
Culture planétaire et identités frontalières

À propos du rap en Algérie

Planetary Culture and Borderline Identities: On Rap Music in Algeria

Hadj Miliani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/165>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.165

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Pagination : 763-776

ISBN : 978-2-7132-1778-4

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Hadj Miliani, « Culture planétaire et identités frontalières », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/165> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.165

Hadj Miliani

Culture planétaire et identités frontalières

À propos du rap en Algérie

Culture et mondialisation. Présomption du local
et expériences du global

Les phénomènes les plus spectaculaires en matière de mondialisation culturelle touchent le domaine des industries du spectacle, et tout particulièrement le cinéma et la musique. C'est surtout la musique qui illustre à la fois les processus de référence commune générationnelle (génération rock) au niveau planétaire et de mélange transculturel (World Music). Ces données qui ne sont pas historiquement récentes (le jazz, la rumba ou le charleston ont joué à leur époque un rôle similaire), prennent une acuité plus importante par la vitesse de transmission et de généralisation qu'offrent les nouvelles technologies de la communication (CD, chaînes de télévision satellitaires et, bien entendu, Internet). La territorialisation des expressions symboliques (en particulier dans leurs configurations modernes) devient de plus en plus problématique et, de ce fait, impulse de nouveaux codes de référence, comme elle bouscule les modalités de définition de l'activité artistique¹.

Dès lors ce qui s'identifie au local, au plan culturel, s'étend à des comportements et des productions qui relèvent tout à la fois d'une territorialisation repérable (un lieu déterminé et des configurations historiquement datées) et de significations relatives (ce qui est sémantisé ici et maintenant). C'est ainsi que l'on trouve derrière cette détermination qui s'énonce autour du lieu d'énonciation (espace réel ou revendiqué), une combinaison de signes linguistiques ou artistiques particuliers. Mais cela renvoie également à des acteurs sociaux ayant une identité commune (en termes ethniques, lignagers ou d'espaces habités communs).

1. « On pourrait dire que les musiques traditionnelles sont perçues comme étant authentiques, les musiques folkloriques comme éclectiques et la *world music* comme syncrétique » (AUBERT 2001 : 33).

« *Erap algérien mya bel mya laklam arbi*
 (le rap algérien cent pour cent avec des mots arabes)
balek zadem cla el gharbi ayayay
 (attention il fonce sur l'occidental aïe aïe !)
Wach yal khawa 'amar ras sek
 (quoi les gars, emplis toi la tête)
estral el micro ya brizi sket
 (savoure le micro brise le silence)
Tesca tesca daletna
 (99 c'est notre tour)
MBS bel qbaha bel mlaha wech
 (MBS méchamment, gentillemeent quoi !)
 Kif Kif. »
 (MBS)

Plus stratégiquement, la configuration dans laquelle se joue la problématique de la mondialisation est celle d'une dichotomie entre la territorialisation des cultures et la déterritorialisation des réseaux. C'est-à-dire une configuration spatio-temporelle marquée par une histoire, des univers idéologiques et spirituels d'un côté, et un système d'interrelation infini qui ne dépend que des paramètres techniques de l'autre².

Dans cet environnement duel, s'imposent ainsi moins des paradigmes idéologiques que des modalités de fondement d'attitudes culturelles qui correspondraient à ce qui s'énonceraient comme « zones d'hybridation, identités frontalières, consciences métisses ». On pourrait considérer, d'une manière assez générale, que ces identités frontalières se construisent dans un va et vient entre un univers de référence symbolique global et systémique et un espace plus tourné vers le spécifique et qui constituerait l'identifiant local.

Rap d'Algérie : métissages médiatiques

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. On sait, par ailleurs, ce que représente cette jeunesse tant au niveau de son importance démographique que de son rôle dans les mouvements sociaux : « Sur la population totale en Algérie en 1997, la proportion des jeunes s'élevait à 9,2 millions sur une population estimée à 29 millions, soit 31,7 % » (Musette 2000).

2. On peut lire à ce sujet les réflexions de Abderrahim LAMCHICHI (2000). Axé sur la question de l'islamisme, le propos montre comment la mondialisation est vécue comme utopie et frustration.

Plus une société se donne à voir à travers ses pratiques et ses actes d'une manière diversifiée, plus elle aurait tendance à se représenter dans ses discours dans une perspective uniforme et consensuelle. Comment se fondent des représentations et des pratiques symboliques chez les jeunes Algériens d'aujourd'hui ? Plutôt que de se tourner vers des caractérisations essentialistes et uniformes, il nous semble plus pertinent de mettre en regard des expressions de jeunes (ici des genres chantés) pour rendre compte des différentes configurations de ces représentations. On aura, fondamentalement, des distinctions qui renvoient autant au socle social qu'elles semblent privilégier les *scénarii* de vie.

À partir de l'exemple d'un genre musical comme le rap, nous essaierons de montrer comment des cadres d'expression, ici la chanson, peuvent traduire des desseins symboliques différents dans certains cas et favoriser dans d'autres des liaisons entre des motifs convenus et des valeurs proclamées. On peut considérer ainsi que, selon une approche convenue, le rap extériorise en quelque sorte la désaffiliation dans un procès individuel où domine la recherche de l'intégration à des institutions crédibles au nom d'une éthique de justice et d'égalités sociales. Enfin, dans un domaine où les transferts et la circulation de modèles et de contraintes mondiales sont de mise, il est d'autant plus éclairant de mesurer le degré d'intégration de ces expressions dans un contexte transnational dynamique. Comme il est tout aussi nécessaire de saisir le cadre complexe de ce qui a été décrit comme anomie sociale à travers un mode de dire et un mode de faire la musique. Ce qui complèterait ainsi la mise en relation d'une représentation sociale dans son cadre d'origine et dans son rapport aux contextes plus larges de son élaboration.

Plus précisément, en ce qui concerne le rap en Algérie (Miliani 2000), il ne s'agit pas seulement des « images », des effets de séduction ou d'identification à travers des « messages » ou des contenus sociaux, mais davantage des manières de se définir et de concevoir les relations et le monde social réel dans lesquels se meuvent et vivent les individus. À l'instar de nombreux pays africains (Servant 2000), le rap a pris racines dans les pratiques d'écoute et de prestation musicale en Algérie au début des années 1990. Sa naissance, en particulier à Alger puis plus tard dans les autres villes du pays, a coïncidé avec le début des troubles politiques et sociaux qu'a connus l'Algérie tout au long de la décennie.

À la fin des années 1980, quelques parodies de rap témoignent de l'intérêt des jeunes chanteurs pour ce genre. C'est le cas de *Sarwal loubia* (pantalon haricot) de Hamidou entre autres exercices de mimétisme distancié qui indique que l'adoption du rap est dans une phase d'imprégnation. Mais déjà quelques groupes se montent dans des rencontres privées au début des années 1990 (de la traditionnelle *boom* en appartement aux rencontres dans les garages). C'est le cas de Intik (*cool*), Hamma Boys (qui tirent leur nom d'un quartier d'Alger) et MBS (Le micro brise le silence) de Hussein Dey. Au même moment à Oran, deux DJ, Chemsou et Kada, lancent le groupe Deep Voice qui se produira en 1992 au Centre culturel français.

Le mouvement est lancé et, malgré le climat de terreur et les massacres qui marquèrent l'Algérie jusqu'à la fin de la décennie, le nombre de groupes s'accroît. Dans un univers contraint socialement et culturellement, ces groupes fonctionneront à leurs débuts dans des cercles plutôt fermés. Les premières cassettes produites à partir de 1997 (MBS puis Intik) donnent une visibilité accrue aux premiers groupes et provoqueront avec l'organisation de quelques concerts et des mini-festival une certaine émulation qui se traduira par la création de dizaines de groupes dans toutes les villes : les groupes K2C, Love Life, D Men, K libre, Mana, BAM (pour Brigade anti-massacres), BTR, City 16, RapAttack, HDF, Les Messagères, Two Pass à Alger ; TOC, Ganja, Double Kanon, Raprocket à Annaba ; Sans Frontière, RBF31, Talisman, Tox, Vixit, The Commission, Saalik à Oran ; CJ Street, PsyK3 à Sidi Bel Abbès, etc.

« *Arwah sahbi tchouf*
(viens voir mon ami)
wech kayen fel kartiyet
(ce qu'il y a dans les quartiers)
ghir ez-zatla wel-kachiyet
(Du chit et des comprimés)
kraht men-hadel hayat
(J'en ai assez de cette vie)
litahdar mcah ignoble
(Tous ceux à qui tu parles te disent)
jet li-men jet
(il pleut où c'est mouillé)
Jet li men jet. »
(Hood Killer)

Après une phase réactive de multiplication des groupes (avec les modalités de fusion, de scission et de coopération — le traditionnel *featuring*) va succéder une phase d'élaboration d'une identité musicale plus tournée vers la professionnalisation. Des groupes comme Intik et MBS produiront leurs premiers albums en France et se verront ainsi confrontés à la scène hip hop française. Plusieurs des groupes, à travers notamment certaines émissions radiophoniques et des concerts s'intègrent dans le paysage musical des jeunes Algériens ; même si le rap demeure avant tout un genre générationnel marqué (les 15-20 ans).

Autour du rap : pratiques planétaires et symboliques nationales³

L'historiographie du rap comme mouvement musical émergeant à partir de la fin des années 1970 est aujourd'hui amplement développée. On peut y relever quelques constantes significatives :

3. Voir à propos de l'histoire et du développement du rap la synthèse de Jeff Chang, « La flamboyante odysée du hip hop », *Le Courrier de l'Unesco (Musiques : génération fusion)*, juillet-août 2000.

— Le rap naît dans des situations sociales critiques et, dans la plupart des cas, dans les espaces urbains stigmatisés (quartiers populaires, banlieues, etc.).

— Le rap inaugure des modalités musicales nouvelles : manières de faire de la musique et manières de construire une esthétique musicale.

— Le rap est aussi un outil politico-social. Il véhicule d'une manière affirmée des valeurs et des attentes sociales qui font fi, dans leur énonciation, des protocoles euphémistiques. Mais il est également revendiqué comme parole politique au niveau des groupes ou de certaines institutions étatiques. Ainsi, depuis 1996, le gouvernement cubain finance un congrès annuel de hip hop avec des stars locales et internationales.

On assiste également, et tout particulièrement dans les pays du Tiers-monde, à un phénomène d'extériorité et de re-territorialisation musicales. Le rap (comme la house) ré-utilise des répertoires attestés, puise dans le fonds musical mondial. En l'occurrence, ici, les musiques dites du monde se révèlent un réservoir important pour réinventer de nouvelles sonorités qui s'imposent aux pays d'origine avec leurs propres matériaux mélodiques et musicaux réajustés aux couleurs sonores des musiques urbaines. Ainsi l'exemple du bhangra : « Créé par le rude paysan du Penjab pour fêter moissons, mariages et autres heureux événements, le bhangra a été exporté par son petit-fils expatrié en Occident. Là-bas, on l'a mélangé au rap et au reggae des quartiers noirs défavorisés et à la musique de film en hindi. Ainsi réinventé, il a été réexporté en Inde par les grandes maisons de disques qui en tirent d'énormes profits. Et ici, en Inde, il aide les gosses de riches — les enfants d'une élite sociale de plus en plus anglicisée — à redécouvrir leur héritage rural » (Deshpande 2000).

Au plan des logiques sociales et des stratégies mises en œuvre dans la pratique du rap, on rappellera ici principalement les rituels de conflit et les logiques de l'honneur qu'il illustre. Pour Lepoutre (1997), le hip hop est conçu sur des logiques fondées sur l'honneur et la compétition qui passent par des rituels de substitution aux affrontements physiques. Pour cet auteur, le rap est la forme la plus achevée de la culture cultivée issue de la culture des rues. Auparavant, Lapassade (1993), en définissant la culture hip hop comme structurée autour du défi et de la compétition, avait montré qu'il s'agit souvent d'un procès de légitimation destiné à se faire intégrer non tant dans la société globale que dans celle qui constitue la mouvance hip hop.

Mais on peut considérer également que le rap, par sa généralisation, diffuse une certaine marginalisation stylistique pour mieux s'ouvrir à l'universel « même si les cultures des jeunes sont une métaphore d'un contexte précis, des voies multiples de communication transnationale s'établissent et font que des jeunes, dans des endroits très éloignés les uns des autres s'identifient avec des styles semblables. La comparaison de ces styles ne dépasse pas la symbolique, mais son appropriation produit à chaque endroit des cultures tout à fait différentes, ce que nient les théories qui voient dans les cultures des jeunes une voie d'homogénéisation à l'échelle planétaire.

L'expérience montre aussi que les jeunes des milieux défavorisés, soit dans des pays périphériques, soit dans des pays centraux, peuvent être marginalisés, mais pas forcément marginaux. En manifestant un style, la marginalisation n'est plus une stigmatisation et devient un signe. Un signe qui les ouvre à l'extérieur, qui leur donne un langage universel » (Feixa 1999).

Pratiques du rap et formulations de l'interaction sociale en Algérie

Plus que tout autre expression contemporaine, le rap en Algérie (ses différents protagonistes, chanteurs, musiciens et amateurs) apparaît comme l'une des premières formes de création et de consommation culturelles entièrement façonnée par les médias supranationaux (télévision, radio, musique enregistrée). Loin de se traduire par de simples effets de mode (genre musical, vêtements, habitudes et pratiques de consommation), cette origine met en œuvre des comportements, des modes de représentation du monde et de soi qui relie à la fois les rappeurs algériens à leurs congénères de par le monde et les distingue⁴.

Le développement aussi rapide que qualitativement réussi du rap hors de la capitale Alger (Oran, Annaba, Sétif, Constantine, Tlemcen, etc.) réintroduit des formulations locales au sein même de ce qui est l'une des manifestations de la globalisation médiatique par certains marqueurs (accent, couleur musicale locale, etc.) et de ce fait se distinguera du modèle national dont Alger serait le référent.

Ces positionnements sont perceptibles dans les pratiques et les comportements culturels autocentrés, des groupes de rap, de techno qui évoluent dans des structures souples, plus ou moins autonomes de l'environnement extérieur (malgré quelques tentatives plus ou moins volontaristes, peu de connexions durables existent entre les différents groupes).

En fait, ce qui rend difficile le développement du mouvement hip hop en Algérie (dans les pays du Tiers-monde ?) est l'absence d'espaces d'invention, « d'interstices » où peut s'élaborer une culture de la marge (*d'outsiders*) proprement dite. On observe ainsi que le mouvement hip hop reste davantage une culture exclusivement médiatisée et pratiquement « projetée » en vase clos (lecture de magazines, écoute de CD ou visionnement d'émissions) qu'une culture réellement vécue comme ailleurs dans l'espace public (à l'exception des quelques rares occasions où se tiennent des concerts). D'où le caractère quelque peu virtuel et relativement utopiste de la culture hip hop en Algérie.

4. « Elle (la chanson rap) est un espace de circulation, d'appropriation et de création de modèles comportementaux divers. En ce sens, nous supposons d'une part que la chanson est un révélateur des représentations et des pratiques urbaines (tant du point de vue de leurs caractéristiques que de leur signification sociale), en les mettant en œuvre ou en les excluant, d'autre part qu'elles les influencent » (AUZANNEAU, BENTO & FAYOLLE 2002 : 70).

Dans les faits, cette culture hip hop en Algérie fonctionne assez fréquemment comme un réseau à l'intérieur d'autres réseaux d'interrelations sociales. Elle se manifeste, comme nous l'avons suggéré, en tant que réseau propre à quelques occasions (galas ou festivals). C'est à la fois une culture totale par son dessein éthique et esthétique et une culture occasionnelle par ses manifestations dans l'espace public. Elle se formule par une mise en conformité complète de toutes les formes de visibilité sociales (vestèmes, consommation, langages, comportements individuels ou de groupe). Cela se manifeste par une « sémioticité généralisée » qui, d'ailleurs, au niveau de la caractérisation médiatique, donne lieu à une vision stéréotypée, voire caricaturale. Mais cette immersion n'est jamais permanente et définitive, elle est souvent sporadique (en dehors des professionnels, elle n'excède jamais trois ou quatre ans). Cependant, elle participe de la construction d'une expérimentation sociale dont il serait intéressant d'analyser les effets dans le domaine des relations inter-individuelles et sociales et dans la modification du répertoire d'horizon d'attente symbolique.

Cela a pour conséquence en tout état de cause de relativiser le poids de la culture partagée dans l'imposition de normes et de comportements propres (chacun en fonction de ses sources d'information et de ses moyens pour se procurer disques, vêtements, magazines et autres accessoires). En Algérie, on peut relever un certain nombre de symptômes de surinvestissement symbolique ; ce sont dans certains cas, les phénomènes de projection où le rap est perçu comme moyen de s'en sortir pour certains, ou de s'affirmer d'un lointain provincial (Double Kanon originaire de Annaba, Jamra de Tlemcen) par rapport à une centralité double d'Alger (la capitale politique/médiatique et celle du rap algérien). Mais il y a aussi dans l'investissement confidentiel ou fermé dans cette culture une manière d'alimenter les ressentiments, les frustrations et le désir de s'expatrier au nom d'espaces plus propices à la création et à l'exercice plus conforme de cette musique : « [...] Un grand nombre de manifestations des cultures de la jeunesse sont de nature épidémiologique, en ce sens qu'elles s'attaquent simultanément au comportement social de nombreux jeunes à un endroit donné bien que leurs causes ne soient pas exclusivement locales contrairement à ce que laisseraient penser les théories diffusionnistes, le hip hop par exemple, illustre la complexité des frontières et des flux interculturels qui façonnent les différents mondes habités par les jeunes. Quelle est la logique du hip hop ? Celle du ghetto ou celle du réseau ? Est-ce la prise de conscience qui entraîne le mouvement, ou est-ce le mouvement qui suscite la prise de conscience ? » (Machado Pais 2000).

Le rap 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). Le rap participe de cette démocratisation « par défaut » qui, en fait, correspond au déficit structurel et institutionnel en matière d'apprentissage et de promotion de l'activité musicale. De ce constat, on peut relever que le rap est l'émanation de ces nouvelles attitudes face au monde et à la gestion sociale de la définition de soi dans les milieux de la jeunesse urbaine. Il n'exprime pas quelque chose d'invisible, il est dans la forme qu'en donnent ses pratiquants et ses publics, cette composante même de leur imaginaire.

C'est une musique qui se « prend au sérieux » et un chant qui se veut une expression transitive, dans le sens où ce style musical accorde autant de place à son usage social qu'à la dimension ludique de sa manifestation (cf. le nombre de chansons où l'on se défie au nom du bon rap, de ce que l'on vaut sur scène, de la richesse de son propre travail). L'auto-réflexivité est de l'ordre de l'assurance, de discours prescriptifs sur le bon rap.

Le rap se met en place dans des structures du loisir et du marché musical uniquement (même si le DJ animateur tend à être de plus en plus présent dans les fêtes privées). Il rompt de ce fait avec ce qui, jusqu'alors, innervait toutes les révolutions musicales du siècle dernier : la culture communautaire et familiale.

Cette révolution imperceptible est concomitante des modalités d'occupation de l'espace urbain. Cela correspond aux modes de sensibilisation, d'apprentissage et de création des groupes de rap et les changements dans la gestion et la production du festif. Cela se traduit, par exemple, par le passage de la salle commune à la tente, et de la tente à la location de la salle de fête ; de l'organisation collective à l'organisation individuelle de la fête.

Par ailleurs, les différenciations interviennent dans la modélisation du collectif et de l'individuel. Le rap informe le groupe dans lequel se distinguent les individualités. Nom de scène, mais peu d'identification de *leader*, ou tout simplement interchangeabilité des rôles qu'illustre très bien la technique dite de « passe-passe ; c'est-à-dire le relais dans le chant solo que symbolise — pour les groupes sans moyens — la transmission du micro.

Cependant, le rap se distingue dans les modes d'adaptation et de gestion de l'art musical :

- par la maîtrise des modes technologiques de production et d'amplification des sonorités musicales ;
- par un apprentissage fondé sur l'écoute et la restitution ;
- par la polyvalence des acteurs (on est aussi bien chanteur, musicien, choriste, sonariste, etc.).

On ne peut dès lors contraindre, malgré ses effets avérés, une activité artistique à ses seuls éléments sociologiques ou contextuels. Le travail d'écriture, l'investigation musicale sont pour ces musiciens et chanteurs aussi importants que la revendication du dire et du témoignage. Même maladroite ou stéréotypée, cette exigence d'accomplissement ou de singularité du ton et de l'écriture sont aujourd'hui, l'une des perspectives où beaucoup de ces jeunes, musiciens ou chanteurs, s'engagent résolument.

Thématiques sociales et stylistique de jeunes

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. Pour Intik (*des paroles en l'air*) : « Il faut élucider maintenant/tous ces mystères/certains disent génocide/d'autres disent guerre [...]. » Dans la même veine, Hamma Boys (*SOS*) ont recours à la même interrogation forte : « Nas tetmacha bel PA/nas tebraki felcjayaz wel-zawaliya/fihadel denya/hna melina mel-les promesses/krahna mel-les promesses/on demande SOS [...]. »

Ce qui domine c'est particulièrement la transcription d'une certaine atmosphère d'injustices au quotidien :

« *Jet lebraya ledar*
(la lettre est arrivée à la maison)
El-youm ya-sahbi
(aujourd'hui mon ami)
Bali rahoum yacaytoulek
(il me semble qu'ils t'appellent)
Flen weld-flen
(un tel fils d'un tel)
Arwah lel-birou
(viens au bureau)
Fel-central
(au Central (commissariat de la police))
El-siloun yestena fik
(la cellule t'attend)
Jib etl karta national
(Apporte la carte nationale)
Maken lah et-hir
(tu n'as pas à t'étonner)
Wetgoul wech dert
(et te demander ce que tu as fait). »
Kondamné
(liste rouge)
(Double Kanon)

Il y a une certaine unité thématique des chansons autant par ce qu'elles désignent que par les modes de désignation. Ainsi pour parler de corruption, ce sont les désignants à la fois médiatiquement récurrents et affectés d'un fort coefficient spectaculaire qui sont privilégiés : Double Kanon parle de Kamora, Tox de Algeriano Escobar, Jamra de Maléfique Maestro et BLD de Rapcity. La chronique désenchantée d'un vécu souvent frustrant se décline dans des chansons qui, dans leur intitulé même, optent pour une visée énonciative performative (d'où le fait que c'est souvent dans cette perspective que l'arabe algérien est le plus usité) : MBS, '*Mchi tel'ab* (Va jouer ailleurs !), BLD, '*Fehmni ya jeune* (Comprend moi jeune), Lotfi, '*Kifen'dir* (Comment faire ?), Tox, '*Kounek fort !* (Sois fort !).

« *Tbel'ou el-biben fi-wejh les jeunes*
 (les portes se sont fermées au nez des jeunes)
bessah e-sah i-ben
 (néanmoins la vérité se dévoilera)
Nichen Sofiane yegdeb el-mic
 (N'est-ce pas Sofiane qui prend le micro)
yekhorjou-lah niben
 (et les canines lui sortent)
khamssennin tec rap fi-wahran cheb eras
 (cinq ans de rap à Oran, les cheveux ont blanchi)
CNS wella nasstout le monde est calme
 (Que ce soit les CRS ou les gens, c'est normal). »
First Love (Perfect G's)

La pratique du rap par les jeunes Algériens se présente comme un mode d'appropriation groupale d'acteurs sociaux identifiés en premier lieu par des référents d'identification générationnelle (moins de 30 ans). C'est ainsi que la quasi-totalité des groupes fait de la jeunesse une thématique centrale de leur répertoire : JK (Jeunesse de Kouba), la jeunesse algérienne ; D. Men : « Notre première chanson, *l'ombre du néant* parle du quotidien, de la misère et de la révolte de la jeunesse algérienne. Nous avons également écrit un autre texte intitulé *El Houma* repère de cette jeunesse-là et leur espace de vie (la ville — l'urbain). »

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. Il y a dans cet usage une volonté de rendre compte des expressions sociales de la mal vie et des contraintes de la vie sociale dans leur multiplicité. Cela se manifeste également par une forme de « zapping situationnel », des séries de constats enfilés les uns aux autres qui doivent faire sens, ou du moins avisent de la force transitive du message revendiqué. On y relève une large confrontation de référents appartenant à des univers distincts. Est-ce la réfraction de l'univers des sources (TV/ciné) ou l'adaptation des formes de mélange qu'offrent aussi bien la télévision que l'informatique aujourd'hui ? Les textes chantés sont fondés sur des expériences individuelles qui, à travers leur effet polyphonique, développent une sorte d'énonciation collective, un « nous » souvent implicite. Cela se manifeste au plan stylistique par une dominante des figures de « métaphores flottantes ».

« Si tu cherches à salir ma smala
 je riposte du haut de ma poche
 si tu cherches les emmerdes
 chala bala
 la générale armada sera là [...]
 toujours plus fort Talisman
 entre en scène comme des Lords

armé du Mic comme la masse de Thor [...] »
Ma smala
 (Talisman)

Enfin, sur le plan langagier⁵, 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 (modes de dire qui sont focalisés sur des postures générationnelles : le mouv', etc.) et thématique attendue (le désarroi des jeunes, les massacres, le terrorisme, la drogue). 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). Cela se traduit également par une réactualisation des jeux et manipulations langagiers qui sont souvent un syncrétisme entre certaines traditions ludiques des langues maternelles et celles des savoirs véhiculés par les médias électroniques (radio/télévision/musique enregistrée, etc.)

Université de Mostaganem, Algérie.

BIBLIOGRAPHIE

AUBERT, L.

2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg Éditeur.

AUZANNEAU, M., BENTO, M. & FAYOLLE, V.

2002 « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », *La Linguistique*, 38 (1) : 69-98.

DESHPANDE, S.

2000 « Le bhangra, fierté de la jeunesse indienne », *Courrier de l'Unesco*, 5.

FEIXA, C.

1999 « Ethnologie et cultures des jeunes. Des "tribus urbaines" aux "chavos banda" », *Société*, 63 : 116.

LAMCHICHI, A.

2000 « Les jeunes Maghrébins, entre rhétorique islamiste et contraintes de la mondialisation », *Agora*, 19 : 57-70.

5. Sur la question de l'usage linguistique dans le rap on pourra lire avec profit un certain nombre de remarques qui pourraient être adaptées au cas algérien dans l'article de Cyril TRIMAILLE (1999).

LAPASSADE, G.

1993 « Le défi et la compétition dans le hip hop », in Institut de l'Enfance et de la Famille, *Le rôle du sport dans l'intégration sociale des jeunes*, Paris, Syros : 53-60.

LEPOUTRE, D.

1997 *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.

MACHADO PAIS, J.

2000 « Transitions et cultures de la jeunesse : formes et manifestations », *Revue internationale des Sciences sociales*, 164 (*La jeunesse en mutation*) : 260.

MILIANI, H.

2000 « Savoirs inscrits, savoirs prescrits et leur expression symbolique en milieu urbain en Algérie. Le cas du rap », *VEI-Enjeux*, 123 : 149-162.

MUSETTE, S.

2000 « Les mouvements des jeunes : enjeux et perspectives », *Les Cahiers du CREAD*, 53 : 37.

SERVANT, J.-C.

2000 « L'Afrique conteste en rap », *Le Monde diplomatique*, 561 : 32.

TRIMAILLE, C.

1999 « Le rap français ou la différence mise en langues », *Lidil*, 19 : 79-98.

DISCOGRAPHIE

BLD

2000 *Dark Side*, Alger, Éd. Soli Music.

CITY 16

2000 *Asma'*, Alger, Soli Music.

2000 *Nouvela*, Alger, Soli Music.

COLLECTIF

1999 *Algerap*, Paris, Virgin.

2000 *Wahrap, La nouvelle génération rap d'Oran*, Paris, Atoll Music.

CONSTATRAP

1999 *Adra*, Constantine, Édition Ouarda Phone.

DIABLE ROUGE

2000 *Bandis Makra*, Alger, Soli Music.

DOUBLE KANON

1998 *Gangsta Rap*, Annaba, Éditions SKS.

1999 *Kondamné*, Alger, Soli Music.

2000 *Kanibal*, Annaba, Éditions SKS.

GROUPE ARABATTACK

1999 Sétif, Éditions Musicales Etherlux.

HOOD KILLER

1999 *Fi men jet ?* Annaba, Éditions SKS.

1999 *Kartia*, Alger, Soli Music.

INTIK

1998 Alger, Éditions Gamma.

2000 *Intik*, Alger, Éditions Gamma.

JAMRA

2001 *Guerre des ombres*, Oran, Éditions Lazer.

K-2C

2000 *K d'inconscience*, Alger, Soli music.

LOTFI (groupe Double Kanon)

1999 *Lakamora*, Mafia Politique, vol. 1, Annaba, Éditions SKS.

2001 *Break Dance*, Alger, Dounia.

LOTFI/ZINE

2001 *Fonklore*, Oran, Édition Sun House.

LOTFREESTYLE

2001 *La Kamora II*, Alger, Édition Dounia.

MBS

1997 *Aouama*, Alger, Édition Prestige.

1999 *Le micro brise le silence*, Alger, Édition Prestige.

1999 *Le micro brise le silence*, Paris, Island Records.

2001 *Wellew*, Alger, Dounia.

OULED EL BAHIA

2000 *Rap ray*, Oran, Édition Pop d'Or.

RAPROCKET

1999 Annaba, Édition Rahmani A.

RBF 31

1999 *WAHRANE*, Oran, Sawt el Arab.

TOX

1999 *Oranderground*, Oran, Lazer Productions.

2001 *Ghir Hak*, Oran, Éd. Studio Redson.

RÉSUMÉ

À travers le cas de la chanson rap qui s'est développée en Algérie au cours des années 1990, cet article tente de décrire quelques effets de l'interaction entre expressions culturelles transnationales et pratiques symboliques nationales et locales. La tension que tente de signaler cette étude est illustrée par la référentialisation et la territorialisation symboliques d'un côté, et la nécessité d'être en phase avec les développements du genre chanté au niveau international de l'autre. Les thématiques, les postures des chanteurs comme de leur public en Algérie se construisent sur une sorte de ligne frontière qui permet de concilier les deux polarités symboliques.

ABSTRACT

Planetary Culture and Borderline Identities: On Rap Music in Algeria. — The case of rap, a song form that developed in Algeria during the 1990s, serves to describe interactions between transnational expressions of culture and national or local symbolic practices. The tension in this interaction is illustrated with, on the one hand, "symbolic referentialization and territorialization" and, on the other, the necessity of being in phase with developments in this genre of song at the international level. Themes in songs as well as the postures of singers and of their public in Algeria are constructed along a borderline where two symbolic polarities can be reconciled.

Mots-clés/Keywords: Algérie, chansons, identités, interaction sociale, jeunesse, langue, métissage, mondialisation, rap/Algeria, songs, identities, social interaction, youth, language, « metissage », globalization, rap music.