

**L'enjeu de la rime et de la thématique dans
le discours chanté en Algérie: cas de la chanson raï
Dr. Belkacem BOUMEDINI**

- Département de langue et littérature françaises, faculté des lettres et des langues, université Mustapha STAMBOULI de Mascara, CRASC, Oran, bboumedini70@yahoo.fr

Soumis le: 29/05/2017

révisé le: 03/10/2018

accepté le: 19/02/2019

Résumé

Le raï en Algérie a dépassé les frontières régionales pour s'aventurer dans un espace cosmopolite; Français, Américain, Asiatique mais aussi Arabe (machrik). Il a aussi su comment passer d'un simple genre musical à un phénomène de société, étudié sous plusieurs aspects. Compte tenu de sa pratique urbaine, le raï utilise une langue où le mélange linguistique est de plus en plus apparent. Cet article tentera de répondre à la question: Pourquoi la langue française dans la chanson raï?

Mots-clés: Raï, français en Algérie, mélange linguistique, emprunt, alternance codique.

رہان الروي والموضوع في اللجوء إلى الفرنسية في أغنية الراي

ملخص

لم تعد أغنية الراي مجرد شكل غنائي محلي، بل تعدت الحدود الجهوية لتدخل تجربة الكونية، مكنتها من أن تعرف في فرنسا، أمريكا، آسيا وأيضاً في المشرق العربي. لقد تمكنت أغنية الراي من أن تنتقل من مجرد نوع غنائي إلى ظاهرة اجتماعية تدرس من عدة جوانب. كونها ممارسة في إطار المدينة فإن الامتزاج اللغوي أصبح شيئاً جديراً بالدراسة. نحاول من خلال هذا المقال أن نجيب على السؤال: لماذا اللغة الفرنسية في أغنية الراي؟

الكلمات المفتاحية: راي، لغة فرنسية في الجزائر، مزيج لغوي، ترادف لغوي، اقتباس لغوي.

The issue of rhymes and themes in the use of French in the song raï.

Abstract

Raï in Algeria has crossed regional borders to venture into a cosmopolitan space ; French, American, Asian but also Arab (machrik). It also knew how to go from a simple musical genre to a social phenomenon, studied from several sides. Given its urban practice, Raï uses a language where the linguistic mixture is increasingly apparent. This article will attempt to answer the question: Why French language in raï song?

Keywords: Raï, frenchlangage in Algeria, linguistic mixture, borrowing, code switching.

Introduction

La richesse de la situation linguistique en Algérie fait d'elle un véritable terrain de recherches. Du fait que le paysage linguistique continue à subir des changements importants. A l'heure actuelle, la langue française occupe une place fondamentale dans notre société, et ce, dans tous les secteurs: social, économique, éducatif.

Cette réalité suscite de la part des chercheurs des interrogations sur le phénomène de bilinguisme qui permet à un locuteur de créer une forme nouvelle à partir de deux langues en contact, objet privilégié de la sociolinguistique. BENRABAH considère que: *«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⁾

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

Il vise, à partir d'exemples choisis dans le répertoire de la chanson raï produite entre les années 1980 et 2000, et d'entretiens réalisés en 2007 avec un parolier et un chanteur raï⁽²⁾, à répondre à deux questions fondamentales:

Pourquoi on recourt au Français dans la chanson raï?

Quelles sont les fonctions remplies par ce phénomène linguistique?

1- La chanson raï: histoire d'un genre, d'un phénomène.

Le raï a évolué au fil des années en formant divers styles qui correspondent à l'époque, et à la région (Oran, Bel Abbès, Ain Temouchent). Cette chanson emploie une langue simple, celle des émotions, des sentiments et du rêve; c'est la langue que parlent les jeunes dans leur quotidien. C'est l'arabe algérien qui est compris par toutes les catégories d'âge et de sexe. Un arabe mélangé dans beaucoup de chansons avec le français.

La reconnaissance officielle par l'Etat Algérien aura lieu en 1986 à Oran avec le premier festival du raï au théâtre de la verdure qui rassemblera 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.»*⁽³⁾

La fin des années 80 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 avait conquis ce terrain auprès de la première génération d'immigrés.

Le succès du raï en France, ouvre la voie à une nouvelle génération d'artistes issus de l'immigration, et 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 musiques: rap, français, américain, indou, *charki* passant ainsi à l'internationalisation.

Aujourd'hui le raï n'est pas seulement un genre musical, mais il est devenu un phénomène social sur lequel des champs d'études se sont développés pour toucher le domaine sociologique, historique et sociolinguistique; de nombreuses études universitaires se sont intéressées à la langue du raï et surtout au code switching et à l'emprunt au Français.

2- Les langues en usage en Algérie

Le paysage linguistique algérien permet d'opérer la coexistence de plusieurs langues qui sont l'arabe classique, l'arabe algérien, le tamazight, et le français. Aujourd'hui, l'usage du français est toujours omniprésent même si la polémique n'a jamais cessé autour de la place qu'elle occupe dans la société algérienne.

Certes l'arabe classique a officiellement repris sa place après l'indépendance, mais la réalité linguistique révèle une situation très compliquée dans le quotidien des Algériens: les conversations dans les cafés, les bus, à la télévision, les meetings des leaders politiques, mais surtout les chansons de jeunes, pour ne citer que le raï et le rap sont des exemples qui illustrent clairement le recours à l'emprunt au français pour produire un discours algérien. *«A côté de l'arabe algérien et de la langue tamazight, toutes variantes confondues, parlées par près de la moitié de la population (kabyle, chaoui, m'zabi, targui.), la langue française va se développer de façon parallèle à la langue arabe officielle, puisque les deux avaient droit de cité dans les institutions scolaires et administratives. Avec cependant un avantage prononcé pour le français qui conservait son statut de langue de communication sociale et de canaux étendus comme les chaînes satellitaires et Internet.»*⁽⁴⁾

Ces locuteurs francophones qui ne sont pas homogènes co-existent et communiquent sans difficulté avec des locuteurs arabophones car chez les deux 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- même se présentent en trois catégories comme le montre Safia RAHAL: *«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)Enfin, ce que nous nommons des «francophones passifs», et il est clair que cette catégorie concerne les locuteurs qui comprennent cette langue mais qui ne la parlent pas.»*⁽⁵⁾

3- Emprunt et alternance codique dans les textes raï

La chanson raï est la plus représentative de l'Algérie multiple, où chaque région possède son genre musical, mais où le raï est écouté à travers le pays et par toutes les catégories d'âge et de sexe, c'est la réception chez un public large qui a dépassé la frontière. Ce genre *«constitue 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.»*⁽⁶⁾

Le raï comme genre musical a suscité beaucoup de polémique avant de s'imposer comme expression artistique d'une jeunesse contestataire. Les chebs du raï expriment 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 cacher. Comme les commentaires et les potins qui font la chronique de la cité, le raï parle aussi et surtout ouvertement d'alcool, moyen de cautériser les cicatrices du coeur ou aviver les plaisirs de la chair.»*⁽⁷⁾

La présence du français dans les chansons raï surtout à partir des années 1990 et 2000, peut avoir plusieurs explications. Le français est dans l'imaginaire collectif la langue de l'amour, tout comme l'arabe dialectal égyptien l'est aussi pour les locuteurs arabophones.

Le recours au français chez un parolier bilingue comme c'est le cas pour un nombre important de locuteurs algériens, s'explique parfois par le choix d'une langue qui peut contenir l'idée qu'il cherche, parfois «le format français» précède l'arabe et c'est comme ça que le texte d'une chanson se présente avec cette variété linguistique sans réflexion préalable sur quelle langue employée. *«t kt b f f kr ε nd k l ε rb y u français m y er fš l ε rb y y kt b 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).»*⁽⁸⁾

Sous quelles formes linguistiques se fait le mélange des langues; française et arabe algérien?

Par rapport à notre corpus (la chanson 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.

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 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 distincts.»*⁽⁹⁾

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

L'alternance codique se produit alors lorsqu'un locuteur s'exprime en utilisant deux codes linguistiques (par exemple français et l'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 ordinaire qui a appris le français par le contact avec des Français (pendant la période coloniale).

Nous considérons 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⁽¹⁰⁾. Il pourrait en aller différemment dans la génération de chanteurs en activité depuis la fin des années 1980 et jusqu'à nos jours, qui ont 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.⁽¹¹⁾

MILIANI Hadj explique comment le raï se trouve confronté 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.»*⁽¹²⁾

Les propos de MILIANI appuient l'idée de la mutation qu'a connue le monde de la chanson raï: 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*.

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

Pour quelles raisons esthétiques et thématiques le parolier recourt-il au Français dans un discours chanté?

4- Enonciation et fonctions du discours chanté.

On ne peut pas aborder le discours actualisé 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)]).⁽¹³⁾

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 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.»⁽¹⁴⁾

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.»⁽¹⁵⁾

4-1- La fonction poétique

Elle est liée directement au message, et particulièrement à sa forme: le message, dans un texte chanté, rai 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 compréhensible. Les chanteurs de rai (les *chebs*) 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 concernent 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.»⁽¹⁶⁾ La production artistique repose donc sur la fonction poétique, mais ne néglige pas les autres fonctions.

4-1-1- La rime

Dans la chanson rai, le Français est très souvent intégré à l'énoncé pour servir la rime poétique qui constitue la répétition du même phonème à la fin de chaque vers.

Dans l'exemple suivant pris dans une chanson de Hasni.

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 Dalila MORSLY en donnant l'exemple de la Tunisie où la prononciation du français n'est pas différente de celle 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 [rl 'roulé' chez une femme était perçu comme trop viril, presque vulgaire.»⁽¹⁷⁾

La rime parfois sert à exprimer l'opposition de sens, comme dans cet exemple de Billal.

Ex 1: *W h ntouma tannaza*

t d hku la gue en-n ss

(Oui vous êtes les moqueurs)

(Vous vous moquez de tout le monde)

Siy dkum fi la naza

u ntuma fffia u tevyas ⁽¹⁸⁾

(Les européens et les américains sont sur NASSA.)

(Mais vous, vous ne possédez rien, et vous maîtrisez le vice.)

Les deux mots *TANAZA* (qui se moquent des autres) et la *NAZA* (*NASSA*) qui connote l'intelligence et le progrès, sont opposés, 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), ils passent leur temps à ne rien faire et à se moquer de leurs semblables (*TANAZA*).

Ex 2: *gād nā3t hā l'Allemagne*

māz l šg r māz l jeune,

(Je vais partir en Allemagne)

(Je suis encore jeune)

Dans cet exemple les deux mots français sont sémantiquement équivalents, puisqu'ils renvoient tous les deux à l'idée de «partir à l'étranger», 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, en montrant que nos jeunes rêvent de l'immigration, soit légalement après obtention d'un visa ou d'une façon illégale, ce que nous appelons aujourd'hui les *harragas*. Le choix de l'Allemagne dans cet exemple n'est symbolique que dans la mesure où il s'agit d'un pays européen, tout comme la France ou la Belgique, etc.

4-1-2- La sonorité

En plus de la rime, le français permet le renforcement de la sonorité dans un énoncé prononcé par un locuteur algérien dont le discours est globalement en langue arabe.

Ex: Adieu *3umr by by*

ngulhā lāk țay țay

(Adieu ma bien-aimée bye bye)

(Je te le dis en toute franchise)

Dans cet exemple, Bilal organise sa suite de final en Y en répétant le mot *by by by* et *țay țay* qui assure une sonorité, le mot est ainsi intégré à un énoncé et permet une allitération.

4-1-3- La thématique de la chanson

Le recours au français répond aussi à l'exigence de la thématique de la chanson; l'amour et les plaisirs du corps sont deux thèmes dominants, pour lesquels l'usage du français donne au chanteur une certaine liberté à s'exprimer, contrairement à l'arabe classique «langue sacrée» où la profanation n'est pas autorisée.

Ex: *Nchrilak villa ya khti fiha*

la terrasse (Je t'achèterai une villa ma bien aimée, avec une terrasse)

bach y'dor l'kas. (Pour faire tourner le verre (de vin)) ⁽¹⁹⁾

Pour d'autres paroliers, lorsque le thème de la chanson est la femme, il approprie un discours caractérisé par le cachet féminin où le français domine:

Ex: *Kounti amour au premier jour* (Tu étais mon amour au premier jour.)

kbal ma trouhi wa tkhalini

(Avant que tu partes en me laissant seul.) ⁽²⁰⁾

4-2- La fonction conative

En chantant, l'artiste s'adresse toujours à un destinataire qu'il veut souvent convaincre, soit par ses idées soit en le poussant 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 pronom de la deuxième personne, "tu" ou "vous" et leurs marques.» ⁽²¹⁾

Le récepteur de la chanson raï ne ressemble pas toujours au récepteur des autres genres de musique algérienne, raison pour laquelle les paroliers 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 ammtu l'pétrole, 3mrtuna les caisses.*»⁽²²⁾ (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 m3āk nt.*»⁽²³⁾ (Je n'oublierais jamais le passé surtout avec toi.) Ou celui de Bilal: «*k mā tābǧ d r le choix b n yād k.*»⁽²⁴⁾ (fais 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.

4-3- 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.*»⁽²⁵⁾

La connotation d'un mot réside dans ce qu'il permet comme sens; ainsi on peut penser que c'est parfois dans le choix du nom d'un groupe, ou dans la façon dont le nom est transcrit, le message peut avoir plusieurs sens. Dans le raï, les mots *cheb* et *cheba* (jeune) qui précèdent les noms 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). Cette forme d'adressage en amont des textes de chansons 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.

4-4- La fonction identitaire

Cela a bien été montré, entre autres par les études sur le code switching, en situation de plurilinguisme, les choix de langues peuvent constituer des actes d'identité.

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 liée au raï, mais également au rap, genre considéré comme une 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.*»⁽²⁶⁾

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.*»⁽²⁷⁾

Les rappeurs comme les chanteurs de raï, ont 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.»⁽²⁸⁾ 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 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 laquelle 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 Américains dans leurs manières de décrire les situations auxquelles ils sont confrontés.

4-5- 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 chanteurs de raï (Rabah M.B.S avec cheb Hmida, T.O.X avec *cheba* Kheira).

Conclusion

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, sont beaucoup plus ouvertes aux apports des langues étrangères pratiquées dans la région, notamment le Français, et connaissent une évolution relativement rapide. La chanson peut, à elle seule, permettre de constituer un corpus linguistique dans lequel nous pouvons repérer les différents parlers, et mettre en relief des particularités citadines et bédouines.

Le Français en Algérie a fait l'objet de nombreuses études fort intéressantes, aussi bien en France qu'en Algérie. Cette étude va s'ajouter à tous les travaux antérieurs et apportera probablement un élément nouveau, puisqu'elle tente d'expliquer comment est maniée la langue française, non pas par les élèves à l'école qui est le domaine privilégié des didacticiens, mais dans une production artistique qui est la chanson.

Si son rôle par rapport aux rimes et sonorités est incontestable, la langue française assume bien d'autres fonctions. Ainsi dans sa prononciation par un locuteur immigré, cette langue assume une fonction identitaire.

Dans un entretien accordé à Dominique CAUBET, Amazigh KATEB explique comment les Algériens, en prononçant d'une manière volontaire le «r» roulé, ils se démarquent des Français et provoquent une certaine sonorité à frustration masculine:» *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.»*⁽²⁹⁾

Notre étude nous a permis de comprendre comment le texte raï est capable de regrouper plusieurs fonctions lorsqu'il autorise le mélange des langues; l'arabe algérien et le français en particulier.

Notes

- 1- Benrabah, Mohamed, 1999, Algérie: les traumatismes de la langue et le rai, Revue Esprit, p. 26
- 2- Le parolier Karim Ould Adda et le chanteur Mohamed Benfissa.
- 3- TENGHOUB .Habib. 1995, Evocation de la Rai music, la Neue Zürcher Zeitung, pagesperso-orange.fr, p. 1.
- 4- Sebaa, Rabah., La langue et la culture française dans le plurilinguisme algérien. www.publiforum.farum.it
- 5- Rahal, Safia, 2001, La francophonie en Algérie: Mythe ou réalité? www.initiatives.refer.org/Initiatives
- 6- Miliani, Hadj. et Daoudi, Bouziane, 1996, l'aventure du raï musique et société, Edition Seuil, France, p. 6.
- 7- Miliani, Hadj. et Daoudi, Bouziane, op.cit, p. 6.
- 8- Entretien avec le parolier Karim Ould Adda, le mercredi 10 – 10- 2007.
- 9- Gumperz, John Joseph, 1989, Engager la conversation, Paris, Minuit, p. 64.
- 10- Voir le lexique des mots et expressions en arabe algérien les plus usités dans le raï in: Miliani, Hadj & Daoudi, Bouziane, 1996, L'aventure du raï musique et société, Edition du Seuil, France, p. 263-266.
- 11- 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.
- 12- 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 Dakhli, Maisonneuve et Larose, Paris, p.p. 434, 435
- 13- Hébert, Louis. (2011), «Les fonctions du langage», dans Louis Hébert (dir.), Signo, <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp>
- 14- Warszawski, Jean-Marc, 2005, À propos de la 'fonction' de la musique. Musicologie.org, 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.
- 15- Warszawski, Jean-Marc, 2005, ibid.
- 16- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, 1995, Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Éd. du Seuil, p. 193.
- 17- Morsly, Dalila., 1983, Diversité phonologique du français parlé en Algérie: réalisation du [r], in Langue française, n° 60, pp. 65-72.
- 18- Bilal, 2006, La Naza, album: La Naza.
- 19- Mazozi, la terrasse, C.D, M.P3.
- 20- Hasni, kounti amour, C.D. M.P3.
- 21- Vanoye, Francis, 1973, Expression Communication. Paris, Armand Colin (Collection U), p. 2
- 22- M.B.S, 2002, Kā yīh līl, album Wellew.
- 23- Hasni, 1999, Jamais Nānsā.
- 24- Bilal, 1999, kāmā tābgā dār, l'Allemagne
- 25- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1977, La connotation. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p.256.
- 26- 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.712
- 27- Auzanneau, Michelle, ibid, p. 712.
- 28- 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
- 29- Caubet, Dominique., 2004, les mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole, Paris, L'Harmattan, p. 183.

Bibliographie et sitographie

- 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
- Benrabah, Mohamed, (1999), Algérie: les traumatismes de la langue et le rai, Revue Esprit, Paris.
- 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
- Caubet, Dominique, (2004), les mots du bled, création contemporaine en langues maternelles, les artistes ont la parole, Paris, L'Harmattan.
 - Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, 1995, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Éd. du Seuil.
 - Gumperz, John Joseph. 1989, Engager la conversation, Paris, Minuit.
 - Hébert, Louis. (2011), «Les fonctions du langage», dans Louis Hébert (dir.), Signo, <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp>
 - Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1977), La connotation. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
 - Miliani, Hadj et Daoudi, Bouziane, (1996), l'aventure du raï musique et société, Edition Seuil, France.
 - 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 Dakhli, Maisonneuve et Larose, Paris.
 - Morsly, Dalila, (1983), «Diversité phonologique du français parlé en Algérie: réalisation du [r]», in Langue française, n° 60.
 - Rahal, S., (2001), La francophonie en Algérie: Mythe ou réalité?
 - Sebaa, Rabah, La langue et la culture française dans le plurilinguisme algérien. www.publiforum.farum.it
 - Tengour, Habib, (1995), *Evocation de la Rai music*, la Neue Zürcher Zeitung, gesperso-orange.fr.
 - Vanoye, Francis, (1973), Expression Communication. Paris, Armand Colin (Collection U).
 - Warszawski, Jean-Marc, (2005), À propos de la 'fonction' de la musique. Musicologie.org, 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. https://www.musicologie.org/publire/jmw_fonction_musique.html

Discographie

- Bilal, 2006, La Naza, album:La Naza
- Bilal, 1999, k mā tābg d r, l'Allemagne
- Hasni, kounti amour, C.D. M.P.3
- Hasni, 1999, *Jamais Nānsā*.
- Mazozi, la terrasse, C.D, M.P3
- M.B.S, 2002, K yḥ līl, album Wellew

Entretiens avec artistes et paroliers

- Entretien avec le parolier Karim Ould Adda, le mercredi 10 – 10- 2007
- Entretien avec Mohamed BENFISSA, le 04-08-2007