : « *les éditeurs vous exigent d'enregistrer en mélangeant dans le*

¹ Entretien enregistré le 20/09/2007 avec Hakim Lakhdar Barka.

même album chansons rap et raï, surtout ici à Oran où le raï est très écouté, il te dit sinon mon produit ne sera pas commercialisé. »¹

Ce qui a poussé les groupes à enregistrer par leurs propres moyens comme l'explique Malik : *« ça se passe, comme ça, en fait il y a un studio d'enregistrement le studio est autonome, libre il (ne) fait que le son il t'enregistre l'album il te mixe puis l'éditeur il le diffuse sinon il y a la deuxième option tu enregistres avec tes sous tu paies et tadh 3end (tu le présentes aux) les éditeurs yašrih 3lik ila 3ajbeh (il l'achète). Maintenant avec l'évolution de la technologie, les ordinateurs, les logiciels on a tout ce qu'on appelle les home studios on a des studios stable a la maison c'est un PC, un microphone une carte son, plus quelques matériels on enregistre chez nous. »²*

Le premier groupe choisi est T.O.X. Nous avons trouvé une facilité à contacter l'un de ses membres³ qui nous a remis, à notre demande les manuscrits de chansons de deux albums : trois textes de l'album *Ghir hak* (comme ça) enregistré en 2000 et dix huit textes de l'album la *mix tape* enregistré en 2005. Après l'avoir écouté, nous avons écarté le premier album *Machi bazaf* (pas beaucoup) 1998 parce qu'il contient des chansons dont les textes sont écrits intégralement en français ou en anglais, ce qui n'est pas l'objet de notre étude.

Le deuxième groupe que nous avons proposé dans notre corpus est Double Canon composé au début de deux rappeurs, Lotfi et Wahab, avant que le groupe ne se sépare en 1999 date depuis laquelle Lotfi se produit en solo : *« Lotfi de Double Canon est l'un des premiers rappeurs d'Algérie, il a fait son apparition dans la ville d'Annaba au sein du groupe Double Kanon avec*

¹ Entretien avec Malik Bourbia, enregistré le 22 juillet 2007.

² Entretien avec Malik Bourbia.

³ Il s'agit de Malik Bourbia, membre fondateur du groupe.

Waheb en 1996 ».¹ Nous avons jugé intéressant de choisir sept chansons de différents albums des années 1990 et sept autres chansons de son deuxième album (intitulé *Dangereux*) enregistré en 2003.

Pour le troisième choix, nous avons opté pour deux albums du groupe M.B.S composé

*de quatre jeunes algérois passionnés de musique, de rap et de "révolution musicale". M'hand très influencé par le rap français, Red One (redwane) inconditionnel du rap Américain, Yacine spécialiste des arrangements et Rabah issu du groupe " R-boyz", premier groupe de rap algérien ! Tous les quatre grandissent à Hussein Dey, quartier populaire d'Alger. Ils se rencontrent au lycée et commencent à organiser des concerts hip-hop, dès 1993.*²

Du premier album, *Wellew* (« Ils sont revenus ») enregistré en 2002 et dans lequel tous les membres du groupe ont collaboré, nous avons transcrit quatre chansons. Du deuxième *Galouli* (« Ils m'ont dit ») daté de 2001, (dans lequel Rabah, membre du groupe a enregistré en collaboration avec un chanteur non connu dans le milieu du raï *cheb* Hmida) notre choix s'est fixé sur trois chansons.

Ce corpus représente un panorama assez significatif de la production rap en Algérie dans les trois régions du nord, est, ouest, centre.

Les 42 chansons ont été étudiées en tant que textes écrits, grâce aux manuscrits des textes fournis parfois par le groupe (le cas de T.O.X), mais aussi, en tant que production orale, c'est-à-dire à partir des chansons oralisées telles qu'on peut les écouter dans les cassettes. Certains textes ont

¹ www.rap-algerien.com/Lotfi-de-Double-Kanon.html, 19 avril 2007 Article posté par Mehdi.B.

² www.rap-algerien.com/M-B-S-Le-Micro-Brise-le-Silence.html.

été trouvés sur des blogs consacrés au rap algérien, puisque le corpus ne se limite pas à un texte écrit.

1.2. Corpus de chansons de raï

Notre corpus raï est constitué de trente-quatre chansons, interprétées par des chanteurs appartenant à la génération de la fin des années 1980, des années 1990 et des années 2000. Ce choix se justifie par la volonté de vouloir présenter des textes où il y a une forte présence du français sous forme d'emprunt ou d'alternance codique.

Nous avons commencé par le chanteur Hasni, assassiné en 1994 et qui représente la transition entre le raï écouté par les adultes (hommes et femmes) dans des endroits non fréquentés par la bonne société¹. Hasni qui est connu chez son public comme chanteur sentimental, enregistrait parfois deux albums par jour ce qui a permis aux jeunes d'écouter ses cassettes à la maison, dans les cités universitaires, sur les plages, dans les voitures, etc. Son répertoire est connu par la forte présence du français, surtout dans les chansons enregistrées dans les années 1990.² Nous avons proposé d'étudier sept chansons de ses albums produits durant la période 1990- 1994 et cinq chansons d'un de ses premiers albums qui date de 1988.

Le deuxième chanteur est Bilal, installé depuis plusieurs années en France, il est aujourd'hui le représentant d'un nouveau sous genre de raï que nous pouvons appeler le raï « satirique », puisqu'il propose dans ses chansons une critique de la société oranaise en particulier et algérienne en générale. Nous avons choisi deux albums de Bilal ; du premier, enregistré

¹ La plupart des chanteurs du raï ont commencé dans des cabarets qu'une minorité d'Algériens fréquente.

² Ce que nous allons expliquer dans l'analyse sociolinguistique.

en 1999 sous le titre « l'Allemagne », nous avons transcrit quatre chansons. Du deuxième album « la Naza » qui voit le jour en 2006 quatre chansons seront aussi transcrites.

Nous avons voulu, dans notre troisième choix, tenir compte de la présence féminine dans la chanson raï et nous avons donc opté pour Chaba Khéira, qui appartient à la génération des années 1990. Nous avons jugé utile d'étudier deux albums appartenant à deux périodes différentes. Le premier enregistré en 1999, où six chansons seront analysées. Du deuxième album *Ndabzek* par plaisir sorti en 2006, nous analyserons huit chansons. Au total, des six albums raï, 34 chansons seront donc étudiées.

Dans notre corpus rap et raï, nous avons choisi d'écarter les chansons écrites intégralement en français, comme par exemple *Aïcha* de Khaled qui s'adresse d'abord à un public français et émigré, ou les chansons rap de M.B.S et T.O.X. écrites soit en français soit en anglais. Il est à noter que contrairement au corpus rap, pour le raï aucun texte écrit ne nous a été donné, raison pour laquelle nous avons dû transcrire ces chansons.

2. Les entretiens

Outre le corpus des chansons, et pour procéder à une analyse thématique et sociolinguistique complète, il nous a été conseillé de réaliser des entretiens avec des chanteurs ou des paroliers pour les deux styles, rap et raï. En effet, « *l'entretien apparaît [donc] comme un merveilleux outil de recueil des données : sa médiation permettrait d'atteindre la parole des informateurs en*

court-circuitant des pratiques sociales dans lesquelles elle se construit au quotidien »¹.

Parmi les trois types d'entretiens (l'entretien directif, l'entretien non directif, et l'entretien semi-directif) qui facilitent la tâche aux sociolinguistes pour recueillir des informations relatives à leurs sujets d'enquête, nous avons opté pour l'interview ou l'entretien semi-directif qui : « *trouve ses limites moins en lui-même que dans ce qu'il requiert de l'interviewer. (...) La position au-dedans qu'implique l'entretien interactif : l'interviewer ne peut plus s'abriter derrière ses questions prêtes à dire ou se retrancher dans la non intervention : il est dans l'arène de l'interaction* ».²

Nous avons jugé intéressant de varier les entretiens semi-directifs entre chanteurs de rap et paroliers et chanteurs de raï. Nous avons donc prévu trois entretiens avec des acteurs de la scène rap et trois autres avec des paroliers écrivant des chansons de raï. Néanmoins, les difficultés rencontrées pour les réaliser nous ont contraint à nous limiter à deux entretiens complets avec deux chanteurs paroliers pour le style rap (Hakim et Malik) plus un entretien non enregistré avec un membre fondateur du groupe T.O.X (Anis). Quant au raï, nous sommes arrivé à enregistrer un entretien complet avec un jeune parolier Karim Ould Adda, auquel s'ajoute un entretien non enregistré avec un chanteur considéré par les auteurs du livre *L'aventure du raï musique et société*, comme l'un des précurseurs du raï moderne Mohamed Benfissa : « *Ainsi au début des années 70, Bellemou,*

¹ Calvet, Louis-Jean et Dumont, 1999, *L'enquête sociolinguistique*, Paris : L'Harmattan. p. 62

² Calvet, Louis-Jean et Dumont, 1999, *ibid.*, p.71

Bouteldja, Benfissa et Boutaïba Sghir figurent les précurseurs sinon les promoteurs du raï moderne ».¹

Nous nous sommes aussi inspirés des informations fournies par Hadj Miliani sur les chanteurs et que nous retrouvons dans ses différentes publications sur la production musicale en Algérie, en particulier le raï et le rap.²

Comme l'entretien ne consiste pas à bavarder avec une personne que vous rencontrez, nos questions se sont intéressées surtout à la carrière professionnelle de l'artiste, au contact avec son public, à la préparation de son album, et enfin aux langues employées pour écrire les textes des chansons (l'arabe algérien, le français, et autres langues).

Nous nous sommes servis pour mémoriser ces interviews de la prise de notes, mais surtout de l'enregistrement audio, pour fixer les échanges qui se sont déroulés lors de nos entretiens.

Le choix des artistes interviewés n'a pas été étudié, vu les difficultés que peut rencontrer toute personne voulant interviewer « une star » dans le milieu artistique ou sportif. Nous avons saisi toutes les occasions qui nous ont été données d'entrer en contact avec des chanteurs ou paroliers. Au début nous avons proposé à notre directeur de recherche trois entretiens

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, p. 84.

² Nous pouvons citer comme exemple deux livres: 1 Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui, Dar el Gharb, Oran ,2005. 2 L'aventure du raï musique et société, Edition du Seuil, France, 1996 (coéditer avec B. Daoudi). Et trois articles : Culture planétaire et identités frontalières à propos du rap en Algérie, cahiers d'études africaines, <http://etudesafricaines.revues.org/document165.html> (2002). 2 Innovation langagières et héritage linguistique chez les jeunes en Algérie : une approche socio anthropologique, revue maghrébine des langues. 3 Variations linguistiques et formations thématiques dans la chanson algérienne au cours du 20ème siècle. In *Trame linguistique*, sous la direction de Josline Dakhli.

avec les même groupes et chanteurs dont les chansons vont être étudiées (Bilal et Kheira pour le raï, M. B. S, Lotfi et T.O.X pour le rap). Cette ambition était impossible à réaliser sur le terrain.

Le temps court qui nous restait pour finaliser notre thèse et l'impossibilité de pouvoir contacter la plupart des chanteurs, nous ont forcé à nous limiter à deux entretiens pour chaque style (rap et raï). Ainsi nous avons saisi l'occasion de la tenue du festival du raï à Oran le 04-08-07 et l'invitation qui nous a été adressée par le commissaire M. Hadj MILIANI pour interviewer (sans l'enregistrer) M. Mohamed Benfisa le 06-08-2007. Le chanteur est installé comme il nous l'a dit depuis 1975 à Marseille.

Le premier entretien enregistré a été réalisé le dimanche 22 juillet 2007 avec Malik Bourbia, membre fondateur du groupe T.O.X (*Théorie Of Existence*). Ce groupe voit le jour en 1996 et depuis il n'a pas arrêté de produire jusqu'à aujourd'hui. Un deuxième entretien non enregistré avec ANIS autre membre du groupe TOX dans le cadre de la journée d'étude sur les nouvelles expressions culturelles en Algérie, organisée par l'équipe de recherche « Le patrimoine Immatériel en Algérie » le 28 mars 2007 au siège du CRASC.

Nous avons par la suite enregistré un troisième entretien avec Hakim Lakhdar Barka le 20/09/2007. Ce jeune rappeur, qui fut membre de plusieurs groupes éphémères (ADN, OGF Fidaines, Messenger), est installé depuis plusieurs années en France.

Nous avons ensuite contacté un jeune parolier¹ qui a été à l'origine de plusieurs chansons écrites pour des chanteurs de la nouvelle vague de raï, comme Nasro, Nani, et surtout Kheira. L'entretien a eu lieu le mercredi 10/10/2007.

3. La transcription du corpus.

Le corpus a été transcrit en suivant les conventions du guide² édité par l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, conçu par des spécialistes des variétés de l'arabe maghrébin.

Certaines chansons³ ont été téléchargées sur des sites Internet mais elles ont été harmonisées en graphie latine. Contrairement à toutes les chansons étudiées, le temps ne nous a pas suffi pour transcrire les chansons du groupe M.B.S. En format Word, nous avons juste scanné le manuscrit pour l'annexer à la thèse, mais nous avons transcrit les passages qui contiennent des unités en français sous forme d'emprunt ou d'alternance codique.

Le corpus a été transcrit en fonction des objectifs de notre analyse. La transcription nous permettra de rendre compte des transformations que subissent les unités empruntées au français au niveau morpho-syntaxique et phonétique, ainsi que pour savoir s'il s'agit dans les textes étudiés, d'emprunt ou de code switching.

Notre analyse sociolinguistique s'intéressera surtout aux passages où le français est co-présent avec l'arabe, nous présentons une traduction

¹ Contcter Hakim Lakhdar Barka et Karim Ould Adda, n'a été possible qu'avec l'aide de Malik Bourbia, du groupe T.O.X.

² Propositions concernant la notation usuelle de l'arabe maghrébin : graphie arabe et graphie latine, synthèse de la journée d'étude du CEDREA- dialectologie- INALCO- 24 mai 1997, élaborée par Dominique Caubet en janvier 1998, 2^{ème} édition (juin 2000).

³ Quelques chansons de Lotfi Double Canon et celles de Hasni des années 1990.

française de ces passages en arabe déjà transcrits en graphie latine, pour qu'elles soient comprises du public francophone.

A part les textes de TOX, qui nous ont été donnés sous forme de manuscrits, nous avons procédé à l'écoute des cassettes et des C.D. Pour pouvoir les transcrire et ensuite les écrire en format Word. Nous avons aussi pris en considération les inscriptions sur les pochettes, titres, dates d'enregistrement, etc. Où il est possible parfois, de trouver des éléments qui donnent à la chanson une dimension universelle et de la faire sortir de son cadre local ou national, ce qui permet aux rappeurs par exemple d'affirmer que le rap algérien n'est que le prolongement du rap américain et français. Comme le confirme Malik du groupe T.O.X qui explique ici pourquoi le recours à l'anglais dans ses premiers textes : « *Donc un choix commencé avec l'anglais c'est un choix, c'est plus pour un petit peu garder les techniques des chansons américaines, parce qu'il y a de la technique dans le rap donc il fallait bien l'assimiler en passant par la chanson américaine.* »¹ La chanson américaine est donc pour le chanteur un passage obligatoire.

Pour transcrire les entretiens, il nous a fallu écouter tous les enregistrements en tenant compte de la langue adoptée. Pour les deux premiers (Malik et Hakim) la transcription n'a pas pris beaucoup de temps, vu que les questions étaient posées en français et les réponses données en français, contrairement à l'entretien avec Karim Ouled Adda qui s'est déroulé pratiquement en arabe algérien et qu'il a fallu transcrire en graphie latine.

¹ Entretien avec Malik Bourbia, op.cit.

Une exploration dans le corpus de la chanson raï explique parfois la spécificité de ce genre musical par rapport aux autres genres que connaît l'espace artistique algérien, cette spécificité se manifeste essentiellement au niveau de la langue.

Contrairement aux autres styles *chaabi*, *haouzi*, *malouf*, *badoui* etc où les textes sont écrits soit par des poètes qui maîtrisent l'arabe classique soit des poètes de *malhoun*, dans la chanson raï et rap les chanteurs sont plus libres dans le choix des thèmes, et de la langue, ils utilisent la langue du quotidien, la langue de la rue comme nous dit Malik du groupe T.O.X «(...) *On sait que c'est une musique à texte, musique de la rue comme notre groupe utilise c'est chaæar el-charie (poète de la rue) »*.¹ Une langue caractérisée par le mélange des codes ; français, arabe algérien, arabe classique et anglais².

Le bilinguisme artistique se manifeste sous forme de deux phénomènes : l'emprunt et l'alternance codique qui sont présents en abondance surtout dans les textes raï des années 1990 et 2000, quant aux paroles rap, elles sont caractérisées en majorité par un plurilinguisme omniprésent, à cause notamment de la double influence américaine et française de la plupart des groupes.

4. La chanson ? Textes, discours, situation de communication et réception

Dans son DEA, Cyril Trimaille nous propose une définition du texte présentée par Jean-Marie Schaeffer,³ ce dernier explique que le texte est réservé “ *au discours écrit, voire à l'œuvre littéraire* ”, mais plus loin dans sa définition Schaeffer considère que toute “ *chaîne linguistique parlée ou écrite*

¹ Entretien avec le chanteur, le dimanche 22 juillet 2007

² Je ne sais pas s'il y a des rappeurs qui ont chanté en tamazight.

³ Schaeffer, J. M., et Ducrot, O., 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, p.494.

formant une unité communicationnelle, peu importe qu'il s'agisse d'une séquence de phrases, d'une phrase unique ou d'un fragment de phrase” est texte. De ce principe, les paroles d'une chanson peuvent être considérées comme des textes même s'ils sont à l'origine conçus pour être présentés oralement au public.

Dans la même chanson peuvent co-exister plusieurs discours, puisque celle-ci comporte plusieurs unités globales de thèmes si on tient compte de la définition de Schaeffer qui présente le discours comme « *tout ensemble d'énoncés d'un énonciateur caractérisé par une unité globale de thème (topic)* »¹. Cette multitude de discours dans la même chanson exige parfois la variation des codes linguistiques.

Les chansons étudiées sont écoutées par des jeunes dans les villes comme l'explique Hakim en répondant à notre question sur où et par qui les rappeurs sont écoutés : « *Dans les villes on est plus écouté, c'est le milieu urbain, on est plus écouté par les jeunes* ».² Ce rappeur focalise sa thématique dans ses chansons sur les problèmes sociaux : « *J'ai un seul thème, la misère, c'est le social, je vois chaque jour mais on ne peut pas dire tous, c'est la censure et le reste...* ».³

Les rappeurs illustrent, à travers les sujets qu'ils abordent, une volonté de dépasser le caractère local de leurs messages pour chercher l'universalité. Il semble que le leader du groupe T.O.X. est conscient que le mot peut transmettre l'état d'esprit d'une génération de chanteur au peuple: « *Chanter c'est un peu difficile chanter c'est transcrire un état d'esprit* ».⁴

Le discours raï, quant à lui, est écouté dans des contextes différents ; concerts, fêtes de mariages, circoncisions, moyens de transport, etc. Il est

¹ Schaeffer, J. M., et Ducrot, O., 1995, op ; cit, p. 494.

² Entretien avec le chanteur, le jeudi 20-09-2007.

³ Entretien avec le chanteur, ibid.

⁴ Entretien avec le chanteur, op.cit.

adressé à un public extrêmement large et varié et a eu un impact considérable sur la créativité langagière des jeunes, leurs comportements sociaux et la formation de la nouvelle culture et identité jeune urbaine.

La culture artistique peut influencer la société savante mais la vraie influence apparaît surtout parmi la masse. On remarque qu'il y a une grande complicité entre les chanteurs et la masse, qui se retrouve dans les thèmes proposés et se familiarise avec la langue utilisée qui est celle du quotidien de chacun. Ainsi les rappeurs, par exemple, traitent des sujets de fond dans la vie des citoyens algériens, comme l'injustice (*l'hogra*), comme le népotisme (le *bni3amisme*) la corruption (*errachwa*), le comportement des nouveaux riches etc.

Pour les *raïmens*¹ leur public trouve chez eux autre chose, telles que le défoulement dans le rythme, la déception amoureuse exprimée dans les thèmes de Hasni ou Kheira, c'est-à-dire comme elle est ressentie chez les deux sexes (hommes et femmes). Il y a également le rapport entre les amis qualifiés d'hypocrites, la confiance aveugle qui se transforme en trahison, la volonté de montrer les défauts des autres pour les obliger à se corriger qu'on trouve chez Bilal.

Le discours artistique est donc porteur de plusieurs messages, plusieurs thèmes qui exigent parfois l'alternance des codes où le recours à l'emprunt.

Dans cette étude nous consacrons une importance à la variation linguistique liée à la variation sociale et donc qui apparaît dans l'évolution des thèmes qui engendre l'évolution de la langue utilisée pour contenir les idées nouvelles.

¹ Terme emprunté à Hadj Miliani.

5. Méthodologie d'analyse du corpus

Nous proposons dans cette étude de travailler sur un corpus oral, les textes sont constitués de deux niveaux. D'une part le corpus oral que représentent les textes des groupes que nous allons transcrire en écoutant sur cassettes et CD. D'autre part, les manuscrits des textes fournis par le membre de l'un des groupes choisis. L'étude ne négligera pas les indications graphiques présentes sur les pochettes des cassettes et des C.D. (titres des chansons et des albums, etc.).

Ainsi la méthodologie que nous allons adopter reposera d'abord sur la description des langues en vue de repérer les modalités de leurs combinaisons en alternance ou en emprunt, mais aussi les contextes ou situations dans lesquelles elles ont été utilisées.

Comme les pratiques des langues évoluent et changent, d'un point de vue méthodologique, il paraît indispensable, pour expliquer cette évolution, de recourir à la linguistique diachronique. Celle-ci s'intéresse aux modifications que connaissent les langues, en prenant en compte leur rythme évolutif. La linguistique synchronique se charge de l'étude d'un système de langue à un moment donné de son histoire. Pour donner une étude plus complète, nous empruntons des techniques de la méthode comparative qui, quant à elle, se charge d'expliquer l'origine de cette évolution dans le temps en tenant compte des phénomènes linguistiques qui apparaissent dans le contact entre les langues.

Notre analyse tiendra aussi compte de la place qu'occupe la langue dans la production artistique comme fait social, il est donc impératif d'associer les autres sciences comme l'histoire et la sociologie pour pouvoir expliquer comment l'évolution de la langue est liée à l'évolution des pratiques sociales comme le cas de la chanson, où la créativité langagière permet dans certains cas l'évolution de la pratique artistique et parfois un fait inverse.

6. Pourquoi une analyse thématique et sociolinguistique?

Le choix d'une analyse thématique et sociolinguistique relève d'une volonté d'expliquer le phénomène de la créativité langagière, à travers l'emprunt au français ou l'alternance codique entre l'arabe algérien et le français. Selon Forest et Meunier, l'étude thématique est une :

Méthode formelle et structurée de segmentation basée sur une approche multidisciplinaire, afin d'identifier les différents motifs présents dans un texte, etc. (...) Ce qui caractérise toutefois les principaux travaux actuels portant sur la question de l'analyse thématique concerne le niveau d'analyse, la manière dont les auteurs ont fréquemment abordé la question. En effet, tant en littérature qu'en linguistique, la majorité des travaux ont traditionnellement abordé la problématique du thème à partir d'analyses phrastiques en tentant d'identifier les éléments, principalement linguistiques, permettant de comprendre l'organisation thématique des textes.¹

Cette méthode n'exige pas du chercheur d'appliquer la psychanalyse pour pouvoir connaître les intentions du parolier ou chanteur, il suffit de comprendre le texte, de pratiquer une analyse de surface sur les thèmes les plus récurrents pour pouvoir par la suite les lier au contexte social dans

¹ Forest, Dominic et Meunier, Jean-Guy, 2004, op. cit, p. 435.

lequel ils interviennent. L'analyste doit se situer « *résolument à l'extérieur (...) ne se fiant qu'à des intuitions singulières et topiques* ». ¹

En analysant un texte il est important d'observer les unités linguistiques et leur distribution par rapport à l'enchaînement thématique de la chanson, l'ordre des évènements dans une chanson par exemple exige la répétition de plusieurs mots qui sont porteurs de sens qui vont dans la même direction sémantique que le thème abordé : « *l'importance thématique d'une entité est calculée en fonction de sa fréquence et de sa distribution* ». ²

Notre étude sera consacrée à l'observation de la répartition des thèmes les plus récurrents dans les chansons, il s'agira donc d'« *une analyse thématique fondée sur la répartition des mots dans le texte partant du constat que le développement d'un thème entraîne la reprise de termes spécifiques (...) La reconnaissance de parties de texte liées à un même sujet est alors fondée sur la distribution des mots et leur récurrence* ». ³

Les mots ou unités trouvées dans chaque chanson n'auront de sens que par rapport au contexte de la chanson, de l'album, et par rapport à un évènement historique ou social où est insérée la chanson. Tzvetan Todorov explique comment « *la signification ne veut rien dire en elle-même, elle n'est qu'un potentiel, une possibilité de signifier à l'intérieur d'un thème concret* ». ⁴

L'étude sociolinguistique portera sur la morphologie des mots. Elle s'attachera à mettre en évidence les mécanismes de formation des mots à

¹ Weber, Jean-Paul, 1966, L'analyse thématique, hier, aujourd'hui, demain, in *Etudes françaises*, Vol. 2 – N° 1, p. 1, www.erudit.org/revue/ETUDFR/1966/v2/n1/036218ar.

² Hernandez, Nicolas et Grau, Brigitte, Analyse thématique du discours: segmentation, structuration, description et représentation, p. 6, www.limsi.fr/Individu/hernandez/research/Hernandez_Grau_CIDE2002

³ Hernandez, Nicolas et Grau, Brigitte, *ibid.*, p. 3

⁴ Todorov, T., 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, p. 73

base française auxquels s'ajoutent des unités issues de l'arabe algérien, suffixe ou préfixe. Sans occulter le niveau phonétique qui contribue lui aussi à la variation linguistique. A partir d'une comparaison entre des chansons appartenant à différentes périodes, nous pourrions vérifier si diachroniquement dans la chanson raï et rap on recourt toujours à l'emprunt, ou si l'alternance codique est aujourd'hui plus présente, et expliquer ce phénomène linguistique par rapport à la variation sociale.

Ce travail satisfera enfin une curiosité personnelle à comprendre les styles de musique qui finissent par devenir un phénomène de société comme le raï et le rap.

Troisième partie :

Analyse du corpus

Chapitre 1

Analyse thématique

1. Ce qui est lu et écouté dans un album

L'étude d'une chanson peut commencer à partir de l'observation des livrets accompagnant les CD où des informations relatives à la date de parution de l'album. Ces éléments permettent parfois de comprendre les chansons avant de les écouter, ou du moins de constituer un cotexte orientant leur interprétation. Les titres des chansons aussi, représentent un poids considérable, parfois aussi important que les paroles de chanson. C'est pareil pour une œuvre littéraire qui comporte un titre, des sous-titres, une préface, etc. Chaque critique littéraire doit prêter attention avant de pénétrer au contenu de l'œuvre. C'est l'étude du paratexte qu'explique G.Genette dans ce passage: « *titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, [...] et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage [...] et mettent en relief...* la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». ¹

Dans la chanson, le paratexte est observable même sur scène, puisqu'en assistant à un concert on peut voir comment le chanteur de raï ou les rappeurs présentent leurs chansons, en citant le nom de l'éditeur, du parolier, si c'est une personne autre que le chanteur lui-même, la date de l'album (on trouve cette tradition dans les albums de M.B.S). Sur scène, les chanteurs dressent l'autobiographie de l'album : « *Sur scène, lorsque les musiciens annoncent les titres des morceaux qu'ils s'appêtent à jouer, ils*

¹ Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 10.

"écrivent" le paratexte autographique, à la fois gestuel et visuel, composé de mots et de silences jamais neutre. ».¹

Le paratexte de l'album est parfois présent même sur l'enregistrement : ainsi, en écoutant les cassettes et les C.D pour former mon corpus, j'ai pu relever quelques exemples de présentation de l'album. Je citerai un exemple de raï et un autre de rap.

Ex. 1 : Édition fraternité *tuqādim* (présente) Bilal²

Ex 2 : *El Micro Y Brizi Es Skat* (le Micro Brise le Silence : M.B.S) En 2001 daté.³

1.1. Les titres des chansons

L'étude des albums qui forment notre corpus révèle la présence de trois types de titres : des titres en arabe algérien au nombre de 22, 6 titres entièrement en français, et 7 titres où le français est présent avec l'arabe algérien. Le titre a beaucoup de fonctions.

Tout d'abord, en servant à introduire le thème de la chanson, voire la résumant de façon emblématique, le titre assure une fonction référentielle, fonction qui relève de ce « *dont on parle* » (Jakobson, 1963 : 216).

La fonction poétique, centrée sur l'aspect esthétique du message, est aussi mobilisée, ce qui peut être source, selon Jakobson d'une certaine ambiguïté référentielle : « *L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé*

¹ Giancarlo, Siciliano, 1997, Musique et postmodernité : Pratiques, Théorisations, Interférences, in Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review.

² Bilal, *smā3 u šuf*, L'Allemagne, 1999

³ M.B.S, *dakhla*, Wellew, 2001.

de la poésie [...] La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. À un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée¹. »

Le choix d'un titre peut attirer l'attention de l'auditeur, surtout lorsqu'il introduit des thèmes comme l'amour, la séparation, la trahison, l'émigration, destinés surtout à des jeunes, comme le signale Karim OULD ADDA en répondant à ma question « pour qui écrivez-vous ? » : «*Surtout pour les jeunes, lābnēt ktar mēn lulēd (...) ṣḡar maṣḡ lkār u maṣḡat tdeṣ lmāwādeḡ ymaṣu lkbar (les filles plus que les garçons, les jeunes et pas les personnes âgées, et parfois je propose des sujets qui touchent les personnes âgées.)* Parce que l'album contient plusieurs chansons, par exemple, l'album « merci beaucoup » est varié ».²

Ces jeunes qui sont attirés par tout ce qui vient de l'extérieur et en particulier de la France, dont la langue représente parfois un bon symbole capable à lui seul de faire circuler un message. On peut donc considérer que le titre a donc également une fonction conative, appelée aussi fonction incitative, celle qui interpelle l'auditeur, en cherchant à l'impliquer. A cet égard, le titre est un élément très important dans le monde de l'édition et de la production musicale : c'est un élément qui fait vendre le produit. On comprend dès lors tout l'intérêt qu'il y a à travailler les titres pour atteindre une très grande audience, et même pour internationaliser le produit: « *el-français rajeat bezzaf. mēn Hasni, eandha eḡlaḡa meḡ lgwar le'na kayen lgwar le yabḡe yaḡe* des idées sur le rai. (Le français dans le raï a

¹ Jakobson, R. 1963, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, p.238.

² Entretien avec le parolier du 10/10/2007

commencé surtout avec Hasni. Ça a un rapport avec les Français qui veulent comprendre le raï) ». ¹

La musique raï n'échappe pas à la logique de la commercialisation du produit, , qui a commencé selon notre interlocuteur après la mort de Hasni : « *gul mən mur Hasni après 1994* Coté commerce, coté des artistes *naḥadru elə les artistes xələnə mşəəb kəyn en-naş əandhum məwḥəbə yḥawsu yaḥadmu u kəyn en-naş (...)* *lə yḥawsu elə ed-draḥəm 'ktar mən naş elə bağəya təxədəm* (Il faut dire après la mort de Hasni, après 1994, il y a des vrais artistes qui ont le don et veulent produire et des artistes qui courent après l'argent, et ils sont nombreux) ». ²

Cela peut s'expliquer par le succès qu'a eu le raï après l'avènement de Hasni, jeune chanteur ³ qui a su comment faire évoluer les paroles et la musique, et initier la chanson à thèmes. Il a par conséquent conquis les cœurs des jeunes, les garçons mais surtout les filles. Les jeunes représentent en effet la majorité du public qui achète les cassettes ou les CD et qui remplit les salles et les stades dans les concerts.

Ce qui a assuré aux producteurs et aux organisateurs de festivals un gain considérable : « *En huit ans de carrière, Hasni aura été le témoin et l'acteur d'une évolution dans les paroles de chansons raï.* ». ⁴ Après sa mort, beaucoup de chanteurs ont continué dans la thématique de la chanson sentimentale.

¹ Entretien avec le parolier Karim ould adda, op.cit.

² Entretien avec le parolier Karim ould adda, ibid.

³ Mort en 1994, à l'âge de 26 ans.

⁴ Benrabah, Mohamed, 1999(b), op.cit, p.199

a. Les titres des chansons raï

Le corpus raï est constitué de 34 chansons. Nous avons relevé dans les chansons de Hasni des années 1990 trois titres entièrement en français (Ce n'est pas mon habitude, Tu n'es plus comme avant, Elle a choisi son amour). Dans deux titres, le français et l'arabe algérien sont coprésents : celui d'une chanson des années 1980 (*darna l'amour fi baraka* (On a fait l'amour dans une cabane)) et une deuxième datant des années 1990 (*Jamais Nensa* (je n'oublierai) les souvenirs). Comme nous l'avons signalé, les titres sont tous liés au thème de l'amour, où Hasni a beaucoup investi.

Dans les titres de l'album de Kheira paru en 2006, quatre sont partiellement en français (*Ndabzek* (je me bagarre avec toi) par plaisir, *Déclenchite men 3qli* (je ne me contrôle plus), Scénario *waξer* (un scénario dangereux), *Tfut* 100 ans (100 ans passent) une seul titre est entièrement en français (Passe temps). Dans l'album de Kheira 1999 un seul titre contient partiellement le français (*Khoya* (mon frère ou mon ami) dis-moi). Dans les deux albums de Bilal, celui de l'année 1999 (L'Allemagne) et dans celui de l'année 2000 (*La Naza*, NASA) l'agence spatiale qui connote ici l'espace c'est-à-dire le progrès.

Nous remarquons que les albums des années 90 chez Hasni contiennent plus de titres avec la présence du français que dans les albums de années 80. Pareil pour Kheira, les titres avec présence du français dans l'album 2006 sont au nombre de cinq (05), contrairement à l'album de 1999 avec un seul titre, ce qui semble indiquer une progression de la présence du français dans les titres, surtout pour les chansons dites sentimentales (Hasni et Kheira). Pour les chansons de Bilal qui est connu pour être l'interprète de chansons

satiriques, les titres en français sont rares mais les paroles contiennent beaucoup de passages en français.

La présence croissante du français dans les chansons raï surtout à partir des années 1990 et 2000, peut avoir plusieurs explications. La langue française était considérée par les Anglais (la cour et la noblesse) comme une langue de prestige, et le courant romantique en Europe a connu son apogée lorsque des écrivains comme Victor Hugo et bien d'autres ont commencé à produire des poèmes et des romans, où le sentiment amoureux est très reflété. Pour cela le français est donc resté dans l'imaginaire collectif la langue de l'amour, tout comme l'arabe dialectal égyptien l'est aussi pour les locuteurs arabophones, à cause de ce qu'ont présenté le cinéma et la télévision égyptiens comme films et feuilletons centrés surtout sur le thème de l'amour et des relations amoureuses.

Le recours au français chez un parolier bilingue, comme c'est le cas de beaucoup d'Algériens, s'explique parfois par la langue qui peut contenir l'idée à exprimer. Parfois en pensant à l'idée, « le format français » précède l'arabe et c'est comme ça que le texte d'une chanson se présente avec cette variété linguistique sans préalable réflexion sur quelle langue sera employée : « *taktēb fē fēkra ɛandək l ɛarbəya u français lə ma yaɛrafš l ɛarbəya yaktēb bel-français*. (Tu as une idée, tu veux la traduire par écrit, si tu as les mots en arabe, tu écris en arabe, celui qui n'a pas l'écrit en français). »¹

¹ Entretien avec le parolier Karim Ould Adda, op.cit.

Les titres liés au thème de l'amour et des relations entre les amoureux sont le plus souvent embellis avec des mots ou expressions en français¹. Cela n'exclut pas la présence du français dans les thèmes qui évoquent l'étranger comme les noms des pays ou des villes comme (L'Allemagne) dans la chanson de Bilal, des titres qui symboliquement renvoient à la liberté et à l'espoir de trouver un monde meilleur en Europe.

Des titres comme la Naza s'insèrent dans la perspective d'évoquer les défauts des jeunes passant leurs temps à se moquer de leurs compatriotes sans pouvoir attendre l'espace par le savoir et le savoir faire, comme l'ont fait les Américains. Il est à noter que le reste des titres sont en arabe algérien, (soit vingt-deux titres) et qu'aucun n'est en arabe classique ni dans une autre langue.

Tableau 1 : les titres des albums raï

Chanteur	Titres des chansons	Entièrement en arabe algérien	Entièrement en français	Partiellement en français	Autres langues
1-Hasni	- <i>Sahr eliali</i>	+			
Années	- <i>douni mξakoum</i>	+			
1980	- <i>darna l'amour fi baraka</i>			+	
	- <i>ya ssada</i>	+			
	- <i>bghit el-beida</i>	+			

¹ Voir le tableau sur les titres des albums raï.

2 Hasni Années 1990	-C'est pas mon habitude		+		
	-Tu n'es plus comme avant		+		
	-Elle a choisi son amour		+		
	- <i>Ferket l3achra</i>	+			
	- <i>Galou Hasni Mat</i>	+			
	-Jamais <i>Nensa</i> les souvenirs			+	
	- <i>Nedmet Ba3d el Galta</i>	+			
	- <i>Tlebti Lefrak</i>	+			
3-Bilal Album 1999 « l'Alleomag ne »	- <i>smaξ ou chouf</i>	+			
	-L'Allemagne		+		
	- <i>Taξya tnahal</i>	+			
	- <i>Kima tabghi diri</i>	+			
4-Bilal Album 2006 « La Naza »	- <i>waylə waylə</i>	+			
	-LaNaza (NASSA)		+		
	- <i>ħajə muħemə</i>	+			
	- <i>məðərnə wəlu</i>	+			
5-Kheira Album 1999	- <i>ξomri fel-gharb u na fe-charq</i>	+			
	- <i>Khoya</i> dis-moi			+	
	- <i>tghattξouni</i>	+			

	<i>takatluni</i> <i>-ġbāna fel ġalb</i> <i>kāya</i>	+			
	<i>-nabġik bezzaf</i>	+			
	<i>- Ma thalenyš ma</i> <i>ben uben</i>	+			
6-Kheira Album 2006 « Ndabzek par plaisir »	<i>-Ndabzek</i> par plaisir			+	
	<i>-Madabik taġtini</i> <i>el-hell</i>	+			
	<i>-Déclenchite</i> men <i>3qli</i>		+		
	<i>-Scenario waġer</i>			+	
	<i>-Passe temps</i>			+	
	<i>-rouh la bġhit trouh</i>	+			
	<i>- hram ġlik hram</i>	+			
	<i>-Tfut 100 ans</i>			+	

b. Les titres des chansons rap

Pour le répertoire rap, la seule lecture des titres de chansons sur la pochette d'un disque révèle la présence de titres en arabe classique, en

italien, en anglais et même en espagnol. Ce qui peut s'expliquer par la dimension quasi universelle du rap et plus spécifiquement par le caractère multilingue du rap algérien. Ainsi nous trouverons des titres entièrement en français comme : (La base 1, La base 2, hip hop) dans l'album (*mixe-tapes*) de T.O.X en 2005, ou (Quelque part, Kamikaze, Cobaye, Coupable) dans des chansons de Lotfi tiré de son répertoire des années 1990. On retrouve aussi le titre (Clash) dans l'album du même chanteur, paru en 2003.

Des titres où le français est mélangé avec l'arabe algérien sont aussi présents dans notre corpus rap. Chez T.O.X par exemple nous avons trouvé (*Tlātā meḷ* (trois) expérience) dans sa *mixe-tapes* de 2005, ainsi que chez Lotfi dans son album Dangereux en 2003 (*N' Dir* (je fais le) rap) et dans l'album *galouli* (*ils m'ont dit*) de M.B.S paru en 2002 (*la visa la euro* (ni visa, ni euro)). Un titre en français hispanisé (*Algériano Escobar*) dans l'album de T.O.X *ġar hāk* 2000. Dans la *mixe-tapes* de 2005 du même groupe, on retrouve aussi bien l'anglais (Hip hop design, Freestyle) dans sa *mixe-tapes* de 2005, que l'arabe classique (*Ghazwet Banis* (la conquête de Banis), *El hawâr* (le dialogue)). Lotfi, de Annaba, la ville côtière, ne se situant pas très loin de la Sicile en Italie nous propose un titre en italien (la camorra) dans son album *La camorra* paru en 1999. Ce multilinguisme qui apparaît dans les titres s'explique, d'un côté par l'ouverture du rap algérien sur le rap du monde entier, ce qui est l'essence même du rap. D'un autre côté, il s'explique par la diversité des thèmes abordés, du social, politique, au religieux etc. Le reste des titres sont entièrement en arabe algérien, vingt quatre titres ce qui s'explique par le fait que les rappeurs à travers le monde utilisent la langue maternelle dans leurs chansons : « *Les jeunes ne*

*s'assimilent pas au langage au standard mais utilisent un langage de tous les jours que ce soit la langue maternelle pour les immigrants ou le verlan en France ou toute autre forme de parler propre à un ensemble de jeunes ».*¹

Les titres permettent de comprendre la thématique de la chanson. Dans *Algériano Escobar* le groupe T.O.X évoque l'enrichissement rapide en Algérie par le trafic de drogue et Pablo Escobar n'est qu'une référence, de façon détournée, aux milliers de personnes en Algérie qui s'enrichissent par le commerce de la drogue. Un titre comme *la Camorra*, chez Lotfi nous mène dans le monde de la mafia, du vol et du banditisme qui s'accroît ces dernières années en Algérie, et qui a commencé en parallèle avec l'avènement du terrorisme aveugle. Dans les titres en arabe classique (*El hawâr et Ghazwet Banis*) T.O.X le groupe égotiste montre que c'est à travers son rap qu'il ouvre la porte du dialogue avec les autres, et qu'il se prépare pour les nouvelles batailles (Ghazwet) menée par un personnage dont le nom est Binis.

Le titre de l'album de M.B.S (Wellew, ils sont revenus) avec ce qu'ils avancent comme phrases introductives de cet album sorti en 2001, en provoquant tout ce qui représentent les Autres, explique aussi l'attitude égotiste de ce groupe algérois, Ce phénomène de provocation n'est pas propre aux rappeurs algériens comme l'explique Cyril Trimaille :« *Cet ego rap* », qui fustige, à grand renfort de métaphores guerrières, les rappeurs opportunistes qui surfent la vague du succès du genre, est indissociable d'une

¹ Scheiger, Magdalena, 2004, op.cit, p 119

forme de violence symbolique. Les rappeurs sont, en effet, passés maîtres dans l'art de provoquer. »¹

La présence de titre en anglais se justifie par le lien de parenté qui existe entre le rap algérien et le rap américain, comme le montre Malik du groupe T.O.X dans le passage suivant:

« Mon premier texte écrit complètement en arabe c'était en 1996, mais entre temps passé de l'anglais à l'arabe au français on jongle ente les trois langues on utilise notre argot ce langage de rue comme on dit voilà. Donc un choix commencé avec l'anglais c'est un choix, c'est plus pour un petit peu garder les techniques des chansons américaines, parce qu'il y a de la technique dans le rap donc il fallait bien l'assimiler en passant par la chanson américaine. »²

Tableau 2 : les titres des albums rap

Chanteur Album Période	Titres des chansons	Entièrement en arabe algérien	Entièrement en français	Partiellement en français	Autres langues
1-T.O.X. Album « ġər hāk » 2000	- wəš wəš	+			
	-Algériano Escobar				Français hispanisé
	- ġər hāk	+			
2-T.O.X. Album « la mix tap » 2005	-Ārwāh t̄suf	+			
	- šāʒer `l̄sāreʒ	+			
	-Škun ešāh	+			
	-El hawār				Arabe classique

¹ Trimaille, Cyril, 1999, *De la planète Mars. Codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes de rap marseillais*, mémoire de D.E.A. Université Stendhal, p. 51.

² Entretien avec Malik BOURBIA, enregistré le dimanche 22 juillet 2007,

	-Freestyle				Anglais
	- <i>Ghazwet Banis</i>				Arabe classique
	-Hip hop design				Anglais
	- <i>Jəb ʿl-jāhd</i>	+			
	-La base 1		+		
	-La base 2		+		
	- <i>Lklām u məzān</i>	+			
	- <i>Ləyām yfutu</i>	+			
	- <i>Māsə kəf kəf</i>	+			
	- <i>Nābgə</i>	+			
	- <i>Tlātā məl</i> expérience			+	
	-hip hop		+		
	- <i>wāhəd zuj Tlātā</i> <i>rāb3ā</i>	+			
	- <i>3lā bālək</i>	+			
3-Lotfi « Double Canon » chansons des années 1990	-Quelque part		+		
	-Kamikaze		+		
	- <i>Rani</i>	+			
	-Cobaye		+		
	-La camorra		+		
	-Coupable		+		
4-Lotfi « Double	- <i>N' Dir</i> rap			+	
	-Clash		+		

Canon » Album 2 Dangereux 2003	- <i>Hogra</i>	+			
	- <i>Ndawarha raï</i>	+			
	- <i>Rouhi</i>	+			
	- <i>Karhou</i>	+			
5-M.B.S Album <i>wellew</i> 2001	- <i>Dakhla</i>	+			
	- <i>Houmti l'hussein</i> <i>dey</i>	+			
	- <i>yakhi m'nam</i>	+			
	- <i>Khalini n'fout</i>	+			
6-M.B.S Album <i>galouli</i> 2002	- <i>la visa la euro</i>			+	
	- <i>Ehbat</i>	+			
	- <i>ki ytih ellil</i>	+			

1.2. La dédicace dans le rap et dans le raï

Dans le rap, la dédicace peut accompagner l'annonce de la date de l'album, rendre hommage à une personne qui a contribué à la réalisation de cet album : « *Les dédicaces dans le rap sont liées au D.J (Disc Jockey) et au M.C (Maître de Cérémonie), ces derniers annoncent à l'assistance que telle chanson est adressée à telle ou telle personne, la dédicace ressortit du*

domaine de la scène, mais elle peut être enregistrée sur l'album, comme ça elle pourra s'adresser à un auditoire plus large »¹

Dans les albums de M.B.S par exemple, dans *dakhla* (l'intro) le groupe se présente par cette phrase : *L' Micro Y Brisi Skat* (le Micro Brise le Silence)² ensuite, ils annoncent la date de la parution de l'album : « en 2001 daté ». Cette technique est adoptée au moment de l'enregistrement de l'album. Sur scène, les rappeurs trouvent plus de liberté pour dédier leurs chansons au public, ou pour rendre hommage à des morts pour une cause.

Les rappeurs se proclament toujours comme des porte-paroles de leur public qui est selon J. Billiez, « *assez souvent directement apostrophé pour que, chargé d'énergie par les mots libérés, il se libère lui aussi par la parole proférée et fasse exploser des discours beaucoup plus authentiques que ceux des dominants qui masquent et travestissent la vérité* ». ³

Le rapport, entre public et rappeurs s'accroît sur scène, mais il est aussi présent dans l'enregistrement, certains groupes n'hésitent pas à parler de leur quartier : *houmti l'hussein dey* (mon quartier l'Hussein Dey : quartier qui se trouve à Alger).⁴, en citant différentes catégories de jeunes vivant dans ce quartier : policier, ingénieur, *fananin* (artistes), acteurs, travailleurs, chômeurs, voleurs, ou encore en mentionnant des noms comme Samir, Yasser, Razki, Fouzi Kaza Grandi (ancien joueur brésilien).

La dédicace dans ce cas peut être considérée comme une forme d'appartenance à la région pour marquer l'authenticité et la glocalisation du

¹ Gasquet-Cyrus, Médéric, 1999, Les inserts dans le rap et le raggamuffin marseillais, in Gasquet-Cyrus (M.), Kosmicki (G.) & Van den Avenne (C.), (eds). *Paroles et musiques à Marseille, Les voix d'une ville*, Paris, L'Harmattan, p.130

² M.B.S, 2001, *dakhla*, *Wellew*.

³ Billiez, Jacqueline, 1997, op.cit, p. 140

⁴ M.B.S, 2001, *houmti l'hussein dey*, *wellew*.

style, c'est aussi une façon de parler à la place des autres car le *Hna* (nous) qu'emploie le rappeur n'est qu'une marque de

« discours », repérable par la présence forte et manifeste d'un foyer énonciatif (associé aux déictiques spatiaux et temporels) à la première personne du singulier et parfois par la première personne du pluriel ou par une troisième personne du singulier prenant la forme d'un « on » substitut du « nous », par l'usage très fréquent du présent de l'indicatif associé à des locutions temporelles, par la portée argumentative revendiquée, la volonté d'influencer, de bousculer l'auditeur et le ou les destinataire(s) représenté(s) »¹.

Dans la chanson raï, la dédicace, ou ("*et-tebriha*") en arabe algérien, est adressée dans les cabarets, les mariages ou autres fêtes aux personnes qui donnent de l'argent au chanteur. Dans les enregistrements, c'est surtout aux amis, aux éditeurs, aux paroliers et tout l'entourage du chanteur, qui commence tout d'abord par se présenter. Comme dans l'exemple suivant de Bilal : « Édition fraternelle *tuqādim* Bilal » (Edition Fraternelle présente Bilal) « *fə xāṭer `lšəx u Amina, Malika u nās Tərəgu* » (je dédie la chanson à Amina, à Malika et les habitants du quartier Victor Hugo (Oran).

Pour Miliani, la dédicace représente « *dans les prestations publiques comme dans les enregistrements, une véritable interaction entre chanson et public* ». ² Cette interaction remonte à une époque lointaine dans la culture algérienne, surtout celle de l'ouest algérien où le *berrah* :

Crieur public, celui qui est chargé d'annoncer de vive voix dans le village les évènements qui concernent l'ensemble de la communauté ou de faire part des cérémonies familiales organisées par l'un ou l'autre des habitants. Il était chargé dans certains cas d'annoncer l'heure du s'hour (dernier repas avant le jeun) pendant le Ramadhan.(...) Aujourd'hui bien que

¹ Auzaneau, Michelle et Vincent Fayolle, Vincent, 2007, op.cit, p . 131.

² Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, France, p. 60.

largement adopté dans les villes, le berrah est avant tout un animateur particulièrement apprécié dans les campagnes où il préside aux soirées, appelées "taguesra"(littéralement passer le temps).¹

L'attitude des chanteurs de raï peut être comprise dans un sens où ce genre musical constitue la continuité de la chanson traditionnelle *gasba* qui reposait surtout sur la présence du *berrah* qui interrompt le chanteur à chaque fois que quelqu'un offre une somme d'argent pour dédier la chanson.

2. Les principaux thèmes dans chaque genre

2.1. Dans les chansons rap

Nous remarquons dans les chansons des groupes étudiés, qu'il s'agit des albums enregistrés dans des studios ou des *mixe-tapes* (« *des compilations quand les jeunes rappers (...) n'ont pas encore sorti leur propre album* »²) comme c'est le cas du deuxième album du groupe T.O.X. Une variation musicale (plusieurs rythmes nouveaux) qui s'accompagne d'une diversité thématique. On remarque un ciblage de thèmes.

Trouver le thème principal d'une chanson n'est pas toujours chose aisée, principalement lorsque les textes sont riches de sens, mais on peut les classer ainsi : critique sociale, critique politique, évocation d'une personne (les jeunes de *homa* (quartiers), évocation d'un lieu (Oran, Alger, Annaba, France.), évocation d'une époque.

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, *ibid*, p. 61

² Scheiger, Magdalena, 2004, *op.cit*, p 12.

Certains textes traitent de sujets locaux, d'autres des sujets internationaux comme le terrorisme international, la drogue, la prostitution, l'émigration clandestine, etc.

De l'observation du corpus rap, il est ressorti un ensemble de mots et d'expressions qui renvoient à des thèmes variés mais qu'on peut regrouper autour de huit thématiques générales.

a. Les problèmes sociaux des jeunes.

Il convient de noter que dans la plupart des chansons étudiées, le thème de la jeunesse revient très souvent. Tantôt les jeunes ne sont pas catégorisés, tantôt ils sont identifiés par rapport à un lieu (ville, village) ou une catégorie fondée sur une activité, une communauté de pratiques (étudiants, sportifs, musiciens) ou une classe sociale (riches, pauvres). La chanson sociale touche plus au moins directement à la politique. L'organisation d'une société passe par des institutions qui sont gérées par des représentants de l'état dans des postes dits politiques, c'est ainsi qu'on retrouve chez le citoyen que le rappeur veut représenter, une opposition contre tout ce qui symbolise l'état :

Le rap constitue une prise de parole publique, fortement contextualisée sur le plan social et qui a pour vocation d'être diffusée. Il nous apparaît comme un événement artistique et identitaire fondamentalement politique. Le discours rap nous semble constituer en lui-même un mode et un champ de positionnement vis-à-vis de l'ensemble des domaines du politique apparaissant dans sa définition traditionnelle (« cité », « état », « société », « pouvoir »).¹

¹ Fayolle, Vincent et Masson-Floch, Adeline, 2002, Rap et politique, La politique en chansons, *Revue Mots* N° 70, Editions E.N.S, p.80

Le malaise dont souffrent les jeunes, la plupart des diplômés, (jeunes qui savent que l'Algérie a beaucoup de ressources qui lui permettraient de garantir une vie meilleure à sa jeunesse) est né de la certitude qu'ils sont incapables de changer cette situation déplorable. Le chômage, l'injustice, l'apparition d'une classe sociale, les nouveaux riches dont certains se sont enrichis du commerce de la drogue, une sorte de mafia à l'italienne comme le montre Lotfi dans sa chanson *la camorra* :

« La camorra t'controler *lgābrā u l'bira* , Pouvoir *u lguērā, šrāb zād šārā*»¹

(la camorra contrôle la poudre et la bière, le pouvoir et la guerre, le vin et le haschich).

Devant cette situation qui ne change pas, les rappeurs expriment le malaise et le désarroi de la jeunesse algérienne, tentée par l'immigration :

« *Les jeunes kulhām kārhu, mārdu, tēdbu, thāgru mən hād lblād rāhum hārhu les problèmes partout.*»² (Les jeunes n'en peuvent plus, ils sont devenus malades, ils ont été molestés, ils souffrent, ils ont été victimes d'injustice dans ce pays. Ils fuient les problèmes partout).

Les rappeurs qui se considèrent comme des porte-paroles de la jeunesse algérienne, estiment qu'ils ont servi de cobayes pour l'état. Depuis trente ans, le pays était un laboratoire d'expériences dans plusieurs domaines, à commencer par l'enseignement :

« *tlātīn snā mən hyātā t3ādāw noir yāhāsbunā des cobayes lāblād wallāt laboratoire la première étape c'est l'école fondamentale kāneṭ foknementale.* »³ (Trente ans de notre vie sont passés noirs, ils nous considèrent comme des cobayes, le pays s'est transformé en laboratoire. La première étape c'est l'école fondamentale, elle était au-delà de ce que peut supporter le cerveau d'un enfant.)

¹ Lotfi, *La camorra*, albums 1990

² Lotfi, *Karhu*, Dangereux, 2003

³ Lotfi, *Cobaye*, albums 1990

Le chanteur fait allusion à l'expérience de l'école fondamentale qui a été appliquée en Algérie début des années 1980 et qui a pris fin il y a trois ans, après les nouvelles réformes du système éducatif.

Après avoir présenté les raisons pour lesquelles ils se sont opposés aux symboles du pouvoir, les rappers se sont positionnés comme défenseurs des droits des jeunes en constituant un système d'opposition artistique : « *La constitution d'un système d'oppositions, illustration de luttes sociales, qui voit se confronter le foyer énonciatif du rappeur et le groupe qu'il représente dans sa complexité à un autre pôle oppresseur, générateur d'injustice, qui varie, se multiplie et se complexifie selon les chansons* ». ¹

b. Le départ non choisi vers l'Europe

La vision des rappers soutient l'idée que les jeunes qui sont partis vivre à l'étranger, n'avaient pas choisi, mais y ont au contraire été obligés, puisqu'ils n'ont pas trouvé un climat favorable pour s'intégrer dans le milieu professionnel. Cela est dû selon eux à la mauvaise gestion, à la corruption des responsables politiques, et à l'injustice du système. Cette situation qui dure depuis des années comme le montre Lotfi dans sa chanson *Hugra* : « *C'est la même histoire, hkāya wāhda ga3da dur, les mêmes problèmes mən bekri hāta `l yum, Šī ma tbadde* », ² (C'est la même histoire. Une seule histoire qui circule. Les mêmes problèmes depuis longtemps et jusqu'à aujourd'hui. Rien n'a changé.)

La même idée est reprise par Rabah de M.B.S dans sa chanson *la visa la euro* : « *rāyhā de pire en pire, u consulat général, kī rmāu 3liya l'visa.* »

¹ Auzaneau, Michelle et Vincent Fayolle, Vincent, 2007, op.cit, p . 131

² Lotfi, *hugra*, dangereux 2003.

(Depuis que la situation s'est aggravée dans notre pays, il ne restait que demander le visa pour aller en France)¹

L'idée de quitter le pays a longtemps hanté les jeunes algériens, ils ont souffert du malaise qu'ils sentent lorsqu'ils se comparent aux jeunes européens, mais surtout aux jeunes algériens qu'ils rencontrent pendant la saison d'été quand ils rentrent au pays. Cette situation est causée par une situation accablante :

« *Les jeunes kulhām kārhu, mārdu, tēadbū, thāgru mēn hād lblād rāhum hārbu les problèmes partout rāhī mēamra mākānšī marche arrière u impossible tārjæ duwra.* »² (Tous les jeunes, n'en peuvent plus, ils sont devenus malades, ils ont été victimes d'injustice dans ce pays, ils sont partis, les problèmes partout, c'est le trop plein, il n'y a pas de marche arrière, impossible de retourner en arrière.)

Une situation qui n'a laissé aucun choix aux jeunes qui se considèrent comme victimes du pouvoir en place, selon les rappers, pour aller demander un visa sinon s'aventurer dans des zodiac (*botti* dans le langage des Algériens de l'ouest) pour atteindre les côtes européennes de la Méditerranée comme *harraga* (les émigrés clandestins) : « *mā bqāš blāša fā blādī, blād ntā3 l'madamāt, (...), nruh blā rāj3a bāl visa u la hārāga* »³ (Je ne peux pas rester dans mon pays, pays dirigé par des femmes (connotation à la mauvaise gestion). Je pars sans retour, avec le visa, sinon clandestinement.)

Etant à l'étranger, le jeune rêve d'assurer son avenir dans son pays, par la construction d'une maison (identique à celles des personnes qui ont du

¹ Rabah et cheb hmida, *la visa la euro*, galouli, 2002

² Lotfi Double Canon, *Karhu*, dangereux 2003

³ M.B.S, *xəlīnī nfut*, Wellew, 2001

pouvoir, symbolisées ici par les généraux) d'un mariage et d'un capital pour faire du commerce :

«*fəl gurba n-ṣawər l'euro, tānə kī les généraux nəbnī château*»¹ (à l'étranger, je gagnerai de l'argent (en euro), et comme les généraux, moi aussi je construirai un château)

c. Le vécu et le quotidien des algériens défavorisés.

En lien avec les expériences évoquées précédemment, de nombreuses chansons portent sur l'actualité quotidienne et sur la façon dont les rappeurs racontent leur vécu à travers leurs chansons, vécu qui n'est autre que celui des jeunes qu'ils représentent, comme le note Billiez : «*Toutes les interviews de rappeurs qui abordent le thème de l'écriture des textes signalent toute l'importance qu'ils accordent au travail d'écriture pour raconter leur vécu.*»²

M.B.S par exemple, nous parle des discussions entre jeunes autour du thème du mariage dont rêve chaque garçon, mais qui demeure inaccessible à cause de la cherté des appartements : «*Les jeunes habin yzəydju, fə deux pièces u cuisine ?*»³ (Les jeunes veulent se marier même dans un deux pièces cuisine.)

Parler de la vente et la consommation de la drogue en Algérie n'est plus un tabou : ainsi est mentionné dans une chanson rap le nom de la ville frontalière avec le Maroc où se déroule le transit du cannabis : «*Bəl-kəmīyā yeūd yṣārāf mən Māghnīā yeūd yṣəlāe Dīyāz zīd la drogue.*»⁴ (Il s'approvisionne en quantité de Maghnia [ville située à l'extrême ouest, à la

¹ M.B.S, 2001, *ibid.*

² Billiez, Jacqueline, 1997, *op.cit.*, p.138.

³ Rabah M.B.S avec *cheb hmida*, *la visa la euro, galouli*, 2002.

⁴ Lotfi, *kamicas*, chansons 1990

frontière algéro- marocaine], en Diaz (comprimés que les personnes qui se droguent consomment) et en drogue).

Les rapports sociaux sont aussi thématiques dans certaines chansons de rap, comme par exemple, le rapport entre jeunes appartenant à des classes sociales différentes, et la volonté existant chez ceux issus de milieu social défavorisé, de vouloir oublier cette différence. Ils sont ridiculisés par Rabah de M.B.S, dans un couplet qui n'est pas sans rappeler les *Précieuses Ridicules* de Molière : « *hkayā ḥaḍe baḍe m 18 L 25 ans elā jmææt el rez-de-chaussée ke yaṭāleu fel balcon ke yaḍaxlu lel villet, les soirées u l xarjēt.* » (Cette histoire concerne les jeunes entre 18 et 25, ceux qui habitent le rez-de-chaussée. Lorsqu'ils montent au balcon, lorsqu'ils sont invités dans des villas où sont organisées des soirées).¹

Les jeunes se disputent la même fille et quand cette dernière vient d'un milieu riche et qu'elle est belle, ils changent leur façon de parler, et essaient pour quelque temps d'oublier leur classe sociale : « hi ! Melissa, salut comment vas-tu ? Oui très bien et toi comment tu vas ? Oui ça va, alors t'es allé faire une bière, aller viens je t'invite ». ²

Le rêve de tous les algériens est d'accéder au confort qu'ils voient à la télévision ou lorsqu'ils voyagent à l'étranger, et pour certains, à ce que leur racontent les immigrés lorsqu'ils débarquent l'été au *bled*. C'est ce que conte Rabah dans une chanson dont le titre est *yaxī mnām* (quel rêve ?), sachant que tout ce dont il rêve n'existe pas dans la réalité : « *š3alt l'tilifizioun, zət 3ḫithā b-tədwīsa, mā wəlaftš e'robinet, bəssīf bāh jāt l'assenceur,*

¹ Rabah M.B.S avec *cheb hmida, Eibat, galouli, 2002.*

² Rabah M.B.S, 2002, *ibid.*

həbəθum 60 étages f'la tour, ça vas məkāns̄ retard, təqbālī carte crédit. »¹ (J'ai allumé le téléviseur, j'ai ensuite pris une douche. Je ne suis pas habitué au robinet. L'ascenseur a tardé pour venir. Vous acceptez la carte crédit.)

d. Le discours militant et politique et les sujets internationaux

Défendre les causes justes dans le monde, dénoncer l'injustice et l'abus de pouvoir, représentent les sujets de base des rappeurs à travers le monde. La chanson elle-même comme le signale Calvet se définit par rapport à l'adjectif qui l'accompagne et qui précise son domaine d'expression :

*Le terme chanson, d'un strict point de vue sémantique ne suffit plus à lui-même. Neutralisation d'un champ se multipliant sans cesse, il a besoin de précisions supplémentaires : chanson yéyé, chanson folk, chanson populaire, chanson rive-gauche, chanson intellectuelle, chanson poétique, chanson politique, chanson folklorique et j'en passe. Le problème premier est donc de savoir de quoi l'on parle, ou plutôt (...) de savoir comment nommer ce dont on parle. Dès lors, en effet, que l'on aborde le lien entre chanson et phénomènes historiques.*²

Le rap algérien ne fait pas exception, et l'on assiste parfois à des attaques directes contre les responsables politiques : « *Pourtant šhāb `ssiyāsa dāru barnāmej, ulla lī qtāfu 3āyəs̄ u zzawalī rah yet3îs̄, lī 3əndu ma3rifā, hyāt tət3adda xfiḥa drīfa, lī ma 3andus̄ kima yəbqa hāyy ulla ywəllī jifa.* » (Et pourtant, les hommes politiques ont proposé un programme. Celui qui a des connaissances (épaules) vit bien et le pauvre survit. Celui qui a des connaissances, sa vie passe sans problèmes et celui qui n'en n'a pas ou bien il reste en vie ou bien il se transforme en cadavre).³

¹ Rabah M.B.S avec *cheb hmida, yaxī mnām, galouli* 2002,

² Calvet, Louis-Jean, 1976, *La production révolutionnaire, slogans, affiches, chansons*, Bibliothèque Scientifique, Payot, Paris, p.127

³ Lotfi, *hugra*, dangereux, 2003

Le chanteur dénonce dans la même chanson l'écart qui existe entre ceux qui sont au sommet et la masse, à cause de l'injustice dans le partage des biens : « *lā blād ʕa y tqasmēt ʕalī fug mhānnī, ulād`ša3b l'tahta, haʕelt, xaʕart ma bqāš ʕendhā nīfha ba3d* » (le pays ʕa y a été partagé. Ceux qui vivent au sommet sont tranquilles, mais le reste de la société vit dans l'impasse, ils ont perdu leur dignité).¹

Le chanteur explique que c'est la situation de son pays qui l'a amené à devenir rappeur, il prend la responsabilité de défendre ses compatriotes qu'il considère victimes d'oppression dans la chanson *ndir rap* (je chante le rap) : « *ʕla jāl wlād lblād ʕlajāl lə3bād li bkāt, ʕla jāl ɗulm ʕla jāl lhem ʕla jāl lə3dāb, ndir rap xaʕāk wlād ša3b hna yashaquna, (...) muhāl nḡameɗ ʕayniya.* »² (Je chante le rap pour parler de mes compatriotes qui sont restés vivants. Pour parler de l'injustice, du malaise. Je chante le rap pour les citoyens qui se sont plaint. Je ne peux pas fermer les yeux.)

L'insécurité et la violence sont aussi des thèmes présents dans les chansons de Lotfi : dans sa chanson *Kamcas*, il emploie le terme *pia* (une arme) qui fait référence au problème de terrorisme qui a plongé l'Algérie dans l'insécurité et la violence durant plus d'une dizaine d'années : « *u nšəx b-lərbīya ū dīmā nhāz tāhtī l pīā.* »³ (Je me vante en arabe et toujours muni de mon P.A (pistolet automatique))

Il le dit clairement dans la chanson *Ruhi* (vas) : « *Fə Algeria `l-mut ulla yədī kəma `r-rīh, ktər fīhā `l mərəɗ eɗə jamais smaʕnā bīh,(...) kətru les désastres, kətru les catastrophes, kətru `l-mašākəl fə `l-waqt hada* »⁴ (En Algérie la mort emporte comme le vent. De nouvelles maladies se sont

¹ Lotfi, *hugra*, dangereux, 2003

² Lotfi, *n' dir rap*, dangereux, 2003.

³ Lotfi, *kamicas*, chanson 1990.

⁴ Lotfi, *ruhi*, dangereux, 2003.

répandues, on n'en a jamais entendu parler. Trop de désastres, trop de catastrophes, les problèmes se sont aggravés ces derniers temps.)

Plusieurs journalistes et touristes ont péri pendant la période du terrorisme, soit tués par balle, soit égorgés. Les artistes étaient aussi menacés, mais cela n'empêche pas un rappeur comme Lotfi de parler pour que le peuple se souvienne de lui s'il est assassiné un jour par ces terroristes :

« L'musse ou Ršās, Sma3ha mlîh hadia ġanaya tā3 vengeance, Faha des violents b les paroles b la violence, rap wulla risque mešni hna touriste, ršās qāder yqisek kima qāss les journalistes, Puisque l'musse thāt u rāh yugtālna, Même lakān nmutu šā3b yašfa belli gulna »¹ (L'arme blanche ou les balles, écoutez-la bien cette chanson sur la vengeance, elle est violente par ses paroles. Le rap est devenu un risque, on n'est pas des touristes, les balles sont capables de te tuer comme les journalistes (tués par les terroristes). Puisque l'arme blanche nous tue, même si on meurt le peuple se rappellera qu'on a parlé).

Pour les rappeurs comme Lotfi, le combat contre l'injustice est éternel et il faut le contrôler pour gagner la guerre : *« Il faut contrôler l'combat contre el lhugra »²*

e. Le militantisme

Le militantisme de Lotfi ne s'arrête pas aux sujets locaux, il le dépasse au contraire en traitant de problèmes géopolitiques mondiaux. Le chanteur s'intéresse par exemple à ce qui se passe dans le monde arabe, en évoquant les émirats du Golfe qui passent leur temps dans les voyages à l'étranger, en profitant de l'argent du pétrole et du pèlerinage des fidèles à la Mecque : *« l'yum l'âmēr rāhu yhâwēs fe Miami u la Côte d'Azure, mârtu b'neqâb feḍâr še*

¹ Lotfi, *n' dir rap*, dangereux, 2003.

² Lotfi, *n' dir rap*, dangereux, 2003

mâyben u huwâ f'lmaricane m3â qâbelet bne 3âryân, `l bârâkâ fe la taxe la xalshuhâ `l hudjâdj. »¹ (Aujourd'hui le gros se promène à Miami et sur la Côte d'Azur. Sa femme, le visage caché enfermée chez elle et lui au Etats-Unis avec les femmes prostituées. Grâce aux taxes de pèlerins).

Les princes arabes selon Lotfi sont responsables des désastres qu'a connus la région du Moyen Orient, parce qu'ils ont soutenu la politique de G. W. Bush : « *l' māsru3 le dāreḥ Buch yhutu fa kāṣreḃā u l'armé américaine tazhā b rāqsāt māṣreḃā* »² (le projet qu'a préparé G. Bush sera concrétisé par son armée et fêté par les danseuses égyptiennes.)

Au nom du peuple et de tous les fidèles, ils sont coupables : « *rāk coupable b`sm `šā3b u b`sm `l umā b`sm `dām le gā3ad `l yum yṣeḥ bādhmā, rāk coupable nās le 3āsāt fe l-3dāb. Tfāhmu kul u hākmu 3leḳ b-l e3dām.* »³ (Vous êtes coupable au nom du peuple, de la nation et du sang qui coule. Vous êtes coupable au nom de ceux qui souffrent. Ils se sont tous mis d'accord à te condamner à mort.)

D'autres pays comme l'Egypte ont aussi soutenu l'intervention américaine en Irak. Certains journaux ont même rapporté que des danseuses égyptiennes étaient présentes sur les bases américaines en Arabie Saoudite, comme le mentionne le passage suivant:

« *Comme d'habitude l`djtemā3 tā3 `lyum rāhu tāhtā `l re3āyā tā3 GeorgeW`djbād `l budget ruh `bdā ṭālās mātxāfš. `l māsru3 le dāreḥ BUSH yhutu fa kāṣreḃā u l'armé américaine tazhā b rāqsāt māṣreḃāušāyā3 f-l heḃrā dāṣe mā ynājameḃlum šuf fe udjuhum`neḃāq rāhu xreḃj meḃhum* »⁴ (Comme d'habitude, le groupe (chef d'états arabes qui ont soutenu Bush) sous le haut patronage de George.W (Bush) qui a commencé à distribuer le

¹ Lotfi, *coupable, coupable* 1990.

² Lotfi, *coupable, coupable* 1990.

³ Lotfi, *coupable, coupable* 1990

⁴ Lotfi, *coupable, coupable* 1990

budget aux pays alliés dans son projet (de renverser Sadam) pendant que les négociations se poursuivaient dans les palais entre rois et chefs d'états, les femmes égyptiennes dansaient devant les troupes américaines).

f. L'égotisme, l'égotripping, et l'égorap

Si dans les textes de Lotfi et MBS apparaît une dimension critique visant à exhorter les détenteurs du pouvoir exécutif à prendre en charge les problèmes sociaux dont souffrent les jeunes en « *se plaçant souvent du côté des victimes* »¹, dans ceux de T.O.X apparaît la dimension égocentrique des rappeurs. Le groupe comme me l'a expliqué Malik, a adopté cette attitude pour passer inaperçu à la censure et pouvoir enregistrer chez des éditeurs (à Oran) qui demandent des chansons à l'image du raï :

*« donc voila et on voit bien que dans la télévision on parle pas comme dans la rue il y a toujours une censure en plus de ça on doit se contrôler, on doit pas toucher à la politique parce que la société a peur a ce regarder en face, en plus la demande des éditeurs, l'édition c'est un grand chapitre, la demande des éditeurs, si tu fais pas un titre qui fait danser ou qui parle un langage bête pour qui comprend ».*²

Si on se réfère aux définitions de Cyril Trimaille, de l'égorap et l'égotripping, il considère le premier comme une attitude « *qui ne touche plus directement le rappeur en tant qu'individu, mais en tant que Maître de Cérémonie* »³ et le second comme terme qui : « *renvoie aux expériences, du groupe ou de ses membres, qu'elles soient professionnelles, dramatiques, ludiques, anecdotiques, ou festives. Cette tendance à faire de sa vie et de son*

¹ Trimaille, Cyril, 1999, *De la planète mars... codes, langages, identités : études sociolinguistique de textes de rap marseillais*, DEA, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III. p. 52.

² Entretien avec Malik Bourbia, enregistré le dimanche 22 juillet 2007,

³ Trimaille, Cyril, 1999, op.cit, p. 50.

travail le centre ou pour le moins un des thèmes importants de la création, est récurrent chez les rappeurs »¹.

Les deux termes ont pour origine la même racine l'ego et l'égotisme consiste à tout rapporter à soi. Les exemples de cette tendance, qui sont légion dans les textes de T.O.X et dans les chansons de Lotfi, regroupent les sens des deux termes à la fois, comme c'est souvent le cas dans le rap, qu'il soit étasunien ou français. Dans le passage qui suit, le groupe entend démontrer qu'il représente un rap vrai, et qu'il est précurseur du rap en Algérie, mais malheureusement les nouveaux groupes sont ingrats :

« *Ŝkun eŝāh hnāyā Ŝkun the REAL M.C – bezzāf les rappeurs lel hip hop jamais gālu Merci. Ŝkun eŝāh hnāyā Ŝkun the REAL M.C – Fada Vex - Machun Gun- DI Redha Hé, toi t'es qui ? tā3ref ānā Ŝkun ānā Machun-Gun – hip hop cool – `ntā Ŝkun* »² (Qui est vrai ? Nous. Qui sont les réels M.C ? Il y a beaucoup de rappeurs dans le hip hop et qui non jamais dit merci à quelqu'un. Fada Vex, Machin Gun et D.J Reda (surnoms des membres du groupe T.OX). Hé, toi, qui es- tu ? Tu sais qui je suis ? Je suis Machin Gun, le hip hop cool. Qui es- tu alors ?)

La vision du groupe est présentée « *En terme d'opposition entre " bons " et " mauvais ", " vrais " et " faux " rappeurs et en terme d'évolution envisagée par rapport à une origine* ».³

Pour valoriser son œuvre, le groupe se compare aux piliers qui représentent la base dans une construction qui s'appelle le hip hop : « *Wān kāyān plate form kāyāne pālāyāt – w hnāyā pālāyāt conforme aux normes du hip hop* »⁴ (là où il y a une plate forme il y a forcément des piliers. Nous sommes les piliers conformes aux normes du hip hop).

¹ Trimaille, Cyril, 1999, op.cit, p. 50.

² T.O.X, *Ŝkun eŝāh*, la mixe- tapes, 2005.

³ Trimaille, Cyril, 1999, op.cit, p. 50.

⁴ T.O.X, la base 1, la mixe- tapes, 2005.

Lotfi, très fort dans l'art de provoquer « les autres », considère son rap comme une arme (clash). Il s'engage à ne pas se taire pour dénoncer les faux rappers et rendre aux vrais leur place dans le milieu de la chanson : « *hadāya clash mašî paroles contre scratch, clash ma kayenš trucage kima l'catch, `l yum anaya ma neskutš ndir sketch, škun le pro fi domaine, škun l'Highlander* »¹ (C'est un clash, pas des paroles contre scratch, un clash sans trucage comme dans le catch. Aujourd'hui moi je ne vais me taire ou faire des sketches. Qui est le professionnel dans ce domaine, qui est l'Highlander.)

On remarque dans ce passage l'emploi de mots français et anglais ainsi que la référence à des films américains « Highlander » et aux combats de catch. Le chanteur s'inspire de la culture internationale pour référer des faits locaux.

Lotfi explique aussi l'objectif de son rap (« pour mes compatriotes »), il dépasse ainsi son égotisme pour se positionner avec les « we » nous, contre les « they » eux ou les autres : « *Ma 3əmbalhumš bellî ana, ndir rap 3la jāl wlād lblād 3lajāl lə3bād li bkāt* »² (Ils ne savent pas (eux) que moi je fais le rap pour mes compatriotes, pour les gens qui sont encore en vie).

g. Les rappers et les autres

Par des mots comme *hna* (nous), *ana* (moi, je), les rappers s'attaquent ouvertement aux *huma* (eux, ils), *n'tuma* (vous). Les autres sont toujours considérés comme des opposants éternels, même s'ils sont parfois non identifiés. Dans des textes comme ceux de Rabah (M.B.S), l'auteur désigne par *N'tuma* les hommes au pouvoir depuis l'indépendance qui ont réalisé

¹ Lotfi, *clash*, dangereux, 2003.

² Lotfi, *clash*, dangereux, 2003.

des exploits, avec une ironie, qui sous entend que tout ce qui a été fait n'est pas suffisant et c'est loin de ce que veulent les jeunes :

«N'tuma `aməmtu l'pétrole, 3əmərtuna les caisses Tstāhlu də pactole, J'espère les climatiseurs tā3 l'baʕəmāt li fəl golf fihum l'ascenseur, mən les monoprix kəyən l'hajar, sonatrach, l'aéroport, vive l'économie du marché zīdu l'passeport m3āhum, l'villa ntā3 moriti »¹ (Vous ! Vous avez nationalisé le pétrole, vous nous avez rempli les caisses. Vous méritez le pactole. J'espère que les climatiseurs des bâtiments situés au Golf sont équipés d'ascenseurs. Mieux que les Monoprix, il y a l'usine de l'Hadjar, La Sonatrach l'aéroport (sources de la richesse algérienne), vive l'économie de marché, en plus du passeport (diplomatique) et les villas à Mauritti).

Les *huma* (eux, ils), *n'tuma* (vous) renvoient normalement aux autres qui sont identifiés, d'après (*Bazin : 1995-1997*), (*Billiez (1997)*) et (*Calvet (1994)*) par les groupes de pairs comme l'explique Cyril Trimaille :

Si les chercheurs qui ont initié l'étude sociolinguistique des productions rap, (Bazin : 1995-1997), Billiez (1997) et Calvet (1994) ont bien établi la destination des textes vers les groupes de pairs, plusieurs chansons, et c'est sur ce point que nous nous démarquons des chercheurs cités plus haut, sont directement adressées à des personnes ne faisant manifestement pas partie de la population défavorisée qui est au centre des procédés de destination des productions : Effectivement, les mots tels que “ ILS, EUX, CERTAINS, CEUX QUI ” délocutent des “Autres” : ils sont les “ non-personnes ” par rapport auxquelles le locuteur se positionne.²

T.O.X dans un passage d'une chanson l'explique clairement. En voulant se démarquer oppose *hna* (nous) à *n'tuma* (vous) sans que ce pronom ne

¹ Rabah M.B.S et *cheb hmida*, *Kə yfih līl*, galouli, 2002.

² Trimaille, Cyril, 1999, op.cit, p. 52

désigne un groupe de pairs : « *škun hādu ġer hnā des jeunes kəmā ntumā gāġ.* »¹ (Qui sont ces gens ? C'est nous, des jeunes comme vous tous.)

h. La sagesse des rappeurs

Nous avons rencontrés lors de notre analyse des textes où apparaît chez les rappeurs la volonté de montrer une certaine sagesse. Cette sagesse représente selon Lotfi la raison pour laquelle il refuse de se lancer dans la chanson raï, car il considère sa chanson comme porteuse d'un message et non chanson de fête. Dans ce passage de sa chanson *Ndawarha raï*, le chanteur explique que le rap lui a causé des ennuis avec les autorités :

*«Nta huwa lotfi tā3 rap thəl fə fumək, arwāh ! arwāh ! jibuh jibuh, duk nəthəllāu fih mlīh durka, rap hada jabəlna ġər `lmasākəl ġər les problèmes, »*² *Et pour être tranquille et gagner beaucoup d'argent il doit chanter le raï : « xəlī nduuruha raï 3la rwāhna, nəxədmu swārləd ayā ruh ruh Edition tuqadəm ayā u hādī, Ayā chrif jīb `ddərbuka bābā āh āh āh Dəllālī Nduərha raï ulla nəbqa kima ka yāh `bābā. »*³ (C'est vous Lotfi qui faites du rap ? Tu ouvres ta bouche (vous critiquez le pouvoir). Viens ! Viens ! Ramenez-le ! On va s'occuper de toi bien comme il faut. Ce rap nous a causé beaucoup de problèmes.)

Se posant parfois en une sorte d'autorité morale, les rappeurs contrairement aux chanteurs ou paroliers de raï tiennent compte de la dimension didactique, et conative de la chanson. Par exemple, dans l'extrait suivant, déjà cité, Lotfi cherche à avertir les jeunes des dangers de la drogue, en leur expliquant la face horrible de ce fléau :

*« Kamikaze lūlād lə ġəədā dūx bəl əāqār, Lūlād lə tēābē rās blā drogue ū lartan, lūlād ġer fā sākrā dīmā mbāzġā ū dīmā zāṭlā, Meġnya šhāl mān wāhād ġnātū rāh bānyā. »*⁴ (Kamikaze ! Les

¹ T.O.X, *Arwāh tšuf*, la mixe- tapes, 2005.

² Lotfi, *dangereux, dangereux*, 2003

³ Lotfi, *dangereux, dangereux*, 2003

⁴ Lotfi, *kamicas*, chanson 1990.

jeunes victimes de consommation de drogue. Les jeunes qui se versent dans la drogue. Les jeunes qui se soûlent, qui tout le temps, consomment la drogue. De Maghnia [ville située aux frontières avec le Maroc d'où transite la drogue vers le marché national et européen] plusieurs personnes se sont enrichies.)

Certains parents empêchent leurs filles de poursuivre leurs études à l'université et préfèrent qu'elles restent à la maison en attendant le mariage. Ce comportement non justifié est dénoncé par le chanteur. Lotfi conseille implicitement aux parents de laisser leurs filles choisir le chemin qu'elles ont tracé dans une chanson qui ressemble à une histoire racontée à des enfants :

«Quelque part kāynā tuflā tāsken beīd elā la ville, guādāh u hīyā tākrā sbāh nhār wū līlktāb wrā ktāb, dīmā 20 sur 20 welā 10 sur 10 wāslāt terminal les profs, Science math physique εārbīyā kūl fārḥīn bāhā εāgbet līmīhān kī fādāt la saison, Affīšāw la liste dāt l-bac avec mention. Fārha kbīrā(...)Məsğurhā u hīyā tāhlem bāh kī tekbār twulī ḥbībā, lmušklā(...) mātaqdeš truh utjī lāzem kītruh tbāt lhīk. Bābāhā māhəbš gālhā nsāy hād l-klām , Weš bīk dīrī leār u lhšūmā meā ljīrān qfēl elāhā dār u mel qrāyā bāḥālhā, Rāh jābālhā zāemā wāheḍ bāh yedāhā u šəmeā zādeṭ ḥfāt, ḥtuflā hādīyā muš ġer hīyā fhād l'histoire »¹

(Quelque part il y a une fille qui habite loin de la ville. Elle a passé son temps, jour et nuit à lire des livres (étudier), elle obtient toujours de bonnes notes ; 20/20 ou 10/10. Une fois en terminale, tous les professeurs sont satisfaits des bons résultats, en physiques, en maths. Elle a eu son bac avec mention, elle était très contente en pensant qu'elle allait commencer une nouvelle vie. Depuis son enfance, elle rêvait de devenir médecin. Malheureusement, elle ne peut pas étudier près de chez elle, elle doit passer la nuit loin de chez elle. Son père n'a pas accepté et lui demandé d'oublier les études. Sinon tu vas nous causer des ennuis,² avec les voisins. Il l'a enfermée et empêchée de terminer

¹ Lotfi, *quelque part*, chanson 1990.

² Dans certaines régions en Algérie il est inadmissible qu'une fille aille étudier loin de chez elle, et passe la nuit seule.

ses études. Il lui a trouvé un fiancé, ainsi tout son espoir s'est envolé. Cette fille n'est qu'un exemple parmi d'autres).

Le message du rap est reçu par la communauté de jeunes, comme l'expliquent Fayolle et Masson-Floch dans une dynamique où la production nécessite une réception et où la langue se présente sous plusieurs dimensions :

Dans cette relation entre la production et la réception d'un texte apparaît une autre voix du français qui opère une modification, pour peu qu'elle soit entendue. Cette forme de modification, fragile (aucun des pôles de cette scène ne la représente ou ne peut se l'accaparer), pourrait être la forme la plus fondamentalement politique du rap. La langue, dans sa triple dimension systémique, symbolique et sociale, y est le lien en même temps que l'enjeu privilégié d'une élaboration stylistique critique (dénonciation, revendication, témoignage...), ancrée dans la mise en scène de réalités d'exposer les formes et conditions particulières de leur appropriation et de leur réélaboration des normes de communication et de comportement a priori socialement partagées, ainsi que des représentations, des positionnements et des catégorisations qui leur sont associés.¹

2.2. Les thèmes dans les chansons raï

a. L'amour et la femme

Le thème de la femme n'est pas le seul présent dans le répertoire raï mais il est le plus récurrent. Dans des chansons de Hasni ou Bilal par exemple, l'angoisse et le malaise des jeunes et l'envie de partir vivre à l'étranger sont aussi bien développés, sans oublier la critique satyrique du monde des jeunes chez Bilal qui l'a rendu d'ailleurs célèbre grâce à cette thématique.

¹ Fayolle, Vincent et Masson-Floch, Adeline, 2002, op.cit, p.80

Depuis la fin des années 1960 et jusqu'à nos jours, le raï a su présenter la femme sous toutes ses facettes : *l'marioula* (la mariolle) la femme trompeuse, la bien aimée, l'infidèle, etc. Dans le raï traditionnel, la femme était présentée comme maîtresse, comme *marioula* avec tout ce que comporte ce mot de malice et de rapports d'adultères avec des hommes. C'est ce qu'Oriol a expliqué dans ce passage sur un contexte non loin de l'Algérie: « *Un des thèmes récurrents est l'évocation, toujours liée à celui de la femme conquise (ou fuyant) dans la transgression, de l'image fantasmée des lieux d'émigration, Paris, Marseille, voire Toulouse* ». ¹

La femme Chez Hasni, dans ses chansons des années 1980, est celle qui accepte de faire l'amour avec un homme en dehors du lien du mariage: *Dārnā* l'amour *fə bārākā mrānākā* ² (on a fait l'amour dans une baraque.) Cette attitude rejetée par un monde musulman qui n'autorise l'amour comme acte physique que dans un cadre légal qui est le mariage, les chanteurs de raï ont par leurs chansons cassé ce tabou religieux : « *Les textes improvisés à l'emporte pièce juxtaposent citations du Coran, échos de rengaines familières, locales ou occidentales, leitmotiv exprimant les souffrances du marginal, liées aux amours illégitimes.* » ³

Comme le signale encore Oriol, le raï s'inspire du mode de vie occidental pour parler de la vie locale dont les pratiques quotidiennes de beaucoup de jeunes ne diffèrent pas de celle des européens, consommation de boisson, rencontre avec des filles, etc. Même si ces pratiques ne sont possibles que dans des espaces limités :

¹ Oriol, Michel, 2000, "La chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï.". Revue Européenne des Migrations Internationales, Volume 16, Numéro 2, p. 131-142. Accessible en ligne à l'U.R.L : <http://remi.revues.org/document1807.html>

² Hasni, *l'bārākā*, Album, 1988.

³ Oriol, Michel, 2000, op.cit.

Du côté algérien, sa marginalité originale lui a permis de porter les non-dit d'une société dont les œuvres et les décors sont polarisés par le départ vers l'Europe, la circulation et l'échange entre Maghreb et Europe, la consommation de biens et d'images venus d'Europe : le pastis, le whisky, la voiture y font sens, plus par la réappropriation assumée de ces fantasmes que par la simple transgression de l'interdit religieux. Parmi les significations du mot « raï », il y a libre choix, le contraire, précisément de l'aliénation. Aussi, la tentative très officiellement conçue et développée, de créer un raï « clean », chantant des thèmes politiquement, moralement et religieusement acceptables a-t-elle échoué.¹

Ce passage dans une des chansons de Hasni concrétise très bien les propos de Michel Oriol : «*Dunə m3ākum, Dunə l'Marseille nšuf hbābnā, Dunə m3ākum, nāskər u ngānəlkum, lāšəkruhā lāšəkruhā, utəlfət bāb dārḥā.* »² (Laissez-moi vous accompagner, vous accompagnez à Marseille voir nos amis intimes. Ramenez-moi avec vous, je boirai et je vous chanterai. Elle a bu et oublié la porte de sa maison.)

Présent sous plusieurs formes, le rapport avec la femme constitue le thème qui le plus récurrent dans la plupart des chansons raï. Le recours au français est de plus en plus fréquent. Des expressions comme « Tu n'es plus comme avant », « Ce n'est pas mon habitude. Tu n'es plus la petite enfant », « Elle a choisi son amour », « Jamais *nānsā ānā* (je n'oublie) les souvenirs », « C'est plus fort que moi » permettent au chanteur comme Hasni de donner une image occidentale à ce qu'est l'amour entre jeunes (filles et garçons) dans un pays où la déclaration d'amour n'est pas tolérée par la bonne société, en dehors du lien de mariage. C'est ce que trouve

¹ Oriol, Michel, 2000, op.cit.p. 131

² Hasni, *Sāhr əlɔyālə*, Albums, 1988.

Hasni lorsqu'il se lance dans une relation amoureuse avec une fille qui le fait souffrir : « Tbādeltə gā3 mālə 3rāftək (tu as changé depuis que je t'ai connue.) J'ai peur même de ton sourire. Ton amour devient difficile, Tu ne cherches qu'à me faire souffrir. »¹

Bilal préfère renoncer à son amour et laisser la femme aimée faire ce qu'elle veut, même s'il a fait des sacrifices pour la convaincre : « *kāmā tābgə dərə, le choix bən yādək, ʒlək sacrifit, əomri tellement, kāmā tābgə dərə, rābə yxāleş.* » (Fais comme tu veux, tu es libre dans ton choix. Tellement que je t'ai aimé, j'ai sacrifié ma vie pour toi. Fais comme tu veux, Dieu punira celui qui était responsable.)

Dans la chanson raï, on parle aussi de l'amoureux angoissé ou mélancolique au point de chercher refuge dans l'alcool. Pour évoquer ce thème le recours au français est de rigueur, comme dans ce passage suivant tiré d'une chanson de Hasni : « *sākrā mən twālə, māšə kul yum, Dunə l'marseille, nšuf hbābnā lāhāwlunə, n'rangé hbəbtə* »² (Je bois du vin occasionnellement, pas tous les jours. Emmenez-moi à Marseille pour voir mon bien aimé).

La vision de la femme amoureuse est différente. Elle est concrétisée dans les textes de Kheira. La femme souffre de l'infidélité de l'homme, dans une chanson comme *ʒumri fə gārb u ānā fə šārq* (mon amour est à l'ouest et moi à l'est) la chanteuse parlant au nom des femmes qui tombent amoureuses d'hommes qui leur promettent le mariage avant de les quitter pour aller chercher des aventures avec une autre : « Jamais *hsāşəbtəh yāwşāl y3ādəbnə.* »³ (Je n'ai jamais pensé qu'il allait me faire souffrir.)

¹ Hasni, tu n'es plus comme avant, Albums 1990.

² Hasni, *Dunə m3ākum*, Albums 1980.

³ Kheira, *ʒumri fə gārb u ānā fə šārq*, Albums 1990.

Dans « *xuyā dis-moi*. » (Mon frère dis-moi) Kheira s'interroge sur la vie que lui propose l'homme qu'elle a longtemps chéri, mais sans que cela soit réciproque : « *Kə dəyrā hyātə sans toi, Mānəs mləhā mānəs lābəṣ. Mā ʒrāft ʒlāh, ānā pourqoui, Kə nšufeq nənkwā, gālbe ānā mən jəhtək Yzəd feḷ*'vitesse »¹ (Ma vie n'a aucun sens sans toi. Je ne vais pas bien, ma santé s'est dégradée, je ne sais pas pourquoi. Quand je te vois, je suis dans le tourment. Les battements de mon coeur s'accélérent en ta présence.)

La relation entre un homme et une femme, basée sur l'amour doit se finaliser par le mariage exprimé ici par *e'dār* (fonder un foyer).

La femme telle qu'elle est présentée par une chanteuse de raï est toujours fidèle : « *Mən gər huwā, ānā mən dər dār, Tākātlunə tgāʒunə, ānā u lāh mā nāxṭəh.* » (Si je ne fondais pas un foyer avec lui, je ne le ferais avec aucune autre personne. Même si vous me tuez, même si vous me coupez en deux, moi je ne le quitterai jamais), contrairement à ce que pense le chanteur homme, qui accuse la femme de ruse, de malhonnêteté, de jalousie, de tromperie etc., comme dans ce passage de Hasni qui considère qu'une femme qui trompe deux hommes est vouée à la mort : « *mulāt zuj mhāyən, bəl xudmə tmut.* »² (Une femme qui aime deux hommes à la fois sans qu'ils soient au courant, sa fin est tragique).

Selon Marie Virolle, la chanson raï introduit relativement les valeurs locales au côté des valeurs qui viennent d'ailleurs, conçues comme valeurs de la modernisation et de la liberté dans les pays européens : « *Le raï opère une modernisation de l'intérieur, assumée, qui ne rejette aucune des valeurs locales et anciennes mais les relativise, les pose comme possibilité de choix, ou*

¹ Kheira, *xuyā dis-moi*, Albums 1990.

² Hasni, *Sāhr ələyālə*, Albums, 1988.

comme arrière-plan à des conduites qui peuvent s'en détacher. La chanson raï est sentie comme une expression de l'individualité, de ce qui peut échapper au collectif, au code, celui de la religion y compris. L'être humain est déclaré libre par le raï. »¹

Tout comme dans la chanson rap, dans la chanson raï en Algérie, la créativité langagière est très féconde par rapport aux autres styles de musique. Dans leurs textes, les paroliers introduisent parfois des mots et expressions nouvelles non utilisées parfois dans la langue quotidienne des jeunes, ou alors parfois dans un sens ou un contexte différents. Les noms attribués à la femme par exemple reflètent clairement ce propos. Elle est tantôt *echira* qui outre le sens de jeune fille dans la région de l'ouest algérien, le terme a une autre signification dans le centre ; c'est la drogue (le haschich). La blanche, la brune et la blonde ou *erroukha* (la rousse) sont les quatre noms communs aux filles présentes dans le raï. On retrouve également *echaba* (la jeune).

On peut remarquer aussi que pour les expressions qui ont un rapport avec l'amour charnel, les rapports sexuels, comme « faire l'amour », le recours au français ou à une construction mixte (arabe dialectal/français) est parfois un passage obligatoire pour éviter l'expression prononcée en arabe dialectal ou classique, avec tout ce qu'elle connote chez le locuteur algérien. Dans ce recours au français, le parolier tente de légitimer l'acte sexuel en lui donnant une touche plus « civilisée », plus humaine, puisque l'homme et la femme y participent (on a fait l'amour). Le recours au français dans le thème de l'amour sert à euphémiser les mœurs et à contourner les tabous.

¹ Virolle, Marie, 1995, *La chanson raï. De l'Algérie profonde à la scène internationale*. Paris, Édition Karthala, p.139

Cette réalité s'explique par le fait que le raï à l'origine était produit dans des cabarets et les femmes représentées ne sont autres que celles qui fréquentaient ou qui travaillaient dans ces lieux clos comme les boîtes de nuits : « *Le monde féminin n'est pas un ailleurs, il est physiquement présent sinon proche (à ses débuts dans le raï, beaucoup de chansons étaient produites en l'honneur des entraîneuses de cabarets ou de boîtes de nuits)* ». ¹

b. L'immigration, le voyage et l'évasion

Le thème du voyage lié souvent à l'idée de l'immigration et de l'évasion, pour améliorer sa situation financière et connaître le monde occidental dont rêve chaque jeune, est largement abordé dans les chansons raï. Cette thématique est présentée souvent sous une forme de mélange linguistique entre arabe dialectal et français. La présence de mots français (noms de villes, moyens de transports, documents à présenter lors d'un voyage, autorités etc.) permet à la chanson de tracer l'itinéraire du voyage qui se situe généralement entre l'Algérie et une ville d'Europe, de France en premier lieu. Ainsi les mots : Paris, Marseille, Allemagne, aéroport, bateau, police, douane, passeport, visa, devises, consulat, sont-ils devenus des mots courants chez les paroliers de raï.

Le jeune dans le raï est celui qui aime la vie avec toutes ses complexités, il veut avoir une femme qui l'aime ou un homme (lorsqu'il s'agit d'une chanteuse), une voiture, une belle maison, il veut voyager, « avoir un portable dernier cri », etc. La chanson raï plonge le jeune dans la fiction afin d'échapper à la réalité qui le prive de beaucoup de choses dans sa vie.

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane 1996, op.cit, p : 68.

Taxi, bar, porte, plage, verre, téléphone, gare, papiers, médicament... cet inventaire, qui semble surréaliste, exprime le quotidien, souvent hyper-réaliste, chanté dans le raï. A cet univers des objets s'articule celui des états d'âme, passion, tourment, folie, malchance, souffrance, amour, haine, sommeil, confiance, trahison... Entre les objets et le moral (euphorique ou chagriné), intervient l'action: servir, emmener, oublier, prendre, donner, démarrer, boire, partir... Le verbe joue dans le raï ce lien indispensable mais si fragile entre le désir et son objet. »¹

Depuis la chanson de Khaled, *Win El Harba win* (la fuite) et celle de Hasni sur *l'visa* et *l'hadda* (le départ), on a assisté à la prolifération de termes lexicaux se rapportant à l'immigration et au voyage et qui traduisent en fait le désarroi d'une jeunesse qui ne cherche qu'à fuir un vécu pour s'aventurer dans un ailleurs peut être prometteur même s'il est très idéalisé dans l'imaginaire des jeunes.

Dans son album intitulé *l'Allemagne*, Bilal explique pourquoi il veut partir vivre à l'étranger (en Allemagne) :

gādā nā3ṭhā l'Allemagne māzəl ṣḡar māzəl jeune, xāymā tāqtālnā fākrā adieu 3umrā bye bye, ngulhā lāk ṭay ṭay, mā xārājtanās `mrā ntājā gā33ṭāuhā, mēsiria nsāuhā, rāhum fā Paris zāhyān u ānā dāhkā nsəthā, hād `l3āsā māləthā, gulə u šārānā dāyrən »²

(Je veux partir vivre en Allemagne, je suis encore jeune, sinon l'ennui va me ronger. Adieu mon amour, je te le dis franchement, je ne peux pas continuer à vivre avec toi ma belle. Tous les jeunes comme moi sont partis, ils ont oublié la misère, ils vivent mieux à Paris. Et moi, il y a longtemps que je n'ai pas ri, ma vie je l'ai détestée. Dites-moi qu'est-ce qu'on a fait pour en arriver là).

¹ Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, op.cit, p : 60-68

² Bilal, *L'Allemagne, l'Allemagne*, 1999.

Dans ce passage, Bilal décrit clairement « le mal du siècle » qui ronge la jeunesse algérienne qui rêve de partir, même à bord d'un petit canot en plastique qui chavire le plus souvent dans la mer et cause la disparition de centaines de personnes chaque année. Cette aventure n'était pas annoncée par les chanteurs du raï comme Hasni qui préfère partir en France pour rencontrer sa femme mais en ayant un visa qui était difficile à obtenir « *Dunə l'marseille nšuf hbābnā* »¹ (emmenez-moi avec vous à Marseille pour voir nos bien aimés ou nos amis intimes)

L'immigration est un thème qui a toujours existé dans la chanson algérienne depuis la colonisation et le départ de centaines de milliers d'Algériens vers la France pour gagner leur vie. Les premières chansons, contrairement à celles de raï, parlaient de la souffrance des ouvriers (*Ya l'manfi* de Akli Yahyaten) et des problèmes de mariage avec les françaises (celle De Mazouni par exemple). Dans la chanson raï l'étranger est devenu le paradis des jeunes.

c. Satire et critique de la société

Si l'on revient à la définition d'une satire « tourner en ridicule les vices et les travers des hommes », Bilal a su comment faire réapparaître dans ses chansons tous les vices et les travers de la société algérienne en général et de la société oranaise en particulier.

La confiance aveugle qui se transforme en trahison est le thème le plus développé chez Bilal. Dans ce passage de *smā3 u šuf* (écoute et regarde) le chanteur raconte son histoire avec l'un de ses amis avec qui il a toujours été correct mais qui, malheureusement, a abusé de sa confiance et de sa

¹ Hasni, *Dunə m3ākum*, Albums 1980.

gentillesse. La chanson est une sorte de leçon de morale qui incite les personnes sans expérience à prévoir les imprévus dans la vie :

« *ār wāh t̄suf u smā3, d̄ert̄eh xuyā u šāhbā, dāȳer f̄eh `neyā u dāȳer f̄eh lāmān dugā, dugā jbāt `lx̄ātān j̄bārt̄eh qwāl̄bā, k̄ān hās̄ebnā 3rāybā, s̄āf̄et 3āynā kul šā, dhār kul šā bān*»

(Viens voir et écouter, je l'ai considéré comme un frère, comme un ami, je lui ai fait confiance et je n'ai jamais pensé qu'un jour il me trahirait. Petit à petit j'ai commencé à le soupçonner et à chercher ce qu'il me cachait. Je ne me suis pas trompé, il était un imposteur. Il croyait que j'étais un campagnard (naïf), j'ai tout vu de mes yeux, à présent).

Dans sa chanson *Naza*, Bilal critique les jeunes qui passent leur temps à ne rien faire et à se moquer des gens au moment où les Américains ont atteint l'espace connoté ici par le titre de la chanson la Naza (NASA): « *Wāh ntouma tannaza, taḏahku ɛla gueɛ en-naṣṣ, Siyaḏkum fi la naza, u ntuma taḏffia u tevyass*¹(Oui vous êtes les moqueurs, vous vous moquerez de tout le monde. Les Européens et les Américains sont sur la NASA, et vous, vous ne possédez rien, mais vous maîtrisez le bluff.)

Le chanteur de raï n'est pas toujours libéré du sentiment religieux, il rentre parfois en soi et fait des recueils comme dans ce passage de

Bilal :« *Lahna lelhah ma derna walu, edunya hada edatna,*

Lhena ger fe erwahna, nxamu ger fe krušna,

Nwet ntub lak rabe tubet edwam,

ɛyat nšuf u njarab, maheš dayma.«²

(Ni ici ni là bas (l'autre monde), on n'a rien fait (préparé), la vie nous a pris.

¹ Bilal, *La Naza*, Album2006.

² Bila, *maḏarna walu*, Album2006.

Nous ne nous sommes préoccupés que de nous-mêmes, nous ne pensons qu'à remplir nos ventres. J'ai décidé de me réconcilier avec Dieu. J'ai beaucoup vu et eu de l'expérience, rien ne dur.)

Il est à remarquer que dans ce passage le français est vraiment absent, cela peut être expliqué par la nature du thème abordé, du moment où l'on parle d'une culture religieuse un peu différente dans sa forme, de celle que représente la langue française parce que le choix d'une langue est en relation avec le thème ou le contenu d'un énoncé, ou d'un texte choisi.

3. Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons essayé de présenter les thèmes dominants dans les textes rap et raï. Ainsi, nous avons commencé par les titres dans les différents albums étudiés, ensuite passé à l'étude des thèmes les plus récurrents. Cette étude nous a permis de remarquer que dans la chanson raï, le recours au français est beaucoup plus présent dans les thèmes se rapportant à l'amour, à la femme, à l'immigration, à la critique de la société. Dans le style rap, le français se mélange avec l'arabe dialectal dans pratiquement tous les thèmes.

Nous essaierons dans le chapitre suivant, qui sera consacré à l'analyse sociolinguistique de textes des deux genres, d'expliquer dans les passages où le français est présent, de quel phénomène linguistique il s'agit, de l'emprunt ou de l'alternance codique ainsi que de vérifier quelles sont les raisons linguistiques, artistiques ou argumentatives de ce recours au français.

Chapitre 2

Analyse sociolinguistique

1. Enonciation et fonctions du discours chanté.

On ne peut pas aborder les discours actualisés dans la chanson sans s'arrêter aux fonctions qu'ils assument. Pour ce faire, on peut partir du schéma canonique de la communication de JAKOBSON dans lequel l'auteur présente 6 fonctions du langage qu'il met en parallèle avec les six paramètres de la communication :

la fonction référentielle (orientée vers le contexte ; dominante dans un message du type : "L'eau bout à 100 degrés") ; la fonction émotive (orientée vers le destinataire, comme dans les interjections : " Bah ! ", " Oh ! ") ; la fonction conative (orientée vers le destinataire : l'impératif, l'apostrophe) ; la fonction phatique (visant à établir, à prolonger ou à interrompre la communication [ou encore à vérifier si le contact est toujours établi] : " Allô ? ; la fonction métalinguistique (assurant une commune entente du code, présente, par exemple, dans une définition) ; la fonction poétique (" Schtroumf ") (où " l'accent [est] mis sur le message pour son propre compte " [(Jakobson, 1963 : 214])).¹

L'étude des fonctions dans le contexte de la musique et de la chanson peut permettre d'une part de connaître les sens dissimulés à l'intérieur du discours, d'autre part d'examiner sous quelle forme le message est présenté : « *Si on peut parler d'une fonction du langage dans la musique, celle-ci doit être examinée dans deux de ses manières. La première est le message sémantique qui est délivré : les écritures disent quelque chose. La seconde est la*

¹ Tritsmans, B, 1987, « Poétique », dans M. Delacroix et F. Hallyn (dir.), Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires, Paris, Duculot, p. 19 in Herert, Louis, 2006, « Les fonctions du langage », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), [http : //www.signosemio.com](http://www.signosemio.com).

manière dont le message est construit. On peut penser que ce qu'on veut dire influe sur la technique du comment on va organiser la mise en discours.»¹

L'étude des fonctions propose aussi une justification du choix des mots et des langues mis en œuvre pour influencer la réception, car la chanson est conçue en vue de l'interaction entre chanteur et public: « *la réception publique, la manière dont on goûte la musique qui occupe un large échantillon de situations, de sensations, d'émotions.* »²

Ce qui a amené Jean-Jacques Rousseau à insister sur le lien qui existe entre la musique et la langue :

Les idées que Jean-Jacques Rousseau développe à partir de son Origine des langues, me semblent particulièrement prospectives au titre de la recherche d'origines à la musique, par leur concentration sur le phénomène de la voix qui chante par sa mélodie et de la voix qui signifie par le sens des mots. Pour lui, la musique puise son origine dans le langage, dans la voix qui chante en même temps qu'elle signifie. Pour Rousseau, la qualité du langage nourrit les qualités musicales. La musique puise sa beauté dans la richesse du discours, comme au temps des rhéteurs de l'antiquité.³

Avant d'entamer l'analyse notre corpus de chansons, il nous apparaît nécessaire d'examiner les différentes fonctions que peuvent assumer les discours des deux styles étudiés (raï et rap).

a. La fonction poétique

On peut, dans la définition de Jakobson citée plus haut, remarquer que la fonction poétique est liée directement au message, et particulièrement à sa

¹ Warszawski, Jean-Marc, « À propos de la 'fonction' de la musique » Musicologie.org 2005 ,*texte est issu d'une conférence donnée au centre de Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAI-AR), à Marseille, le 25 août 2005.*

² Warszawski, Jean-Marc 2005, *ibid.*

³ Warszawski, Jean-Marc, 2005, *ibid.*

forme : le message, dans un texte chanté, raï et rap pour notre cas, doit être « bien » présenté non seulement sur le plan du contenu mais aussi de sa forme.

Dans la fonction poétique l'accent est mis sur le message qui a plus de chance d'être apprécié par le récepteur s'il renferme des thèmes qui retiennent son attention et s'il est écrit dans une langue compréhensible¹. Les rappers et les *raimens*, qui s'adressent surtout à un public jeune, ont peut être compris cette réalité.

C'est donc en partie pour cela qu'ils font en sorte d'utiliser la langue du quotidien où la créativité langagière est toujours actualisée, et d'aborder des thèmes d'actualité qui concerne la jeunesse de près.

Dans le Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, on trouve cette définition de la poétique comme la considérait Aristote: « *L'étude de l'art littéraire en tant que création verbale* ». ² La production artistique repose donc sur la fonction poétique, mais ne néglige pas les autres fonctions.

- **La rime**

Dans la chanson raï, le français est très souvent intégré à l'énoncé pour servir la rime, qu'elle soit finale ou intérieure à une séquence, « *La rime poétique constituée par la répétition d'un ou plusieurs phonèmes identiques (parmi lesquels il faut nécessairement au moins une voyelle tonique) à la fin de*

¹ Bien qu'il faille noter qu'il est extrêmement courant que l'on écoute et apprécie des chansons dans une langue que l'on ne comprend pas : ainsi dans le monde entier, des jeunes et des moins jeunes écoutent en boucle des « tubes » en anglais (ou dans d'autres langues) sans en comprendre un mot.

² Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, 1995, op.cit, p. 193.

deux ou plusieurs vers proches. Les phonèmes ne riment que s'ils sont dans le même ordre.»¹

Dans l'exemple suivant pris dans une chanson de Hasni (non étudié dans notre corpus).

Ex :El *baida* mon amour *naddiha bla shour* (la blanche ma bien aimée, je l'épouserai sans sorcellerie).

Le mot amour semble avoir été adapté (prononcé en (r)) roulé pour que sa prononciation et celle de *shour* (sorcellerie) soient équivalentes. La rime est assurée par un mot emprunté qui subit une modification soit phonétiquement soit morphosyntaxiquement. Le (r) roulé, prononcé généralement par les hommes donne un sens autre qu'un (R) grasseyé prononcé par des femmes, comme le montre D. Morsly en donnant l'exemple de la Tunisie qui n'est pas différent de l'Algérie : «*Cette norme : [r] pour les hommes, [R] pour les femmes, s'est imposée, avant l'indépendance de la Tunisie en 1956, pratiquement à tous les Tunisiens bilingues, au point qu'un [R] 'grasseyé' dans la bouche d'un homme était souvent senti comme affecté, efféminé même, et un [r] 'roulé' chez une femme était perçu comme trop viril, presque vulgaire.* »² L'équivalence parfois est liée non pas à la prononciation mais au sens puisque «*Du point de vue du sens, on observe que les mots qui riment l'un avec l'autre en fin de vers sont mis en position d'équivalence.* »³

Dans les exemples suivants de Bilal, on remarque que le français est

¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rime>

² Morsly, Dalila, 1983, «Diversité phonologique du français parlé en Algérie: réalisation du [r] », *dans Langue française*, n° 60, pp. 65-72.

³ "Rime" Encyclopédie Microsoft ® Encarta ® 97.

au service de la rime en choisissant des mots (arabe algérien avec français) qui, dans le sens renvoie à la même idée :

Ex 1 : <i>Wah ntouma tannaza</i>	<i>ṭaḍaḥku ɛla gueɣ en-naɣs</i>
(Oui vous êtes les moqueurs)	(Vous vous moquerez de tout le monde)
<i>Siyadkum fi la naza</i>	<i>u ntuma ṭaffia u tevyass¹</i>
(Les européens et les américains sont sur la NASSA.)	(et vous, vous ne possédez rien, mais vous ne maîtrisez que le bluff.)

Les deux mots *TANAZA* (qui se moquent des autres) et la *NAZA* (*NASA*) qui connote l'intelligence et le progrès, sont équivalents, dans le sens où les jeunes algériens au lieu d'imiter les américains qui ont pu atteindre l'espace, symbolisé ici par la *NAZA* (tel qu'il est écrit sur la pochette du C.D), passent leurs temps à ne rien faire et à se moquer de leurs semblables (*TANAZA*).

Ex 2 : <i>ḡādā nā3ṭəhā l'Allemane</i>	<i>māzəl ṣḡər māzəl jeune,²</i>
(Je vais partir en Allemagne)	(Je suis encore jeune)

Dans cet exemple, les deux mots (Allemagne et jeune) renvoient tous les deux à l'idée de « partir à l'étranger », et se trouver dans une ville européenne est devenu le rêve de tout jeune algérien. Le choix des deux termes ne vient pas seulement pour combler une insuffisance esthétique dans l'arabe algérien mais surtout pour justifier la thématique de la chanson.

¹ Bilal, « La Naza »2006.

² Bilal, « La Naza »2006.

Pour rimer, toutes les langues sont possibles, l'arabe est utilisé par des Canadiens, comme le montre Scheiger, (2004) dans son DEA sur le rap canadien :

Pour notre prochain exemple, nous citons un extrait de la chanson Bidou (VIII) d'Emmanuel qui emploie quelques mots en arabe dans une phrase en français. De gens qui t'font accroire qui fait chaud pendant qui neige L'ennemi s'enrichi min damn el petrole L'argent a encore laissé beaucoup d'morts su'l sol » La fonction qui en ressort est clair : les mots en arabe servent à rimer. Ainsi « el petrole » rime-t'il avec « su'l sol ». C'est d'ailleurs ce que nous avons observé à plusieurs reprises dans le rap montréalais.¹

En plus de la rime, le terme français vient renforcer la sonorité des paroles.

- **La sonorité**

Ex : Adieu *ʒumrə* by by

ngulhā lāk ʔay ʔay

(Adieu mon bien aimé bye bye)

(Je te le dis en toute

franchise)

Dans cet exemple, Bilal organise sa suite de final en [ai] en répétant le mot *bye by by* et *ʔay ʔay* qui assure une sonorité, le mot est ainsi intégré à un énoncé et permet une allitération.

Si son rôle par rapport aux rimes et sonorités est incontestable, le français assume bien d'autres fonctions qui sont néanmoins plus rares. Ainsi, dans certains cas, il assumera une fonction distinctive ou identitaire, dans d'autres il permettra des jeux de mots, et remplacera certains termes dans des expressions connues en réappropriation.

¹ Scheiger, Magdalena, 2004, op.cit, p. 125

Dans son entretien accordé à Dominique Caubet, Amazigh Kateb, chanteur du groupe français Gnawa Diffusion, explique comment les Algériens en prononçant exprès le r roulé, se démarquent des Français et provoquent une certaine sonorité à frustration masculine :

Par exemple, j'ai écrit une chanson qui s'appelle 'Ombre-elle', et je me suis rendu compte de ça un jour où j'ai répondu à une interview en direct sur France Inter : la journaliste me demande pourquoi c'est la seule chanson d'amour de l'album. Et je ne sais pas pourquoi, je lui ai répondu : « Ce n'est pas une chanson d'amour, mais une chanson d'amur ! » (...) Par la suite, j'ai repensé à ça, et je me suis dit : « mais c'est vrai ! Si j'avais chanté avec des 'r' bien français, vraiment clean, elle n'aurait pas sonné comme elle le fait. Elle sonne algérienne, elle sonne 'frustration masculine', (...) Rien que l'accent, c'est quelque chose qui est très fort.¹

b. La fonction conative

En chantant, l'artiste s'adresse toujours à un destinataire qu'il veut souvent convaincre, soit par ses idées soit pour le pousser à acheter le produit. Il doit donc s'approprier tout un langage spécifique pour telle ou telle catégorie de récepteur : « *la fonction conative, dite aussi vocative ou impérative; est centrée sur le destinataire; elle est dominée par l'invocation, la convocation ou la provocation (...)* La fonction conative est concentrée sur le

¹ Caubet, Dominique, 2004, *Les mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole*, Paris, L'Harmattan, p.183.

*pronom de la deuxième personne, "tu" ou "vous" et leurs marques ».*¹

Le récepteur du raï ne ressemble pas toujours au récepteur de rap, raison pour la quelle les deux styles musicaux n'utilisent pas le même vocabulaire.

Dans le rap par exemple le destinataire est signalé par la deuxième personne du pluriel « vous » *n'touma* qui vise la collectivité, contrairement au raï où le « tu » et le « toi » *n'ta* identifie un message plus personnalisé, lié à des problèmes d'ordre individuel.

Comme dans l'exemple suivant extrait du corpus rap : « *n'tuma aməmtu* l'pétrole, *ʒəmərtuna* les caisses. »² (Vous nous avez nationalisé le pétrole, vous nous avez aussi rempli les caisses) ici *n'tuma* (vous) représente le pouvoir en place. Dans le raï, où le sentiment amoureux domine, le tu et le toi sont omniprésents pour culpabiliser ou évoquer un souvenir avec l'amant ou l'amante comme dans cet exemple de Hasni : « Jamais *nānsā* l'passé surtout *mʒāk ntə*. »³ (Je n'oublierais jamais le passé surtout avec toi. » ou celui de Bilal : « *kəmə tābgə dərə* le choix *bən yādək*. »⁴ (faits comme tu veux, tu as le choix (le choix est entre tes mains).)

La langue du rap est aussi plus variée, puisque la visée dépasse le local pour s'orienter vers des sujets d'ordre international. Cette distinction entre les langues dans les deux genres relève de la nature de chacun ; le rap est un genre exogène, qui vient de l'extérieur, tandis que le raï est un genre endogène, une création locale Algérienne.

¹ Vanoye, Francis, 1973, *Expression Communication*. Paris, Armand Colin (Collection U), p. 2.

² M.B.S, 2002, *Kə yfih lil*, Wellew.

³ Hasni, 1999, *Jamais Nānsā*.

⁴ Bilal, 1999, *kəmə tābgə dərə*, l'Allemagne.

c. La fonction connotative

Au-delà de la simple dénotation de la chose par un mot, l'utilisation d'une lexie ou d'une expression dans une chanson peut à lui seul évoquer tout un univers de référence. Le mot peut connoter autre chose que ce que le chanteur lui-même voulait exprimer : « *La fonction connotative, dite aussi fonction poétique, rhétorique ou esthétique, est centrée sur le message et plus particulièrement sur sa forme textuelle (...) Dominée par la répétition ou la redondance de l'information, la fonction connotative domine la poésie en vers, les slogans politiques et publicitaires et peut-être même la musique* ». ¹

La connotation d'un mot réside dans ce qu'il peut permettre comme sens : ainsi on peut penser que c'est parfois dans le choix du nom d'un groupe, ou dans la façon dont il est graphié, qu'un message à plusieurs sens peut se cacher.

Les noms des groupes de rap présentés en français et en anglais peuvent permettre d'expliquer certains des messages que pourraient lancer ces rappeurs à travers leurs répertoires, en même temps que le nom de chaque groupe peut connoter la nature de ses messages : Dans les exemples suivants : Double Canon, pour dire que les textes sont aussi forts qu'une balle tirée d'une arme. M.B.S (Le Micro brise le silence en arabe dialectal *eskat* (le silence) comme veut le prononcer le groupe au moment de l'enregistrement de chaque chanson qui donne l'impression qu'ils veulent par leur album rompre avec cette monotonie du silence en parlant haut et fort.

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1977, *La connotation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon (Linguistique et sémiologie), p.256.

Dans le raï également, les mots *cheb* et *cheba* qui précèdent le nom de certains artistes peuvent être interprétés comme délimitant un espace de destination privilégié, en ce sens qu'ils connotent aussi le fait que le message est adressé prioritairement aux jeunes et non pas aux personnes âgées, (ce qui est le cas pour dans la chanson des *chioukhs* – vieux ou sages à l'origine). Cette forme d'adressage en amont des textes de chanson est congruente avec le fait que les thèmes des chansons, comme nous l'avons vu, s'intéressent plus à des questions qui touchent les jeunes.

Les choix des langues peuvent également jouer ce rôle connotant. La fonction connotative peut ainsi rejoindre une autre fonction, la fonction identitaire.

d. la fonction identitaire

Cela a bien été montré, entre autre par les études sur le code switching, en situation de plurilinguisme, les choix de langues peuvent constituer des actes d'identité (Le Page et Tabouret-Keller, 1985).

Dans certains cas, le français assumera une fonction distinctive ou identitaire, dans d'autres, il permettra des jeux de mots, et remplacera certains termes dans des expressions connues en réappropriation.

Cette fonction est plus liée au rap qui est défini par les sociolinguistes comme expression identitaire : « *En sociolinguistique, en sociologie, en ethnologie ou en musicologie notamment, on cherche sa signification dans son rapport à l'urbanité. On le considère comme une expression artistique de cultures et d'identités nées de et dans la ville.* »¹

¹ Auzanneau, Michelle, 2001, op.cit, p. 712.

Les rappeurs usent de toutes les langues qu'ils connaissent dans leurs chansons, ce qui les rend différents des autres chanteurs : « *En situation plurilingue (...), le locuteur construit et joue de ses identités dans un contexte pluriculturel et plurilingue qui intègre non seulement des modèles comportementaux endogènes, mais aussi des modèles exogènes* ». ¹

Les rappeurs algériens ont aussi cette volonté de se démarquer et de créer une identité culturelle plurielle, mais cela ne les sépare pas définitivement de la cité, de leurs quartiers *l'houma*. Ainsi apparaît clairement l'identité urbaine multilingue :

La «houma» est un quartier urbain qui combine la double particularité d'un espace collectif et privé, le mot signifie à la fois garder son espace privé et s'insérer dans une identité commune créée par la sacralité de la relation. Comme à l'origine, le terme «houma» traduit un ordre social, il désigne un sentiment d'appartenance à une identité communautaire de proximité spatiale à l'intérieur de l'espace social de la ville. La proximité spatiale et sociale prend ici le sens de fratrie et de grande famille, où les rapports de voisinage ont un sens sacré. Se référer à la «houma» c'est à la fois inventer, créer son espace quotidien et être inséré dans une communauté de quartier, qui prend le sens d'un vaste cercle de relations et de paysages familiers. ²

L'idée de *l'houma* apparaît clairement chez le groupe M.B.S quand ils chantent *Houmti l'husendey* (mon quartier l'Husein dey).

Notre hypothèse est que, comme c'est le cas dans d'autres contextes, le discours rap en Algérie dessine une « identité algérienne jeune ». Une identité qui se construit dans la connivence, qui propose un parcours qui

¹ Auzanneau, Michelle, 2001, op.cit, p. 712.

² Bouaouina, Nora, Alger à travers sa "houma" Formation et déformation des espaces identitaires communautaires de quartier, *Esprit critique*, Automne 2007 - Vol.10. No. 01
www.espritcritique.fr/Dossiers/article.asp?t03code=63&varticle=esp1001article03

mène de la simple identité locale à une véritable ouverture multiculturelle universelle dépassant les frontières de l'Algérie, de la culture arabo-berbère musulmane, embrassant la culture européenne avec tout ce qu'elle propose de liberté, capable de les sortir de leur enfermement, conséquence de la politique de la localisation et à laquel les jeunes s'opposent. Les groupes de rap en Algérie revendiquent tous une identité algérienne, jeune, différente de celle de la (vieille) génération représentée par les détenteurs du pouvoir. Ce discours est véhiculé dans des formes musicales internationales et contemporaines. Les jeunes rappeurs regardent plus loin, ils sont influencés soit par des Français soit par des Etasuniens dans leurs manières de décrire les situations auxquelles ils sont confrontés : « *certaines groupes sont influencés par les Américains, d'autres par des Français ; par exemple à l'est c'est le rap égotique, au centre c'est le rap français, à l'ouest c'est un rap un peu technique, un rap pour les connaisseurs* »¹.

e. la fonction rythmique

Les rythmes choisis par les chanteurs gnawa, ghiwan, reggae, rock... permettent aussi aux artistes d'inscrire leur création dans un style, et donc dans une communauté culturelle (rock satire, slow, sentimental...).

Le rythme dans la chanson précède parfois le texte, mais c'est aussi en voulant imprimer un rythme à leur œuvre que certains chanteurs cherchent un texte : la langue est donc liée au rythme. Les textes des rappeurs comme M.B.S ne peuvent pas être chantés par Hasni par exemple, c'est pour cela qu'on trouve aujourd'hui des albums où les rappeurs s'associent avec des

¹ Prise de notes lors d'un entretien non enregistré avec ANIS membre du groupe TOX dans le cadre de la journée d'étude sur les nouvelles expressions culturelles en Algérie Organisée par l'équipe de recherche Le patrimoine immatériel en Algérie le 28 mars 2007 au CRASC.

chanteurs de raï (Rabah M.B.S avec cheb Hmida, T.O.X avec *cheba* Kheira).

Après cet aperçu sur les différentes fonctions, nous arrivons dans cette partie de l'analyse sociolinguistique à la sélection, dans un tableau, des passages où il y a présence du français, ce qui nous permettra par la suite de voir l'évolution de l'emprunt dans la chanson rap et raï à travers les trois décennies (1980, 1990, 2000), de catégoriser les emprunts, de repérer les catégories grammaticales et enfin d'observer les procédés d'intégration des unités empruntées.

2. Evolution de l'emprunt dans la chanson raï et rap

Nous avons comptabilisé dans ces deux tableaux les emprunts et les alternances codiques. Le premier tableau concerne les chansons raï sur trois décennies et le second les chansons rap sur deux décennies.

Tableau 1 : Emprunts et AC dans les chansons raï de Hasni, Bilal et Kheira sur 3 décennies

	Hasni (80/90)	Bilal (90/2000)	Kheira (90/2000)	Totaux par période		
				Nombre de Chansons	Nombre d'emprunts	Nombre d'AC
Années.80	3 CH			3		
	6 EM				6	
	1 AC					1
Années 90	6 CH	4 CH	5 CH	15		
	10 EM	12 EM	12 EM		34	
	3 AC	2 AC	4 AC			9
Années 2000		3 CH	7 CH	10		
		5 EM	17 EM		22	
		2 AC	5 AC			7
Totaux par artiste				28	77	4
CH	9	7	12			
EM	16	17	29			
AC	4	4	9			

A.C : alternance codique

CH : chansons

EM : emprunt

Remarques sur le tableau:

Nous rappelons dans cette partie ce que nous avons retenu comme définitions pour l'emprunt et l'alternance codique dans le chapitre un de la deuxième partie de notre thèse intitulé : cadre conceptuel. L'emprunt est tout élément linguistique étranger intégré par un locuteur non forcément bilingue, dans sa langue première. Une fois insérés, les mots ou les expressions subissent de façon systématique une transformation qui touche leurs structures phonétique, morphologique et syntaxique. Ces unités empruntées serviront ultérieurement à la création d'autres mots de classes grammaticales (noms, verbes, adjectifs, adverbes...) différentes de celle de l'unité empruntée.

L'alternance codique intervient dans un échange verbal nécessairement bilingue, et peut prendre la forme de toute combinaison entre deux ou plusieurs langues ou variétés d'une même langue, ou même entre deux ou plusieurs parlars régionaux, dans le but de faciliter au locuteur soit l'expression de son bilinguisme ou multilinguisme soit la transmission d'un message à des récepteurs multilingues.

Nous remarquons dans ce tableau qu'au total, tous artistes et toutes périodes confondues, les mots français empruntés sont au nombre de 77 tandis que l'alternance codique n'est présente que dans 4 passages. Certaines chansons présentent un faible nombre d'emprunts par rapport à d'autres.

Dans 4 chansons de Bilal produites dans les années 1990 nous retrouvons 12 lexies intégrées à l'arabe algérien, pareil pour Kheira avec 12 emprunts dans 5 chansons. Le taux paraît plus élevé si nous le comparons avec celui des chansons des années 1980 de Hasni, considéré comme le chanteur, emprunteur de français par excellence.

Dans 3 chansons, il n'a emprunté que 6 mots français. Nous remarquons enfin que dans les années 2000 chez une chanteuse comme Kheira où la thématique repose essentiellement sur le rapport homme/femme, le nombre de mots empruntés a augmenté, puisque dans 7 chansons on dénombre 22 emprunts.

Cette progression dans le raï peut s'expliquer, outre la thématique du sujet abordé, par le changement du public auditeur (les jeunes algériens) qui utilise les mêmes mots français dans son langage quotidien et que les chanteurs du raï veulent satisfaire. Les paroliers ont aussi joué un rôle très important dans ce phénomène : ceux des années 1980 introduisaient des emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés, comme dans les exemples suivants de Hasni : *n'rangé, l birra, souffrit*. Cela va progressivement changer avec les années 1990 chez le même chanteur où nous trouvons des exemples de mots non intégrés, ni phonologiquement ni morpho-syntaxiquement: *jamais, danger, la lumière, Le premier jour, n'importe qui, les histoires, rapport, cadeau, problème, jamais, les souvenirs, malgré*.

Dans les chansons les plus récentes (années 2000), chez Kheira par exemple les expressions françaises sont plus fréquentes : (*mais à ce point, pour rien, toute seule, passe temps, sans raisons, c'est normal, aucune*

preuve, à fond, c'est pas normal, cent ans, pour de bon). Ces expressions très répandues dans le langage ordinaire des Algériens sont reprises par la chanteuse sur les recommandations du parolier. Lors d'un entretien, ce dernier m'a informé que « *la chanteuse ne comprend parfois même pas le sens des mots qu'il emprunte dans les textes qu'elle chante. Elle me demande si le public va comprendre ce qu'elle chante ou pas* ». ¹

Les chanteurs de raï recourent rarement à l'alternance codique puisqu'ils produisent pour un public dont la langue maternelle est l'arabe dialectal avec intégration de quelques mots français.

Tableau 2 : Emprunts et AC dans les chansons rap : M.B.S, Lotfi D.C. Et T.O.X sur 2 décennies

						Totaux par période		
	M.B.S (90/2000)		Lotfi D.C (90/2000)	T.O.X (90/2000)		Nombre de chansons	Nombre d'emprunts	Nombre d'AC
Années 90			6 CH			6		
			37 EM				37	
			9 AC					9
Années 2000	2001 14 CH	2002 3 CH	2003 6 CH	2000 3 CH	2005 7 CH	33		
	22 EM	19 EM	25 EM	5 EM	16 EM		87	
	0 AC	0 AC	10 AC	5 AC	12 AC			27
Totaux par artiste								
CH	14	3	12	3	7			
EM	22	19	62	5	16			
AC	0	0	19	5	12			

¹ Entretien avec le parolier le : 10/10/2007

Remarques sur le tableau :

L'apparition du rap en Algérie est intervenue dans les années 1990 : « *Le Rap algérien a fait son apparition au milieu des années 90.* »¹ Pour cette raison, il ne nous a pas été possible de trouver des chansons qui datent des années 1980 afin de les comparer avec le corpus raï. La quantité d'emprunts au français est beaucoup plus élevée dans le rap. Dans 6 chansons de Lotfi Double Canon, nous avons trouvé 45 mots français dont la plupart sont employés sans avoir subi de modification, sur le plan phonologique. Pour les chansons des années 2000 des trois groupes de rap Lotfi Double Canon, M.B.S et T.O.X, le nombre d'emprunt progresse.

Le phénomène de l'emprunt dans la chanson remonte à la période coloniale et a continué après l'indépendance, avec plus d'emprunts non intégrés, ce qui se justifie comme l'explique Marie VIROLLE par « *l'effet de la scolarisation généralisée et de l'enseignement du français... redoublé par l'existence d'importants medias francophones et par les va-et-vient de l'émigration* ». ²

Nous soutenons cette hypothèse qui est tout à fait compatible avec le niveau d'éducation et d'acculturation au français des rappeurs dont le corpus a été étudié,³ ce qui explique le nombre élevé de mots et expressions françaises empruntés et non algérianisés. Nous constatons aussi que les chanteurs recourent souvent à l'alternance codique.

¹ Virolle, Marie, 2007, op.cit, p. 55

² Virolle, Marie, 2007, op.cit., p.61

³ La plupart des membres de T.O.X, M.B.S et Double Canon étaient étudiants à l'université.

3. Comptage et catégorisation des emprunts relevés dans le corpus

Pour ce qui est de la conception de l'emprunt, nous nous référons à la définition de M.L. Moreau, (1997) qui considère que l'« *emprunt est un mot, un morphème ou une expression qu'un locuteur ou une communauté emprunte à une autre langue, sans le traduire. Lorsque l'emprunt est inconscient il se confond avec l'interférence* ». ¹ ainsi qu'à cette distinction que fait Louis Deroy (1956) entre xénisme et emprunt : « *On peut distinguer deux catégories : les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités (les Fremdwörter des linguistes allemands) et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés (les Lehnwörter).* » ²

Le comptage s'est fait de la manière suivante : nous avons comptabilisé comme emprunt tout mot (noms, verbes, adjectifs, adverbes, préposition) français, qu'il soit naturalisé ou ait gardé sa forme d'origine. Pour les analyser, nous avons procédé au classement des unités empruntées en trois catégories : les emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés qui se présentent comme dans l'exemple de Kheira: « ça y décidite *mənək ntā xlāš* » ³(ça y, j'ai décidé de ne plus rester avec toi) où nous remarquons la disparition du pronom devant le verbe « décider » et l'ajout du suffixe *it* qui est dans l'arabe algérien l'équivalent du pronom je. Le mot a donc subi une modification pour répondre aux exigences de la langue emprunteuse.

Les emprunts morphologiquement intégrés mais phonologiquement non intégrés comme dans l'exemple de Bilal (2006) : «*fə kulšə daxlin b-la*

¹ Moreau, Marie-Louise, 1997, op.cit, p.136.

² Deroy, Louis, 1956, op.cit, p. 224

³ Kheira , 1999, *tḡāṭʒunə tākātʒunə*

taille.»¹ (leur contribution se limite à leur présence physique.) Nous remarquons que le nom « la taille » a conservé phonétiquement sa forme d'origine, mais pour l'intégrer à la langue emprunteuse la préposition « par » est remplacée par un équivalent dans l'arabe algérien « *b* ».

Enfin, les emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés, comme dans cet exemple de Lotfi Double Canon : « Quelque part *kəyān wāhəd gāēād ysūfrī* »² (Quelque part il y a quelqu'un en train de souffrir.) Dans cette phrase, l'expression « quelque part » n'a pas été touchée par une modification, ni phonologique ni morphosyntaxique.

A. Emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés

Nous présentons ci-dessous deux tableaux dans lesquels on propose un classement des emprunts relevés dans les chansons de raï et de rap.

a. Raï

Hasni 80	Hasni 90	Bilal 99	Bilal 2006	Kheira 99	Kheira 2006
<i>n'rangé</i>	<i>l' birra, souffrit</i>	<i>sacrifit, l'Allemagne l' misiria, téléphonat</i>	<i>l' marikan</i>	<i>Décidite prometelə</i>	

b. Rap

M.B.S 2001	M.B.S 2002	Lotfi D.C 1990	Lotfi D.C 2003	T.O.X 2000	T.O.X 2005
<i>Yabrisé, y garé, fəl baḡīma, l' tilifizioun, l' madamāt, carta ntā3 larmi, e' chicoula, mabrizi, demandit, n' soufri, l' familia, l' vista</i>	<i>l' coustim at, l' coustim at, l' villat el-guerra, l' madamā t</i>	<i>familto, e`rāyā, Talyan, l' grāmā, ṭāblā, l' bira, l' guērā, e' dégouttag e, m' bloquia</i>	<i>Yatlança y-risqui y-griciw</i>	<i>l' bərraka</i>	<i>t' rapi, errāpilla</i>

¹ Bilal, 2006, la naza

² Lotfi Double Canon, 1999, quelque part.

Nous retrouvons dans cette série des mots français dont la prononciation et la structure morphosyntaxique sont différentes de celles qui prévalent en contexte français. Les mots ont été algérianisés, de ce fait plusieurs modifications ont touché la structure syntaxique comme la suppression du pronom personnel sujet pour le verbe et son remplacement par le pronom *n'* (je) pour le verbe conjugué au présent: *n'rangé*, (Hasni 80), *n'soufri* (M.B.S 2001) et *it* (j'ai) pour le passé : *souffrit* (j'ai souffert) (Hasni 90), *sacrifit* (j'ai sacrifié) (Bilal 99) *décidite* (j'ai décidé) (Kheira 99).

Le pronom personnel complément d'objet indirect a aussi subi le même sort : le suffixe « *li* » en arabe dialectal (à moi) remplace le pronom m'a : *prometelə* (tu m'as promis) (Kheira 99). Pour le verbe pronominal (se lancer), on procède par remplacement du pronom réfléchi *se* par la consonne *t* *t'lança* (il s'est lancé) pour le passé et l'ajout du préfixe *ya* *yat'lança* (il se lance) pour le présent (Lotfi D.C.2003). Ainsi, tous les verbes conjugués au présent à la troisième personne du singulier commencent par le *y* : *y-riski* (*il risque*), *y-grissi* (il agresse) (Lotfi D.C.2003), *yabrisé* (il brise) (M.B.S 2001)

L'article arabe *l'* remplace l'article défini le/la/les sans spécifier le genre ou le nombre : *l' birra* (la bière) (Hasni 90) *l'coustimat* (les costumes) (M.B.S 2002).

Dans les noms des pays, les chanteurs ne respectent pas la prononciation française du mot, ainsi le son (ŋ) dans Allemagne est prononcé (ã) *l'Allemane* (Bilal 99). Les chanteurs, par cet emprunt intégré parlent la même langue que leur public. Ils privilégient ainsi une forme de proximité et d'intégration sociale par la chanson dans la communauté des auditeurs.

Dans la chanson raï et rap il y a des emprunts récents et des emprunts anciens comme l'explique Marie Virolle (2007), c'est-à-dire des emprunts qui datent de l'époque du contact entre les Algériens colonisés et les Français colonisateurs et qui ont été algérianisés et des emprunts récents qui se manifestent à travers l'incursion d'adjectifs, d'adverbes et d'expressions qui ont le plus souvent leur équivalent en arabe classique et dialectal mais qui sont choisis par le locuteur algérien (scolarisé) dont le contact avec la langue française passe d'abord par l'enseignement. Nous retrouvons ainsi des emprunts grammaticaux et lexicaux. Les jeunes rappeurs et les *raïmans* chantent ce qu'ils parlent au quotidien, ce qui donne une authenticité à la chanson, ce qui est n'est pas propre au rap algérien, comme l'explique Magdalena Scheiger (2004) pour le rap canadien :

*Lorsque les jeunes emploient ces expressions dans leurs paroles, leur rap prend un caractère d'authenticité car ils chantent comme ils parlent au quotidien, dans leur langage vernaculaire. Ils ne changent donc pas de registre. Leurs chansons donnent l'impression d'une conversation directe et cette manière de parler rend les textes plus vivants. Il s'agit de mots qui ne s'utilisent jamais à l'écrit. De plus, leur usage n'est pas habituel dans les chansons populaires québécoises.*¹

Dans le raï, comme le montrent H. Miliani et B. Daoudi (1996), l'emploi de l'emprunt intégré n'est pas récent, il a contribué à la naissance d'une langue qui se chante tout en mélangeant l'arabe dialectal avec un français que tout algérien comprend :

¹ Scheiger, Magdalena, 2004, op.cit, p.139.

sur le plan du parler, les traces d'une langue composite où dominant la dérivation lexicale et l'emprunt : "morino" (de l'espagnol : moro, qui signifie petit arabe); "n'rangi" (déformation de arranger); "n'soufri" (de souffrir), "lacienn" (de l'ancien), ou plus couramment l'utilisation concurrente du lexique de la langue dialectale et du français et dont l'un des exemples les plus aboutis est la chanson écrite à la fin des années 50 par cheikh el Atafi.¹

B. Emprunt morphologiquement intégrés mais phonologiquement non intégrés

Cette deuxième catégorie correspond à l'emprunt qui subit des modifications sur le plan morphologique comme l'ajout des déterminants en arabe algérien et dont la prononciation ne subit aucune transformation.

a. raï

Hasni 80	Hasni 90	Bilal 99	Bilal 2006	Kheira 99	Kheira 2006
<i>l'</i> Marseille, <i>l'</i> passé, <i>l'</i> vice, <i>l'</i> licence, <i>l'</i> confiance	<i>er</i> rouge <i>l'</i> passé	<i>lā</i> taille, <i>n</i> -doublé	<i>l'</i> vice, <i>b'</i> la taille	<i>l'</i> vitesse, <i>l'</i> possible	<i>t'</i> provoqué, <i>bēl'</i> mauvais sang, <i>j'</i> jugement

b. rap

M.B.S 2001	M.B.S 2002	Lotfi D.C 1990	Lotfi D.C 2003	T.O.X 2000	T.O.X 2005
<i>L'</i> micro, <i>fəl</i> 'Arsenal, <i>l'</i> médecin, <i>er'</i> robinet, <i>er'</i> retard, <i>bəl</i> visa, <i>l'</i> consulat	<i>l'</i> fondamenta l, <i>l'</i> pétrole, <i>l'</i> golf, <i>l'</i> facteur, <i>l'</i> passeport, <i>l'</i> balcon, <i>l'</i> milieu,	<i>l'</i> bac, <i>l'</i> gâteau, <i>e'</i> jus, <i>b'</i> la drogue, <i>kī</i> train, <i>b'</i> les clashes, <i>fəl</i> Lambèse,	<i>l'</i> moral, <i>3el</i> futur, <i>l'</i> combat , <i>l'</i> catch, <i>l'</i> cancer, es'sida , <i>fe r</i> 'rap,	<i>blaçatna</i> <i>l'</i> passé, <i>fəl</i> centre ville, <i>əs'</i> style, <i>fəl</i> téléphone	<i>Er</i> -rap, <i>b'</i> langage, <i>lel</i> hip hop, <i>l'</i> compétition , <i>es'</i> style, <i>ed'</i> définition, <i>er</i> réel, <i>fə</i>

¹ Miliani Hadj, Daoudi Bouziane, 1996, op.cit, p. 52-54.

général, <i>l'</i> visa,	<i>l'</i> première classe	<i>l'</i> commerce, <i>b'</i> les conteneurs, <i>mel</i> port, <i>b'</i> champagn e, <i>l'</i> budget, <i>m'</i> chômage, <i>t'</i> contrôler, <i>fə</i> télé <i>m'</i> bloqué, <i>fə</i> lycée, <i>ec'</i> chômage, <i>m'</i> camouflé, <i>y'</i> crevé, <i>l'</i> passé	<i>le'</i> studio, <i>l'</i> passepor t, <i>fe</i> danger		<i>l'</i> artistique, <i>məl</i> expérience, <i>fə</i> canal T.O.X, <i>Er'</i> rap
-----------------------------	------------------------------	---	---	--	---

Dans cette série d'emprunts, la prononciation française est respectée, si on exclut le (r) roulé, mais au plan morpho-syntaxique, les syntagmes sont formés par l'adjonction aux morphèmes lexicaux de l'article arabe défini (*l'*) à la place de l'article défini français pour les substantifs : *l'* passé (Hasni 90), *l'* vice (Bilal 2006), *l'* jugement (Kheira 2006) *l'* micro, *l'* visa (M.B.S 2001), *l'* pétrole, *l'* facteur (M.B.S 2002), *l'* compétition (T.O.X 2005), *l'* commerce, *l'* gâteau (Lotfi Double Canon 1990). Pour les substantifs commençant par (r, s, c, d), la prononciation algérianisée veut que la consonne soit doublée : *er* rouge (Hasni 90), *er'* robinet, *er'* retard (M.B.S 2001), *er*-rap, *er* réel (T.O.X 2005) *ec'* chômage (Lotfi Double Canon 1990) *es'* sida, *əs'* style (T.O.X, 2000), *ed* ' définition (T.O.X 2005)

La préposition *dans* est souvent remplacée par la préposition (*fə*) présente dans l'arabe dialectal et l'arabe classique avec une nuance phonologique : *fə l'* Arsenal (M.B.S 2001), *fəl* Lambèse, *fə* télé, *fə* lycée (Lotfi Double Canon 1990), *fe* danger, *fəl* centre ville, *fəl* téléphone (T.O.X, 2000).

Devant les verbes conjugués à la troisième personne du singulier, le pronom *il* est substitué par le pronom arabe dialectal (*y*) : *y' crevé* (Lotfi Double Canon 1990). A la deuxième personne, le pronom *tu* est remplacé par (*t*) : *T' provoqué* (tu provoques ou tu as provoqué) (Kheira 2006).

C. Emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés

La dernière catégorie est celle des emprunts non intégrés, tant au plan morphologique qu'au plan phonologique. On les trouve dans les deux genres étudiés.

a. raï

Hasni 80	Hasni 90	Bilal 99	Bilal 2006	Kheira 99	Kheira 2006
Marseille, l'amour	jamais, danger, la lumière, le premier jour, n'importe qui, les histoires, rapport, cadeau, problème, jamais, les souvenirs, malgré, jamais, surtout, surtout	le choix, tellement, mon cœur, au fond de toi, au lieu, jeune, adieu, bye bye, Paris, normal, au moins, pourtant, tellement, gentil	beauté, Ma vie	dis-moi, sans toi, pourquoi, mon amour, normal, jamais, Ça y, Jusqu'à présent, plusieurs fois, la confiance, la réponse	la jalousie, pourtant, posée, jaloux, mais, à ce point, pour rien, fragile, toute seule, sûre, passe temps, les solutions, le mot, scénario, jamais, la séparation, reviens à moi, ton absence, mon point faible, les problèmes, sans raisons, c'est normal, aucune preuve, à fond, c'est pas normal, cent ans, pour de bon, l'affaire

b. rap

M.B.S 2001	M.B.S 2002	Lotfi D.C 1990	Lotfi D.C 2003	T.O.X 2000	T.O.X 2005
Futures médecins, diplôme, l'armée, l'équipe nationale, la fleure, l'acteur, 8 heures pile, Consulta- tion, l'ascense ur., la tour, ça va, taxi, l'équipe, extrait de naissance , l'étoile, les fêtes, l'euro, les généraux, château, service national, l'exil, même, même, les jeunes, deux pièces, cuisine, les piles, John Michel	avocat, les caisses, j'espère, les climatiseur s, l'ascenseu r, la faute, l'aéroport, vive l'économi e de marché, dix huit, vingt cinq ans, rée de chaussée, les soirées, sur place, la bataille, les jeunes, français, jamais, tout droit, ça y, l'économi que	quelque part, quelque part, la ville, exercice, exercice, terminal, les profs, sciences, maths, physiques , la saison, la liste, avec mention, l'histoire, même, enfin, limonade, jamais, lâche, l'espoir, kamikaze, c'est bon, ça-y, bien, la police, les Nissan, les menottes, perpète, contre, cyclone Catrina, tellement, contre, contre, contre, contre les escrocs, les grands, les criminels, contre,	impossible, L'avenir, à fond, l'époque, les bombes, Il faut contrôler, contre, clash, trucage, l'opéra, des bactéries, choléra, vide, typhoïde, le genre, synthole, les symptômes, Les symbole, la mort, des cellules simples, impossible, la chimiothéra pie, sida, plus rapide, surtout, système, les nerfs, C'est la même histoire, Pourtant, Partout, rap, les problèmes, Trop de problèmes, surtout, style, stylo, les rimes, un bon son, même, Tellement, la drague,	aller, bouger, d'ont stop, C'est bête, la fête, scénario, vas y, mobile, bip hop, Comman de, vraiment, commerc e, l'avenir	à part, rap, moyen, stress, les scènes, les rappeurs, danger, respect, la scène, les rappeurs, jamais, Merci, déjà, sincère, Texte mélancoliqu ue, suicidaire, les limites, capable, on bataille, hip hop, désigne spécial, De toute façon, l'avenir, Titanic, c'est trop facile, la même chose, rap, la même dose, jamais, la même cause, les mêmes bases, les même phrases, l'imitation rap, la fréquence, branché, c'est maladif,

		noir, des cobayes, laboratoire, l'extrême est, mort, malgré, l'Espagne , Alger , Guelma, la ville, les cartables, l'autoroute, La camorra, La camorra, pouvoir, la camorra, les jeunes, les combats, les dégâts, les embuscades, l'avenir, espoir, La loi est la loi, pour toujours, Affaire, Les bombes, Même, Alger, problème, clash, Les jeunes la mafia politique, les Anglais, les prix, séisme financier, tiers	l'alcool, les bières, la canette, les barres, les désastres, les catastrophes , les 24h surtout, jeune, surtout, chômeur, Les jeunes, les problèmes, partout, marche arrière, impossible, les jeunes, dépression nerveuse, l'histoire tragique		parasite, les balles a blanc, c'est bon
--	--	--	---	--	--

		monde, terrorisme , Miami, la Côte d'Azure, les voyages, les soirées, partie golf, front, coupable, coupable, comme d'habitude			
--	--	---	--	--	--

Les emprunts qui n'ont pas été intégrés sont beaucoup plus nombreux que ceux des deux autres catégories précédentes (A et B). Le nombre en est plus élevé aussi bien chez les rappers que chez les *raïmans*. Nous constatons aussi que dans les chansons des années 1990 et 2000, ces emprunts sont beaucoup plus fréquents chez Lotfi Double Canon¹. Cela peut s'expliquer par l'accroissement du taux d'alphabétisation qui a fait que les jeunes empruntent des mots sans les intégrer puisqu'ils sont capables de les prononcer conformément à (ou en s'approchant de) la norme française, y compris lorsqu'ils s'adressent à l'ancienne génération d'intellectuels algériens qui voulaient se démarquer par la prononciation de la langue française des Français symboles du colonialisme. Dans les exemples relevés, nous remarquons que les mots français ont gardé leur forme d'origine, au niveau phonologique et morphosyntaxique. Les jeunes algériens tentent aujourd'hui de perfectionner leur langue pour s'approcher de la prononciation du français hexagonal. Les chanteurs font aussi partie

¹ Chez qui, nous avons remarqué que les textes sont très long et relatent parfois des histoires sur des événements réels

de cette catégorie de jeunes qui, comme l'explique C. Trimaille (1999b), même s'il s'agit d'un contexte différent du contexte algérien, recourent dans leurs chansons à un style dont certains éléments constitutifs pourraient être considérés comme formels : « *Le recours aux structures syntaxique, morphologique, lexicale et phonologique du français légitime est donc la règle dans les productions étudiées. La maîtrise de ce code « high » apparaît valorisée, explicitement par le fond et implicitement par la forme (...) Les choix lexicaux, de même que la prononciation sont constitutifs du « style expressif » et porteurs de « distinction » (Bourdieu, 1982 : 65) ».*¹

Ainsi on retrouve dans le corpus étudié des mots et expressions dans le raï comme : *Le premier jour, n'importe qui, les histoires, jamais* (Hasni 90), *normal, au moins, pourtant, tellement, gentil* (Bilal 99) *c'est normal, aucune preuve, à fond*, (Kheira 2006). Et pour le rap : *taxi, l'équipe, extrait de naissance, l'étoile*, (M.B.S 2001) *avocat, les caisses, j'espère, les climatiseurs, l'ascenseur*, (M.B.S 2002)

Ces mots et expressions sont employés sans modification de forme ni de sens, ils sont ainsi utilisés dans un contexte pareil à celui du contexte français et donnent le même sens que celui voulu par un Français.

¹ Trimaille, C., 1999, " Le rap français ou la différence mise en langues ", *Les parlers urbains, Lidil n°19*, Grenoble, Lidilem, p.84.

4. Synthèse sur les catégories d'emprunts

a. raï

Catégories d'emprunts	Nombre
Emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés	10
Phonologiquement intégrés mais morphologiquement non intégrés	17
Emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés	71

b. rap

Catégories d'emprunts	Nombre
Emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés	32
Phonologiquement intégrés mais morphologiquement non intégrés	64
Emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés	251

5. Repérage des catégories grammaticales

Il sera question ici de relever les mots français et voir à quelle catégorie grammaticale ils appartiennent.

a. Les verbes

Dans les deux corpus, les verbes français ne sont pas nombreux. Quelques occurrences ont été relevées dans les chansons raï, certains ont

subi des modifications pour être intégrés. Ainsi nous rencontrons des verbes conjugués au présent avec l'ajout du pronom de l'arabe dialectal comme *n'rangé*, (Hasni 80), ou au passé avec l'emploi du participe passé *souffrit* (Hasni 90), *sacrifit* (Bilal 99), *décidite*, *prometelə* (Kheira 99). D'autres au contraire, ont gardé leur forme et ont été utilisés avec le pronom et la conjugaison française : *dis-moi* (Kheira 99), *reviens à moi* (Kheira 2006).

Les exemples relevés correspondent surtout aux textes écrits dans les années 1990 et 2000, ce qui pourrait confirmer la thèse du recours à l'emprunt non intégré dans les chansons raï à partir des années 1990.

Les rappeurs empruntent moins les verbes, qu'ils soient intégrés ou non intégrés. Dans la première catégorie ,nous pourrions relever les exemples suivants : *Yabrisé*, *y garé*, *mabrizi*, *demandit*, *n'soufri* (M.B.S 2001), *m'bloquia*(Lotfi Double Canon 1990), *t'rapi*, (T.O.X 2005)*t' contrôlais*, *m'bloqué*, *m' camouflé*, *y' crevé* (Lotfi Double Canon 1990) et pour la deuxième ,le nombre est très limité : *j'espère* (M.B.S 2002), *c'est bon* (Lotfi Double Canon 1990), *C'est bête* (T.O.X, 2000). Ce constat nous conduit à déduire que dans le rap, l'emprunt lexical est plus fréquent que l'emprunt grammatical.

b. Les noms :

C'est la catégorie la plus représentée dans les deux corpus. Intégré ou non intégré le nom est présent dans les chansons appartenant aux trois périodes choisies (1980, 1990, 2000). Nous retrouvons donc des noms propres comme les noms de villes et de pays qui renvoient à un évènement ou qui accompagnent un sentiment. Certains noms empruntés ont gardé leur forme d'origine : *Marseille* (Hasni 80), *Arsenal* (M.B.S 2001),

l'Espagne, Alger, Guelma, Miami, la Côte d'Azur (Lotfi Double Canon 1990). D'autres, ont, au contraire subi des transformations phonétiques : l'Allemagne, (Bilal 99), et morphosyntaxique l'Marseille (Hasni 80), l'marikan (Bilal 2006), Talyan (Lotfi Double Canon 1990).

Dans les deux corpus, nous avons pu relever un nombre important de noms empruntés. Dans ce tableau apparaît clairement l'importance des noms empruntés au français.

Catégories d'emprunt	Noms dans le raï	Noms dans le rap
Emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés	5	23
Phonologiquement intégrés mais morphologiquement non intégrés	14	58
Emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés	35	165

L'intégration des noms est surtout liée à leur emplacement par rapport à la chaîne syntagmatique : s'ils sont au début d'une phrase, il se pourrait qu'ils ne subissent aucune transformation morphosyntaxique mais une fois placés au milieu, il y a forcément une intégration.

Dans le corpus rap, nous pouvons rencontrer une variété de noms récemment intégrés dans le langage des algériens, comme *mobile*, *commande* (T.O.X, 2000), *désigne spécial*, *branché*, *les balles a blanc* (T.O.X 2005). Des noms relevant du domaine de la médecine : *bactéries*, *choléra*, *typhoïde*, *les symptômes*, *la mort*, *des cellules simples*, *la*

chimiothérapie, sida, les nerfs, dépression nerveuse, (Lotfi Double Canon, 2003).

D'autres représentent une terminologie politique et militaire nationale et internationale : *les embuscades, la loi, les bombes, clash, la mafia politique, terrorisme* (Lotfi Double Canon 1990). Dans le corpus raï apparaissent surtout les noms qui ont un rapport avec l'amour et les relations amoureuses : *l' passé, l'vice, l'confiance, l'amour* (Hasni 80), *la confiance, la réponse* (Kheira 99), *la jalousie, les solutions, le mot, scénario, la séparation, l'affaire* (Kheira 2006).

c. Les adjectifs

Nous n'avons relevé aucun adjectif dans les deux catégories d'emprunt (emprunts phonologiquement et morphologiquement intégrés et emprunts morphologiquement intégrés mais phonologiquement non intégrés) seul l'adjectif *mauvais*, intégré à un syntagme nominal *sang: be l'mauvais sang* (Kheira 2006) l'article *le* est remplacé par l'article défini de l'arabe dialectal *l'*. Dans la catégorie d'emprunts phonologiquement et morphologiquement non intégrés, le choix de l'adjectif qualificatif est fait selon la thématique de chaque chanteur. Chez Hasni et Kheira, les adjectifs jalonnent les sous-thèmes qui entourent le rapport homme/femme qui représente le thème principal. Nous retrouvons donc des adjectifs qui décrivent l'état d'esprit d'une personne qui souffre, *jaloux, fragile, faible* (Kheira 2006), qui découvre l'amour : *le premier jour* (Hasni 90), ou qui exprime son rapport à une situation amoureuse : *c'est normal, c'est pas normal* (Kheira 2006).

Pour Bilal, chez qui le thème de la critique de la société domine, nous retrouvons les adjectifs : *jeune, normal, gentil* (Bilal 99) qui sont employés par volonté de démontrer le vices des autres. Ces termes sont récents par leur emploi chez les jeunes algériens.

Dans le contexte rap, nous retrouvons une variation de thèmes locaux et internationaux, où le nom français emprunté est forcément accompagné d'un adjectif de la même langue, ce qui donne une forme authentique à l'expression, comme le montrent les exemples suivants : *futurs médecins*, (M.B.S 2001) *des cellules simples, l'histoire tragique* (Lotfi Double Canon, 2003) *Texte mélancolique, désigne spécial, c'est trop facile* (T.O.X 2005).

d. Les pronoms

Ils apparaissent dans le corpus raï dans ces passages de chansons de Kheira : « *dis-moi, Ça y* » (Kheira 99) les deux pronoms (moi) et (y) expriment le même sens que celui du contexte français. Le pronom démonstratif neutre (ce) est employé avec le verbe être dans les deux passages : *c'est normal, c'est pas normal* (Kheira 2006), le premier à la forme affirmative et le deuxième à la forme négative où la deuxième partie de la négation a été supprimée. Cette forme est employée à l'oral par les Algériens comme par les Français.

Dans le corpus rap, l'emploi se limite au pronom personnel complément d'objet indirect (y) dans l'exemple *ça y* (M.B.S 2002) et le pronom démonstratif employé dans la phrase emphatique : *c'est bon* (Lotfi Double Canon 1990), *c'est la même histoire* (Lotfi Double Canon 2003) *c'est bête*,

vas y (T.O.X 2000), *c'est trop facile, c'est maladif, c'est bon*, (T.O.X 2005).

L'usage du présentatif « c'est » chez les rappeurs sert, me semble-il, à démontrer que leur point de vue est fondé et que dans leur message il y a du sérieux, et donc ce qu'ils disent doit être reçu et pris en considération. , cela me paraît l'essence même du message rap.

e. Les adverbes les prépositions et les conjonctions

Aucun adverbe, préposition ou conjonction n'a été relevé dans la catégorie d'emprunts intégrés. Cela s'explique peut être par la rareté d'emprunt d'adverbes français dans l'arabe dialectal algérien qui se reflète dans la chanson raï et rap. Dans la catégorie d'emprunts non intégrés, nous remarquons la présence récurrente d'adverbes comme *jamais, surtout* (Hasni 90), *tellement, pourtant* (Bilal 99), *pourtant* (Kheira 2006), *jamais* (M.B.S 2002) *enfin, jamais, tellement, comme* (Lotfi Double Canon 1990), *trop, surtout, pourtant, partout, tellement* (Lotfi Double Canon, 2003), *vraiment* (T.O.X, 2000), *jamais, bon* (T.O.X 2005) *déjà, jamais* (T.O.X 2005). Comme l'explique Marie VIROLLE (2007), ces adverbes forment avec la préposition *malgré* (Hasni 90), et la conjonction *mais*, (Kheira 2006), une série d'emprunts récents que nous ne retrouvons pas dans l'arabe algérien ancien et même s'ils ont leurs équivalents en arabe dialectal, ils viennent pour renforcer le sens de l'expression choisie pour un contexte donné : « *D'apparition plus récente, ce type d'emprunts de mots comme des adverbes, conjonctions, prépositions marque l'irruption en arabe d'éléments de la syntaxe française, même s'ils ne remettent pas en cause fondamentalement la syntaxe arabe. Ils ont leur équivalent en arabe mais sont*

souvent « choisis » dans un contexte textuel (ou discursif) où les emprunts lexicaux sont déjà nombreux». ¹

Il est à noter que contrairement au raï, le corpus rap renferme un nombre important et varié de noms empruntés au français en raison de sa thématique pluridisciplinaire et qui dépasse le local pour investir l'universel.

6. Procédés de créativité langagière

Les chanteurs sont parfois des créateurs de sens nouveau aux mots repérés dans le parler local, des mots qui sont parfois empruntés à d'autres langues. Dans le raï par exemple, les noms attribués à la femme reflètent clairement ce propos. Elle est tantôt *e'cchira* qui, outre le sens de jeune fille dans la région de l'ouest algérien, a une autre signification dans le centre où c'est le nom attribué à la drogue (le haschich). La blanche, la brune et la blonde ou *er'roukha* (la rousse) sont les quatre noms communs aux filles présentes dans le raï. On retrouve également *echaba* (la jeune). La femme dans le raï moderne est *la bien aimée*, c'est *l'infidèle* ou parfois *l'introuvable*. On retrouve aussi *Omri* littéralement mon âge, qui signifie dans un sens raï *ma vie*. Cette créativité n'est pas nourrie isolée de la communauté des jeunes pour qui les rappers et les *raïmans* chantent et reprennent les termes nouveaux.

Les chanteurs privilégient des pratiques langagières qui les unissent avec les jeunes et les séparent des « autres » générations, cela s'explique par l'utilisation des mêmes termes et expressions employés récemment par les jeunes algériens dans leur parler quotidien : « *Le fait d'utiliser le même*

¹ Virolle, Marie, 2007, op.cit. p.64, 65

*langage marque aussi un sentiment d'appartenance au groupe qui partage les mêmes valeurs et intérêts. Avoir son propre langage est aussi un moyen de se distinguer des autres qui ne font pas partie de la culture hip hop. Ceci peut renforcer l'identification et le sentiment appartenance ».*¹

La langue chantée par les jeunes qui se sentent toujours marginalisés par les sociétés est souvent considéré comme vulgaire ; elle est différente de celle des générations précédentes. C'est soit la nouveauté des thèmes et l'audace dans le choix, soit le vocabulaire qui est original et qui choque les conservateurs : « *Le langage des rappeurs comme celui des jeunes en mal d'insertion est souvent considéré comme « vulgaire ou incivil ».*²

Cela n'est pas propre au rap, le langage raï est aussi rejeté par certaines familles conservatrices et des responsables dans des postes clés à la télévision, la radio et les ministères de la culture, même si cette attitude a commencé à changer lorsque le raï est devenu international : « *Le lexique même, choque délibérément les milieux officiels académiques ou puritains par l'amalgame de la syntaxe dialectale et du lexique francisé (« lamour », « serbi » (pour sers moi ...)) ».*³

a. Les abréviations

Les chanteurs emploient des mots abrégés souvent utilisés dans des conversations informelles. Ces troncations se présentent soit en apocope soit en aphérèse. Dans le corpus rap ,nous avons pu relever un exemple

¹ Scheiger, Magdalena, 2004, op.cit, p 127.

² Trimaille, C., 1999, “ Le rap français ou la différence mise en langues ”, *Les parlers urbains, Lidil n°19*, Grenoble, Lidilem, p. 82

³ Oriol, Michel (2000). Op.cit, p. 131-142. <http://remi.revues.org/document1807.html>

d'apocope qui consiste à abrégé un mot en tronquant ses dernières syllabes télé (vision): *Fə Télé mā hādruš* (Lotfi Double Canon 1990).

b. La siglaison

Elle consiste à la conservation des initiales des mots, qui, regroupés forment un nom. Les sigles peuvent être épelés, en prononçant chaque lettre à part, comme dans les exemples suivants : « *T.O.X għer hək et on casse la baraque* » (T.O.X 2000), M.C (maître de cérémonie) (T.O.X 2005) ou employés sous forme d'acronymes qui se prononcent comme un mot normal comme Sida (Lotfi Double Canon, 2003)

c. Les anglicismes

Même si les premiers textes du groupe T.O.X étaient entièrement en anglais, l'emploi de mots anglais dans les textes en arabe classique n'est pas très fréquent dans les deux corpus, pour le rap nous avons relevé une expression qui est employée aussi bien par les Français que par les Algériens, dans un discours propre aux cérémonies musicales en présence de D.J. Il s'agit de l'expression *don't stop*, (T.O.X, 2000). Pour le cas du raï, nous constatons l'emploi de *bye bye* (Bilal 99) qui est devenue internationale.

7. Conclusion du chapitre

Les mots français utilisés dans les textes raï et rap jouent un rôle dans l'expression artistique. Intégrés dans les énoncés au même titre que le lexique ordinaire, ils permettent par leur disponibilité de se démarquer de la tradition dans la chanson algérienne. Si certaines fonctions peuvent être remplies par l'arabe algérien, d'autres au contraire ne le sont que par le

recours au français, quelle que soit la forme. Son utilisation dans les textes de rap permet d'employer un langage percutant conforme à celui des auditeurs mondiaux. Ce qui donne au rap une dimension internationale.

Dans notre corpus, nous avons pu constater que les mots empruntés répondent aux thématiques des chansons (sociale, d'amour, politique, etc.) et au genre musical (rap/raï). Cela explique pourquoi certains mots reviennent dans plusieurs chansons, comme *jamais*, *même*, *pourtant*, *soufrit*. Nous avons aussi relevé, dans le corpus rap beaucoup de mots nouveaux, surtout ceux qui relèvent du domaine médical, politique et technologique. Ces mots qui n'ont pas été stabilisés ont gardé leur forme française d'origine. L'emprunt au français dans le raï et le rap a permis la création d'une langue comprise par toutes les catégories de personnes appartenant aux différentes classes sociales, sans négliger les sexes. Ce qui leur donne l'avantage d'être les plus représentatifs de la jeunesse algérienne.

Conclusion générale

Conclusion générale

Evoquer le rap et le raï en Algérie c'est parler des jeunes et de la création artistique qui contribue parfois à la création linguistique. Les jeunes trouvent dans ces deux styles de musique une part de la liberté qu'ils cherchent. Celle-ci apparaît dans la variété des thèmes choisis et dans le passage libre de l'arabe dialectal à l'arabe classique au français avec la présence de l'anglais dans le rap.

Le travail que nous avons réalisé paraît minime par rapport aux travaux menés par les chercheurs au laboratoire LIDILEM à Grenoble sur le contact des langues et les représentations identitaires dans la chanson rap auprès des jeunes étrangers installés en France. Cette recherche s'inscrit en sociolinguistique urbaine, branche de la sociolinguistique dont le plurilinguisme forme le domaine d'étude privilégié. L'alternance codique et l'emprunt représentent les principaux phénomènes linguistiques qui résultent du contact des langues.

Il faut noter que les recherches récentes en sociolinguistique se sont intéressées à la création linguistique dans le contexte artistique (chanson, spectacle, clips, courts métrages, etc.) et à travers les nouveaux moyens de communications (S.M.S, courriels, forums de discussion, etc.)

Nous avons voulu, à travers ce travail, répondre à une question posée dans l'introduction : pourquoi ce recours au français dans le raï et le rap ? Mais aussi sous quelle forme linguistique ce français est présent dans les deux corpus (raï et rap)?

Ces travaux nous ont ouvert plusieurs pistes de recherches et nous ont fourni beaucoup d'éléments méthodologiques.

Notre étude nous a conduit à comprendre l'intérêt porté par la sociolinguistique urbaine à la production artistique des jeunes qui propose plusieurs matériaux intéressants à étudier, surtout avec les changements sociaux qu'a connus l'Algérie ces dernières années et qui ont eu comme conséquence, l'apparition de diverses expressions culturelles et artistiques (courts et longs métrages, spectacles, clips, chants des supporteurs dans les stades, etc.) qui favorisent l'accélération du rythme de la variation linguistique dans les pratiques langagières des jeunes.

Notre recherche est partie d'un constat : contrairement aux autres genres musicaux en Algérie, dans la chanson raï et rap, le multilinguisme (arabe classique, arabe dialectal, français) apparaît clairement sur les textes chantés. Pour expliquer donc ce phénomène linguistique, une partie était impérative pour expliquer la situation linguistique de l'Algérie, l'apparition du raï et du rap en Algérie ainsi qu'une présentation du cadre théorique et conceptuel dans lequel s'inscrit notre étude, avant d'arriver à l'analyse du corpus constitué des chansons choisies dans les deux genres et des entretiens réalisés avec les paroliers et chanteurs.

Suite à cette analyse, nous sommes arrivés à quelques résultats que nous récapitulons en cette fin de thèse.

Nous avons pu comprendre à travers cette étude que l'intérêt accordé par les jeunes au raï et au rap peut s'expliquer par ce que contiennent ces deux chansons de thèmes reflétant les problèmes sociaux vécus par beaucoup de jeunes, et aussi par l'emploi d'une langue qui est la même que celle utilisée dans leurs discussions quotidiennes c'est-à-dire l'arabe algérien avec un emprunt au français, intégré ou non intégré.

En empruntant au français pour écrire un texte, les paroliers ne considèrent pas qu'ils recourent à une langue étrangère, puisque cette langue, comme nous l'explique le parolier de la chanson raï Karim Ould Adda est algérienne : « *je veux écrire un texte pour une thématique donnée, je l'écris soit en français soit en arabe, cela dépend de celle qui vient la première* ». ¹ Le français reste aussi une langue à laquelle recourent beaucoup d'algériens dans une situation de communication dite standard ou courante.

Dans le corpus étudié (raï et rap), l'emprunt est plus fréquent que l'alternance codique, il est tantôt intégré, tantôt non intégré. Les emprunts intégrés apparaissent dans les mots empruntés au français et algérianisés phonétiquement et morfo syntaxiquement, les non intégrés ayant été empruntés sans avoir été modifiés, ces derniers ne diffèrent pas à notre avis des alternances codiques.

Grâce à la liberté que trouvent les chanteurs dans le choix des thèmes, de la langue et même des rythmes, l'étude des différents albums nous a révélé la présence de plusieurs rythmes, rock, reggae, *gnawa*, oriental, etc. d'une variété de langues, le français, l'arabe classique, l'arabe dialectal, l'anglais, l'espagnol et même quelques mots en italien. Ce qui est logique pour une chanson à vocation mondiale.

Le choix des thèmes est varié, il passe de l'international au national, au régional, ce qui correspond pratiquement au rap en France comme le note Jacqueline Billiez: « *Les voies de la créativité sont donc les plus diverses pour prendre toujours plus de liberté avec le code sans que le ludique*

¹ Entretien avec le parolier Karim Ould Adda le mercredi 10-10-2007. (l'entretien a été traduit de l'arabe dialectal au français.)

prenne le pas sur l'invitation à la réflexion politique, la parodie et la raillerie devant au contraire, avant tout la servir ». ¹ Ce qui nous a conduits à dire que la créativité langagière accompagne la créativité artistique.

Nous avons constaté, en analysant le corpus que l'emprunt non intégré est plus fréquent dans les chansons récentes (les années 2000) dans les deux genres (raï et rap) par rapport à celle des années 1980 et 1990 ce qui pourrait être la conséquence de la scolarisation des chanteurs et des paroliers.

Le français dans le raï et le rap n'est pas seulement un outil linguistique d'énonciation, il est aussi un facteur important dans la formation esthétique du message. Il assure une fonction conative, capable d'agir sur le récepteur tout comme l'arabe dialectal.

Au cours de cette étude, nous avons remarqué la présence de trois catégories d'emprunt : l'emprunt phonologiquement et morphologiquement intégré, où les unités sont pratiquement algérianisées. L'emprunt morphologiquement intégré mais phonologiquement non intégré, ce qui correspond aux mots français qui ont intégré le système grammatical de l'arabe dialectal mais qui ont gardé la prononciation française. Et enfin l'emprunt phonologiquement et morphologiquement non intégré qui est le plus fréquent dans les deux corpus raï et rap. Ce changement en même temps synchronique et diachronique, est justifié parfois par le choix des thèmes, les jeux de mots, ou les exigences de la sonorité du vers. C'est le même constat fait par J.Billiez après ses multiples recherches sur les rap français : « *Les emprunts sont très nombreux, et se répètent dans les textes de*

¹ Billiez, Jacqueline, 1997, op.cit, p.148

*groupes différents. Les fonctions sont aussi diverses, allant d'une fonction de connivence (complicité, accord) jusqu'à une fonction ludique (le jeu de mots). Les rappeurs changent de code parfois en empruntant un mot au français, qui parfois ne veut rien dire dans la continuité discursive de la chanson ».*¹

Tout au long du corpus rap, nous avons rencontré un ensemble de mots nouveaux créés pour exprimer la nouveauté liée surtout à la nouvelle technologie (portable), à la médecine, mais aussi à l'ordre et au désordre politique et social mondial (guerres, terrorisme, mafia, etc.). Cette constatation atteste de l'intérêt que porte cette chanson aux événements d'ordre international et leur impact sur les changements que connaît l'Algérie.

Grâce aux procédés de créativité langagière (abréviations, siglaisons et même le recours à l'anglicisme), plusieurs mots nouveaux qui correspondent à différentes catégories grammaticales, ont été créés dans le corpus étudié.

La création de termes et d'expressions nouveaux en chantant est tout de suite récupérée par les jeunes qui les réemploient dans des situations de communication ordinaires. Un jour en m'arrêtant au niveau d'une station d'essence pour m'approvisionner en carburant, le pompiste en me rendant un billet de 100 dinars, me dit : « *Ezerga trabbah, wagfa gaddam darhoum* » (La brune porte bonheur, debout devant la porte de sa maison.). Pour me montrer qu'il préférerait le billet (bleu) de 100 dinars à la pièce, ce jeune a employé cet extrait d'une chanson de Hasni. Cela montre de façon

¹ Billiez, Jacqueline, 1996, op.cit, p. 63.

anecdotique, à quel point la créativité artistique peut participer à la créativité langagière.

Les mots et les expressions nouvellement créés dans le contexte artistique ont un impact sur l'auditeur, surtout lorsqu'il s'agit, comme dans le cas de l'Algérie d'un mélange entre français et arabe dialectal. En France, selon L.J. Calvet, plusieurs mots ont connu leur apparition dans des chansons :

Mais qui sait que bidasse est un nom propre devenu commun ? De la même façon Sacha Distel lance en 1958, grâce au refrain d'une chanson, le mot scoubidou qui devient le nom d'un petit objet de plastique tressé, très à la mode pendant quelques mois. En 1978 c'est Renaud qui, avec « laisse béton », remet le verlan à l'honneur, et plus près de nous, en Afrique francophone, le chanteur congolais Zao lance avec sa chanson « Ancien combattant » un nouveau participe passé, cadavéré (« tué »). Nous pourrions multiplier les exemples, mais ceux-ci suffisent à nous montrer que la chanson est à la fois créatrice et véhicule de néologismes.¹

Notre étude a démontré que chez les rappeurs les thèmes sont variés (sociaux, politiques, culturels, internationaux, etc.) contrairement à la chanson raï qui se concentre autour du thème de l'amour et des rapports amoureux entre hommes et femmes. Cette différence au niveau des thèmes des genres induit une plus grande richesse terminologique dans le corpus rap, par rapport au corpus raï.

Le raï et le rap comme productions urbaines, sont favorables à la variation linguistique et au contact des langues. Ce phénomène n'est pas propre à la chanson algérienne, surtout pour le rap qui est un style mondial,

¹ Calvet, Louis-Jean, 1999, L'endogène, l'exogène et la néologie : *Le lexique marseillais*, in Gasquet-Cyrus (M.), Kosmicki (G.) & Van den Avenne (C.), (eds). *Paroles et musiques à Marseille*, Paris, L'Harmattan.p. 60

comme il est expliqué à travers ces propos de (Fayolle, V et Masson-Floch, A, 2002) :

L'ensemble des études concernant le rap s'accordent à le considérer comme une forme d'expression ou de « parole » spécifiquement urbaine, (...) Le rap possède donc une double caractéristique. L'espace citadin se présente comme tissu social complexe dont émerge la parole rap (...) à l'échelle internationale, plusieurs générations d'une partie de la jeunesse urbaine s'approprient cette parole et participent à son élaboration continue, selon des modèles et des codes partagés, ainsi que selon des modalités contextuellement définies par chacun de ses représentants.¹

Le multilinguisme en Algérie a été un des instruments du développement de ces deux genres musicaux (raï et rap), deux styles qui se sont enrichis du vocabulaire français, grâce auquel ils ont pu introduire des thématiques nouvelles et conquérir des espaces nouveaux.

Notre recherche nous a mené à conclure que la chanson raï et rap ont valorisé plus l'arabe algérien riche en vocabulaire français. Cela n'exclut pas la présence de l'arabe classique à travers quelques chansons rap.

Depuis le Ghiwane au Maroc, aucun genre n'a pu avoir une telle ampleur et se transformer en phénomène social jusqu'à l'arrivée de la mouvance raï des années 1980. Le rap n'a pas pu conquérir du terrain en Algérie comme au Maroc, il est plus présent sur les sites Internet² que sur le terrain. Parce que, comme me l'a expliqué Malik, du groupe T.O.X., l'enregistrement d'un album rap à Oran par exemple est presque impossible devant le monopole qu'a imposé la chanson raï dont la vente est sûre. Devant cette

¹ Fayolle, Vincent et Masson-Floch, Adeline, 2002, Rap et politique, La politique en chansons, *Revue Mots* N° 70, Editions E.N.S p.80.

² Plusieurs groupes ont créé des blogs où l'on peut télécharger les chansons et trouver la biographie du groupe, en plus des sites réservés au rap algérien.

situation, les rappeurs doivent soit inclure une ou deux chansons raï dans leurs albums ou à faire des duos avec un chanteur de raï. Cette situation est inversée à l'étranger, ce sont les chanteurs de raï qui veulent associer des rappeurs dans leurs albums, comme nous l'explique Bensignor (1993) qui rapporte les propos de cheb Mami : « *Dans une interview Mami déclare : Aujourd'hui le raï est la musique de la deuxième génération (...) dans mon nouvel album, par exemple, j'ai voulu faire un clin d'œil au rap sur « Mama ». Je voulais que les beurs puissent montrer à leurs copains français qu'on peut mettre ensemble le rap et raï* ». ¹

L'emprunt à la langue française chez les jeunes chanteurs peut se comprendre dans sa dimension universelle comme un rapprochement entre les deux cultures, algérienne et française, surtout que le contact entre les deux peuples n'a jamais cessé d'exister et que la langue est le facteur essentiel qui assure la continuité de ces liens.

Dans le rap en France, les jeunes issus de l'immigration algérienne ont créé une langue où l'utilisation d'arabe algérien avec le français est porteuse d'une sorte de revendication identitaire. En Algérie les jeunes chanteurs du raï et du rap ont eux aussi à travers ce recours à l'arabe algérien mélangé avec le français, exprimé une revalorisation de la langue maternelle, restée jusque là une variété basse par rapport à la variété haute, l'arabe classique, langue officielle.

Enfin s'il est à redéfinir les deux styles étudiés, nous pourrions dire que le raï est un genre qui est parti du local pour atteindre l'universel, et que les rappeurs ont pu rendre local un genre mondial. Le rap en Algérie a donc

¹ Bensignor, F, 1993, Le raï, entre Oran, Marseille et Paris, *Hommes et migrations*, n° 1170, p.63

rendu pratique la notion de glocalisation, expliquée par le sociologue Roland Robertson : « *En ce sens, la «glocalisation» est une globalisation qui se donne des limites, qui doit s'adapter aux réalités locales, plutôt que de les ignorer ou les écraser.* »¹

En analysant notre corpus, nous avons constaté que le recours au français ne se limite pas au contenu des chansons, il est présent même dans les titres.

Malgré la différence entre le récepteur de la chanson raï et celui de la chanson rap puisque les thèmes diffèrent, les deux styles se rencontrent dans le choix de la langue (l'arabe algérien et le français.)

Au terme de cette étude, Il serait prétentieux de croire que tout a été élucidé. Situation multilingue de l'Algérie, contact de langues arabe algérien français et les phénomènes linguistiques qui en résultent (emprunt et alternance codique), politique linguistique à savoir langue maternelle, langue nationale, langue officielle et langue étrangère. Tous ces sujets restent des terrains à épuiser par des travaux de recherches pluridisciplinaires.

Notre propos a tenté d'expliquer comment dans le français a été algérianisé dans les pratiques quotidiennes des gens, mais surtout dans la production artistique dont la chanson rap et raï sont des exemples pertinents où la création artistique se mêle à la créativité linguistique.

Par ailleurs, outre la sociolinguistique, le rap et le raï offrent aux différentes disciplines des sciences humaines et sociales (sociologie, psychologie, sciences politiques, histoire, etc.) un objet d'étude très

¹ Robertson, Roland, 2004, Nous vivons dans un monde glocalisé, *Quotidien suisse d'information et d'opinion*, Edité à Genève.

intéressant capable d'ouvrir plusieurs nouvelles pistes pour des futures recherches.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET ARTICLES

ABOU, Sélim., 1981, *L'identité culturelle*, Paris. Anthropos

AUZANNEAU, Michelle, 2001, Identité africaines, le rap comme lieu d'expression, dans *Cahiers d'Etudes Africaines*, 163-164, XLI-3-4, sous la direction de C. Canut, Paris, Gallimard. P.711-734

AUZANNEAU, Michelle, et Vincent Fayolle, Vincent, 2007, « L'énonciation rap, des places en devenir », *Dans Lambert. P, Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Biliiez*, Paris L'Harmattan. p. 129-139

BARTHES, Roland, 1976. "Ecoute" in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil.

BAZIN, H., (1995), *La culture hip hop*, Desclée de Brouwer.

BENRABAH, Mohamed, 1999(a), Algérie : les traumatismes de la langue et le raï, *Revue Esprit*.p.22-47

BENRABAH, Mohamed, 1999(b), *Langue et pouvoir en Algérie*, Paris, Editions Séguier.

BENRABAH, Mohamed, 1999(c), « Les filles contre les mères », *Lidil* n° 19, Grenoble, Lidilem, p.11-28

BENRABAH, Mohamed, 2007, Politique linguistique en Algérie : insécurité au sommet, ouvertures à la base, *Dans Lambert. P, Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Biliiez*, Paris L'Harmattan.p.55-64

BILLIEZ, J. 1985, « La langue comme marqueur d'identité » in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol.1, n°2, Université de Poitiers, CNRS, p.95-104.

BILLIEZ, Jacqueline, 1996, Poésie musicale urbaine : langues et identités entrelacées, *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*. Montréal, AUPELF.UREF, p. 61-66

BILLIEZ, Jacqueline, 1997, « Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap », *Cahiers du français contemporain*, Fontenay Saint-Cloud, ENS Editions. p. 135-155

BILLIEZ, Jacqueline, 1998, L'alternance des codes en chantant, *Lidil*, n°18, Grenoble, Lidilem.p. 125-140.

BLOOMFIELD, L. 1935, *Language*. London: Allen and Unwin. Trad. *Le langage*, Payot.

BOURDIEU, Pierre, 1989, *La domination masculine*, Paris, Edition Seuil, Collection Liber.

BOUCHER, M., 1998, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan.

BOUCHERIT, Aziza, 1999, Relation d'appartenance, nom de parenté et substrat berbère, *Papers from 9th italian meeting of afro-asiatic linguistics*, Tonelli Editions, Unipress, p. 170.181.

BOUCHRIT, Aziza, 2000, Réflexions sur le contact de langues à partir du cas d'Alger, *Actes du troisième colloque international de l'association AIDA (Association International de Dialectologie Arabe)*, Edités par Manwel mifsud, Malta, p.83-90

BOUCHERIT, Aziza, 2002, *L'arabe parlé à Alger*, Paris, Editions Peeters.

BOURDIEU, Pierre, 1989, *La domination masculine*, Paris, Edition Seuil, Collection Liber.

BOYER, Henri, 1991, *Eléments de sociolinguistique. Langue, communication et société*. Paris. Dunod

BULOT, Thierry, 2004, « Présentation » *Cahiers de sociolinguistique* n° 9, Les parlers jeunes, Presses Universitaires de Rennes, p. 5-7.

BULLOT, Thierry , 2007, De la matérialité discursive des murailles urbaines : quelques questions autour des écrits illicites, *Dans Lambert. P. Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline BILIEZ*, Paris, L'Harmattan, p. 187-194.

CACHIN, Olivier, 1996, *L'offensive Rap*, Paris, Gallimard.

CALVET, Louis-Jean, 1976, *La production révolutionnaire, slogans, affiches, chansons*, Paris, Bibliothèque Scientifique, Payot.

CALVET, Louis-Jean, 1994, *La sociolinguistique, Que sais-je ?* Paris, PUF.

CALVET, Louis-Jean et Dumont, 1999, *L'enquête sociolinguistique*, Paris, L'Harmattan.

CALVET, Louis-Jean, 1999, L'endogène, l'exogène et la néologie : *Le lexique marseillais*. in *Gasquet-Cyrus (M.), Kosmicki (G.) & Van den Avenne (C.), (eds). Paroles et musiques à Marseille*, Paris, L'Harmattan.p. 57-71

CHAKER, Salem, 2003, La langue berbère, in *Les langues de France, sous la direction de Bernard Cerquiglini*, Paris, PUF. p. 215-227

CHAKER, Salem, 2003, Résistance et ouverture à l'autre : le berbère une langue vivante à la croisée des influences, *Actes du colloque L'interpénétration des cultures dans le bassin occidental de la Méditerranée* , Paris, Sorbonne, 14/11.2001), Paris, Mémoire de la Méditerranée, p.131-154.

- CAUBET, Dominique, 2005, Ce français qui nous (re)vient du Maghreb Mélanges linguistiques en milieux urbains, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*.N° 159. *Langues, langages, inventions*. p. 16-23.
- CAUBET, Dominique, 2004, *Les mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole*, Paris, L'Harmattan.
- COHEN, David, 1970, *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, Paris, Mouton.
- COSTE, Daniel, 2007, Quelques aspects historiques et actuels de la distinction entre FLM, FLE et FLS, *Dans Lambert P. Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline BILIEZ*, Paris, L'Harmattan, p. 215-226.
- DABENE, Louise.1994, *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Paris, Hachette.
- ELIMAM, Abdou, 2004, L2 cherche L1 pour apprentissage... et plus si affinités, *Les cahiers du S.L.A.D*, Constantine, Edition SLAD, p .123-135,
- EL HADI, Saada, 1983, *Les langues et l'école*, Peter Lang.
- FAYOLLE, Vincent et MASSON-FLOCH, Adeline, 2002, Rap et politique, La politique en chansons, *Revue Mots* N° 70, Editions E.N.S. p.79-99
- FISHMAN, J.-A., 1971, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan et Bruxelles, Labor.
- GASQUET-CYRUS, Médéric, 1999, Les inserts dans le rap et le raggamuffin marseillais, *in Gasquet-Cyrus (M.), Kosmicki (G.) & Van den Avenne (C.), (eds). Paroles et musiques à Marseille, Les voix d'une ville*, Paris, L'Harmattan. p. 121-147.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GEROME, Guibert, 2002, Le développement des musiques amplifiées au XX^e siècle Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux, *Territoires de musiques et cultures urbaines*, Paris, l'Harmattan. p.1-12
- GRANGUILLAIME, Gilbert, 2002, Les enjeux de la question des langues en Algérie, *Les langues de la méditerranée, Sous la direction de Robert Bistolfi*. Paris, l'Harmattan, p. 1-14.
- GREEN, A-M, 1986, *Les adolescents et la musique*, Issy-les-Moulineaux EAP.
- GROSJEAN, F, 1982, *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. Cambridge, Mass/ London : Harvard University Press.
- GROJEAN, F. 1984, « Le bilinguisme : Vivre avec deux langues », *Bulletin de Linguistique Appliquée et Générale de l'Université de Besançon (Bulag)*, 11, 4-25; and *Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, (Tranel), 7, 15-42.
- GUMPERZ, J. J. 1989, *Engager la conversation*, Paris, Minuit.

- GUMPERZ, J. J, 1989, *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan.
- HADDADOU, Mohand Akli, 2000, Problématique du berbère langue maternelle, *Actes des séminaires sur la formation des enseignants de Tamazight et l'enseignement de la langue et de l'histoire amazighe*, Alger, M.O. Laced. p. 69-86.
- JAKOBSON, R. 1963, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine 1977, *La connotation*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- LABOV, William, 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Editions de Minuit.
- LAMIZET, Bernard, 2004, Y a-t-il un « Parler Jeune » ? *Cahiers de sociolinguistique 9, Les parlers jeunes*, Presses Universitaires de Rennes, p. 75-97
- LAPASSADE, G et ROUSSELOT, PH, 1990, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Editions Loris Talmart.
- LÜDI, G. & PY, B. 2003, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang.
- MARCELLESI Jean-Baptiste & GARDIN Bernard, 1974, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Edition Larousse.
- MARTIN Claude, 1979, *Histoire de l'Algérie française (I)*, Centre d'Édition et de diffusion, Paris, Robert Laffont.
- MARTINET, A, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Librairie A. Colin.
- MATTHEY, Marinette, & DE PIETRO, Jean-François, 1997, La société plurilingue : utopie souhaitable ou domination acceptée ? *Dans Plurilinguisme : contact ou conflit de langues ?* Paris, l'Harmattan. P. 133-190
- MATTHEY, Marinette et PY, Bernard, 2007, Etudier les contacts de langues pour mieux comprendre le langage, *Dans Lambert P. Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline BILIEZ*, Paris, L'Harmattan, p. 153-161
- MAZOUNI, Abdallah 1969, *Culture et enseignement en Algérie et au Maghreb*, Paris, François Maspero.
- MILIANI, Hadj et DAOUDI, Bouziane, 1996, *L'aventure du raï, musique et société*, Paris, Edition du Seuil.
- MILIANI, Hadj, 2004, « Variations linguistiques et formations thématiques dans la chanson algérienne au cours du 20ème siècle. » *In Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb, sous la direction de Jocelyne Dakhlia*, Paris, Maisonneuve et Larose. p. 423-438.

MILIANI. Hadj, 2005, *Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Oran, Dar el Gharb.

MILIANI, Hadj, 2006, Innovation langagières et héritage linguistique chez les jeunes en Algérie : une approche socio anthropologique, *dans revue maghrébine des langues*, N° 4, Laboratoire LRLDL, p. 237-259.

MOREAU, Marie-Louise, 1997, *Sociolinguistique concepts de base*, Sprimont, Mardaga.

MORSLY, Dalila, 1997, Stigmatisation linguistique de l'arabe algérien, *Langues et stigmatisation sociale au Maghreb*, No 79, Toulouse, Peuples méditerranéens, p. 15-24.

MORSLY, Dalila, 1983, Diversité phonologique du français parlé en Algérie: réalisation du [r], *dans Langue française*, n° 60, p. 65-72.

CHARLES P. et OMLLI. J, L, 2000, *Free jazz Black power*, Paris. Folio.

REMAOUN, Hassan, 2000, l'Algérie de 1930 à nos jours: histoire sociale et politique, *dans L'Algérie : histoire, société et culture*, Editions Casbah, Algérie. p. 37-59

RISPAIL, Marielle, 2000, « Quand les villes se mettent à chanter : jalons pour un imaginaire urbain », in L.-J. Calvet et A. Moussirou-Mouyama (éds.), *Le plurilinguisme urbain*, actes du colloque international de Libreville, ENS Libreville / Institut de la Francophonie, collection Langues et Développement, Didier Érudition.

SUZANNE, Gilles, 2005, « La ronde du raï. Routes et mondes de l'art transnationaux en Méditerranée », in: *Paix et guerres entre les cultures entre Europe et Méditerranée / Sous la direction de Emilio La Parra et Thierry Fabre*, p. 243-257.

TALEB-IBRAHIMI, Khaoula, 2000, L'Algérie : Langues, cultures et identité, *dans L'Algérie : histoire, société et culture*, Alger, Editions Casbah, p. 61-70

TAALBI, Ben Meziane, 2000, *L'identité au Maghreb, L'errance*, Alger, Edition Casbah.

TODOROV, T, 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des Ecrits Du Cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil.

TRIMAILLE, Cyril, 2006, *Plurilinguisme et identités*, Cours de master, Grenoble.

TRITSMANS, B. (1987), « Poétique », *dans M. Delacroix et F. Hallyn (dir.), Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.

VANOYE, Francis, 1973, *Expression Communication*. Paris, Armand Colin (Collection U).

VIGNER, G, 2001, *Enseigner le français comme langue seconde*, Paris, CLE international.

VIROLLE, Marie, 1995, *La chanson rai. De l'Algérie profonde à la scène internationale*. Paris, Edition Karthala.

VIROLLE, Marie, 2007, De quelques usages du français dans le rap algérien, l'exemple de « Double Canon ». *Le Français en Afrique. Revue du Réseau des Observatoires du français contemporain en Afrique*, p. 55-69.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIE

DUBOIS *et al*, 1994, *Dictionnaire de la linguistique et de sciences du langage*, Paris, Larousse.

DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil.

Encyclopédie Universallis, 2004, version 9.

Encyclopédie Microsoft Encarta, 1997.

MEMOIRES ET THESES

EDEMA, Atibakwa, Baboya 1998, *Étude lexico-sémantique des particularismes français du Zaïre*, thèse de doctorat, Université de Paris III.

GALLIGANI, S. 1998, *Le français parlé par des migrants espagnols de longue date*, thèse de Doctorat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble.

SCHEIGER, Magdalena, 2004, *Appropriation locale d'un phénomène global, le rap montréalais*, mémoire de magistère.

SUDRES Céline, 2001, *Fonctions et enjeux des variations linguistiques et littéraires dans les autobiographies*, mémoire de DEA, Université Stendhal-Grenoble III.

TALEB-IBRAHIMI, Khaoula, *Apprentissage de la langue arabe par les adultes*, thèse de doctorat d'Etat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III.

TRIMAILLE, C., 1999, *De la planète mars... codes, langages, identités : études sociolinguistique de textes de rap marseillais*, DEA, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III.

TRIMAILLE, Cyril, 2003, *Approche sociolinguistique de la socialisation langagière d'adolescents*, Thèse de doctorat d'Etat, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III.

JOURNAUX

Le matin, 22 mai 1999.

El watan, 22, mai 1999.

SITOGRAPHIE

BAUTIER, Élisabeth, 1997, Usages identitaires du langage et apprentissage. Quel rapport au langage, quel rapport à l'écrit ? In *Migrants Formation*, n° 108.p.5-17.
http://www.educationprioritaire.education.fr/dossiers/oral/art_eb.asp

BOUAOUINA, Nora, Alger à travers sa "houma" Formation et déformation des espaces identitaires communautaires de quartier, *Esprit critique*, Automne2007 - Vol.10.No.01
www.espritcritique.fr/Dossiers/article.asp?t03code=63&varticle=esp1001article03

BOURHIS, Richard Y, LEPICQ, Dominique, SACHDEV, Itesh. 2000. La psychologie sociale de la communication multilingue, Divers Cité Langues.
<http://www.telouquebec.ca/diverscite>.

BOYER, Henri, 2004, Le sociolinguiste peut-il / doit-il être neutre ? *Les Actes du Colloque*, Paris-INALCO / 30 sept.-1er oct. <http://www.langues-de-France.org> (non paginé).

COLOT, Serge, Stratégies d'expansion lexicale d'hier et d'aujourd'hui en Guadeloupe et en Martinique: Du créole emprunteur au créole constructeur, www.potomitan.info/ewop/strategies.html

DERRADJI, Yacine, « Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée », www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html.

DEROY, Louis, 1956, *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris.

Dossier journalistique préparé par CFI pour l'Université de la COPEAM, mars 2007, *Oran, du raï aux sources de la musique oranaise, itinéraire d'une tradition vivante, au coeur de la musique méditerranéenne*, <http://www.cfi.fr/index.php3>.

ELIMAM, Abdou, 1986, Politique linguistique ou linguistique politique, Le cas de l'Algérie, in *Langues et Conflits*.
www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique47.

FOREST, Dominic et MEUNIER, Jean-Guy, 2004, Classification et catégorisation automatiques : application à l'analyse thématique des données textuelles, *7èmes Journées internationales d'Analyse statistique des Données textuelles*.www.cavi.univ-Paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2004/pdf/JADT_041.

GIANCARLO, Siciliano, 1997, Musique et postmodernité : Pratiques, Théorisations, Interférences, in *Revista Transcultural de Música, Transcultural Music Review*. www.sibetrans.com/trans/trans3/siciliano.htm

GRANGUILLAUME, Gilbert, 1979, Langue, identité et culture nationale au Maghreb, *Peuples méditerranéens* N° 9, File//A:/langue et identité.htm, 07/10/2003. p. 3-28

GRANDGUILLAUME, Gilbert, 1997, Arabisation et démagogie en Algérie, *le Monde diplomatique*, <http://www.monde-diplomatique.diplomatique.fr/1997/02/GRANDGUILLAUME/7816>.

GRANDGUILLAUME, Gilbert, 2003, L'interpénétration des cultures dans le Bassin occidental de la Méditerranée, *Actes du Colloque de l'Association Mémoire de la Méditerranée, Sorbonne*, 14 novembre 2001, Editeur : Mémoire de la Méditerranée, Paris, p.99-110, grandguillaume.free.fr/cont/intercultures.html.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Rime>

HERNANDEZ, Nicolas et Grau, Brigitte, *Analyse thématique du discours: segmentation structuration, description et représentation*, www.limsi.fr/Individu/hernandez/research/Hernandez_Grau_CIDE2002.

HERERT, Louis, 2006, « Les fonctions du langage », dans Louis Hébert (dir.), *Signo [en ligne]*, Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>.

LAROUSI, Fouad, 2003, Présentation du numéro N°1 *Glottopol : Quelle politique linguistique pour quel Etatnation ?* p.2-6 www.univ-rouen.fr/dyalang/.../numero_1.html

MACNAMARA, J, 1967: The bilingual's linguistic performance: a psychological overview", in *Journal of Social Issues*. P.58-77. www.tesionline.com/intl/references.jsp?id=9825

MILIANI, Hadj, 2002, culture planétaire et identités frontalières à propos du rap en Algérie, *cahiers d'études africaines*, <http://etudes.africaines.revues.org/document165>.

MILLER, Catherine, 2005, Bilan et Perspectives de la Sociolinguistique sur le monde arabophone, *Séminaire du Master Etudes arabes Séance du 12 Octobre*, IREMAM, Aix en Provence iremam.mms.univ-aix.fr/.../conf-miller.htm

ORIOU, Michel (2000). "La chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï." *Revue Européenne des Migrations Internationales, Volume 16, Numéro 2*, <http://remi.revues.org/document1807.html>.

POPLACK, S., 1988, « Conséquences linguistiques du contact des langues : un modèle d'analyse variationniste », dans *Langage et Société*, n° 43, *Glottopol* N° 2 Juillet 2003, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>.

QUEFFELEC, Amboise, *Emprunt ou xénisme: les apories d'une dichotomie introuvable ?* <http://www.bibliotheque.refer.org/livre3/1321.pdf>.

SUZANNE, Gilles, 2006, L'économie urbaine des mondes de la musique Le district rap marseillais, *les annales de la recherche urbaine*, n°101. p.75-81 culture-et-territoires.fr/-Veille-documentaire-.html?

TENGOUR, Habib, 1995, Evocation de la raï music, la Neue Zürcher Zeitung (revue allemande), P.26-29, www.limag.refer.org/Volumes/TengourArticles.PDF

WARSAWSKI, Jean-Marc, 2005, « À propos de la 'fonction' de la musique », *texte issu d'une conférence donnée au centre de Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue (FAI-AR)*, Marseille.
www.musicologie.org/.../jmw_fonction_musique.html

WEBER, Jean-Paul, L'analyse thématique, hier, aujourd'hui, demain, *in Etudes françaises*, Vol. 2 – N° 1 – Février.1966.www.erudit.org/revue/ETUDFR/1966/v2/n1/036218ar.

www.rap-algerien.com/Lotfi-de-Double-Kanon.html,

www.rap-algerien.com/M-B-S-Le-Micro-Brise-le-Silence.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Rime>

ENTRETIENS

Entretien (non enregistré) avec Mohamed BENFISSA, le 04-08-2007.

Entretien (non enregistré) avec Anis BOURBIA membre du groupe T.O.X, dans le cadre de la journée d'étude sur les nouvelles expressions culturelles en Algérie. Organisée par l'équipe de recherche « Le patrimoine immatériel en Algérie » le 28 mars 2007 au siège du CRASC.

Entretien avec Hakim du groupe *Fidaiine*, le jeudi, 20, 09, 2007.

Entretien avec Malik BOURBIA membre du groupe T.O.X, le dimanche, 22, 07, 2007.

Entretien avec le parolier de raï Karim OULD ADDA, le : 10, 10,2007.

FILMS DOCUMENTAIRES

MRAH, Abdellatif, 2002, Hasni, L'histoire d'une déchirure, film documentaire (en C.D) produit par le commissariat du 11^{ème} centenaire d'Oran 2002.

DISCOGRAPHIE

A. Albums rap

T.O.X. 2000, « *ġar hāk* ».

T.O.X. 2005, « la mix tap ».

Lotfi Double Canon, 1990, chansons variées.

Lotfi Double Canon, 2003, Dangereux

M.B.S, 2001 *wellew*.

M.B.S, 2002, *galouli*.

B. Albums raï

Hasni, 1980, chansons variées.

Hasni, 1990, chansons variées.

Bilal, 1999, l'Allemagne.

Bilal, 2006, La Naza.

Kheira, 1999, album sans titre.

Kheira, 2006, *Ndabzek* par plaisir.

OUVRAGES CONSULTÉS ET NON CITES

BULOT T. (Dir.) et TSEKOS N., 1999, *Langue urbaine et identité (Langue et urbanisation linguistique à Rouen, Venise, Berlin, Athènes et Mons)*, L'Harmattan, Paris.

BAZIN, H., (1997), " De nouveaux mots pour de nouveaux espaces ", in *Skholê, Cahiers de la recherche et du développement*, Actes du colloques "Touche pas à ma langue!" Les langages des banlieues, Marseille, 26/28 sept., 1996, n° hors série.

BENIAMINO, M., (1997) " Diglossie " in MOREAU M.L., (éd.) (1997), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Mardaga, p.125-129.

BOUCHRIT, Aziza, 2000, « Réflexions sur le contact de langues à partir du cas d'Alger », Actes du troisième colloque international de l'association AIDA (Association International de Dialectologie Arabe), Edités par Manwel mifsud, Malta.

BOURDIEU, P., (1982), *Ce que parler veut dire*, Librairie Arthème Fayard.

BOYER, H., (1990), " Matériaux pour une approche des représentations sociolinguistiques ", in BOYER, H. et PEYTARD, J., (dir.), *Les représentations de la langue : approches sociolinguistiques*, Langue Française n° 85, février 1990.

BOYER, H., (dir.), (1991 b), *Sociolinguistique Territoire et objets*, Delachaux et Niestlé.

BOYER, H. (dir.) (1997) *Les mots des jeunes : observations et hypothèses*, Langue Française, n°114, juin 1997, Larousse.

BROMBERGER, C., CENTLIVRES, P. et COLLOMB, G., (1989), " Entre local et global : les figures de l'identité ", in *L'Autre et le Semblable*, Presses du CNRS,

p. 137-145.

CALVET, L.-J., (1994) *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot.

MACKEY, W. F., (1976), *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Editions Klincksieck.