



À la recherche de l'autonomie en Méditerranée postcoloniale : l'exemple du Hip-Hop algérien

Luc CHAUVIN

Thesis submitted for assessment with a view to
obtaining the degree of Doctor of Political and Social Sciences
of the European University Institute

Florence, 14 June 2018

European University Institute

Department of Political and Social Sciences

A la recherche de l'autonomie en Méditerranée postcoloniale : l'exemple du Hip-Hop algérien

Luc CHAUVIN

Thesis submitted for assessment with a view to
obtaining the degree of Doctor of Political and Social Sciences
of the European University Institute

Examining Board

Professor Olivier Roy (EUI)

Professor Donatella Della Porta, (EUI)

Professor Thomas Hippler (University of Normandie)

Professor Yves Gonzalez-Quijano (University Lyon 2)

© Luc Chauvin, 2018

No part of this thesis may be copied, reproduced or transmitted without prior permission of
the author

**Researcher declaration to accompany the submission of written work
Department of Political and Social Sciences - Doctoral Programme**

I Luc Chauvin certify that I am the author of the work “A la recherche de l'autonomie en Méditerranée postcoloniale : l'exemple du Hip-Hop algérien ” I have presented for examination for the Ph.D. at the European University Institute. I also certify that this is solely my own original work, other than where I have clearly indicated, in this declaration and in the thesis, that it is the work of others.

I warrant that I have obtained all the permissions required for using any material from other copyrighted publications.

I certify that this work complies with the Code of Ethics in Academic Research issued by the European University Institute (IUE 332/2/10 (CA 297).

The copyright of this work rests with its author. Quotation from it is permitted, provided that full acknowledgement is made. This work may not be reproduced without my prior written consent. This authorisation does not, to the best of my knowledge, infringe the rights of any third party.

I declare that this work consists of 63093 words.

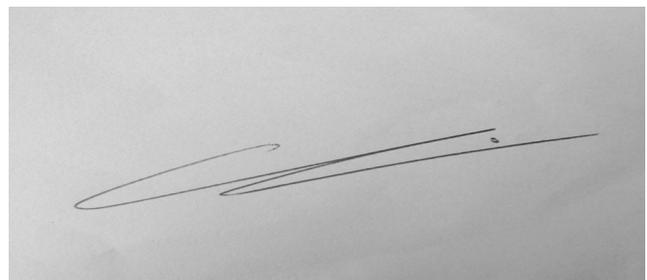
Statement of inclusion of previous work

I confirm that chapter “Seconde Partie” was the result of previous study for a master thesis I undertook at Institut d'Etudes Politique, Lyon.

Signature and date:

14/05/2018

Luc CHAUVIN

A handwritten signature in black ink on a light background. The signature is stylized and appears to read 'Luc Chauvin'.

Remerciements :

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans le soutien précieux du professeur Olivier Roy ainsi que sa confiance dans ma démarche de recherche.

Elle n'aurait jamais pu commencer sans les enseignements, les conseils et les encouragements de Thomas Hippler bien avant l'Institut Universitaire Européen.

Je tiens donc à les remercier vivement, ainsi que les deux autres membres du Jury, Donatella Della Porta qui a su soutenir mon projet dès ma première année à l'Institut Universitaire Européen et Yves Gonzalez-Quijano qui m'a encouragé à sans cesse ancrer ma recherche dans les mondes réels de l'art et des cultures populaires.

Cette thèse n'est finalement qu'un apport à une histoire populaire du Hip-Hop Algérien qui se fait au quotidien depuis les débuts du genre en Algérie, portée avant tout par les acteurs, tous les rappeurs ainsi que les amateurs et le public en Algérie et partout dans le monde. Elle veut donc accompagner les combats au quotidien de tous les rappeurs que j'ai rencontrés et de ceux que je n'ai pas eu la chance de croiser, ainsi que ceux qui ont toujours voulu et veulent faire vivre la scène rap algérienne. Cette thèse est un hommage à leur passion, à leur art et à leur dévouement. On y trouve la passion et le respect de « Smail Frankie Escobar » ou les kilomètres de « Zinou ». J'espère avoir pu donner dans cette thèse un écho à ces passions d'une vie, ainsi qu'à la création de l'ensemble des artistes rap que je ne peux pas tous citer ici mais qui se reconnaîtront.

Je tiens à remercier Farid et toute l'équipe d'El Houma, Dahmane, Hamoud, Moh, Chikh Sfenja, El 3arbi, ainsi que le collectif Bled-Art et la Base Prod d'Oran pour m'avoir ouvert les portes de l'autonomie concrète qui se jouent dans leur projets, leur réalité et leur volonté d'agir.

Merci encore à Diaz, M'hand, Rabah, Algira, Cheikh Malik, Banis, Abrasax, Imohar, Youss, Xenos, El Hass, Ico, Klam, Nabil LV, Abdallah, Oucci-Minh, Tchista, Mamooth, DJ Yack, Zed et tous les autres.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement Nelly Bertrand et son plus fidèle compagnon pour leur travail de correction sans lequel cette thèse n'aurait jamais pu prendre forme ainsi que Marcos, syndicaliste autant que chercheur, qui accompagna ma première année à l'Institut, et Maureen pour son accompagnement administratif et humain précieux.

Résumé :

Cette thèse propose une analyse du rap algérien à travers une approche pluridisciplinaire mêlant ethnologie et anthropologie culturelle de l'espace social particulier que représentent aujourd'hui les mondes du Hip-Hop en Algérie. Depuis quelques années les études sur la Méditerranée comme entité géographique, sociale et politique, prennent plus d'ampleur, reflétant l'intérêt grandissant pour cette zone dont les peuples ne cessent de proclamer leurs droits et leur place dans le monde. L'Algérie y occupe une place particulière depuis sa guerre de libération nationale, ne cessant de s'affirmer comme une place forte à la frontière de l'Europe et de l'Afrique mais secouée depuis 1962 par des expériences politiques douloureuses et un statut international empreint de sa relation post-coloniale avec la France. C'est cette Méditerranée s'exprimant à plein dans le destin de l'Algérie que cette thèse se propose d'analyser en présentant certains des mondes sociaux les plus actifs au sein de la jeunesse algérienne : les mondes du Hip-Hop. En présentant les spécificités de cette culture urbaine mondiale, relocalisée et réinterprétée dans le contexte algérien, nous proposons une analyse des constructions identitaires et des expressions politiques propres à cette jeunesse. Nous montrons comment ces pratiques culturelles effectives sont le miroir d'une volonté d'agir dans un contexte matériel défavorable, propre au sud de la Méditerranée, tout autant que de ces passé et présent liés au fait colonial qui continuent de s'entremêler. Le Hip-Hop devient alors le parangon d'une mondialisation reprise en main, piratée, réappropriée pour mieux affirmer et construire des zones d'autonomie rejetant à la fois une globalisation injuste et un pouvoir autoritaire liberticide. L'autonomie se joue entre appropriation et détournement : là où la langue reflète avant tout des réalités matérielles de survie.

Table des matières

Table des matières.....9

Introduction.....1

1 Première partie : L'hybridisation en contexte de mondialisation.....7

1.1 La déterritorialisation.....	9
1.2 L'hybridisation.....	13
1.3 L'hybridisation et le postcolonial.....	15
1.4 Hybride, refus du binarisme et pluralité.....	19
1.5 L'Hybride en pensée postcoloniale : l'exemple de la réception française.....	23
1.6 Hybridisation et théorie critique.....	27
1.7 Hybridisation et intersectionnalité.....	35
1.8 Pour une nouvelle anthropologie de l'hybridisation.....	39

2 Seconde partie : Hip-Hop et Globalisation 47

2.1 Hip-Hop parangon de la mondialisation.....	49
2.2 Hip-Hop et héritages.....	49
2.3 La relocalisation : l'exemple du Hip-Hop Algérien.....	59
2.4 Une relocalisation par la parole : l'exemple des premiers raps à Alger et Oran.....	63
2.5 Quel cadre théorique pour la relocalisation?.....	67
2.6 Le concept d'expérience comme porte d'entrée de la relocalisation effective du Hip-Hop.....	73
2.7 Un exemple de la relocalisation du rap algérien : flow oranais et pratiques effectives d'hybridation.....	79

3 Troisième partie : Jeunesse et auto-organisation en Algérie.....91

<u>3.1 De « l'expérience » et de « l'événement » aux « mondes de l'art ».....</u>	<u>93</u>
<u>3.2 Hip Hop Algérien et circulation:.....</u>	<u>99</u>
<u>3.3 L'exemple du CLACC comme symbole de l'innovation et de l'auto-organisation des mondes de l'art algérien.....</u>	<u>103</u>
<u>3.4 Auto-organisation et mondes du Hip-Hop :.....</u>	<u>107</u>
<u>3.4.1 Le cas de la Base Prod</u>	<u>107</u>
<u>3.4.2 L'exemple d'Azart Prod :.....</u>	<u>118</u>

4 Quatrième partie : Du piratage à l'autonomie.....124

<u>4.1 L'anthropologie de la libération pour penser l'autonomie politique en Méditerranée.....</u>	<u>126</u>
<u>4.2 « Pour une Révolution culturelle » en Algérie : de la pertinence du lien entre le concept d'anthropologie de la culture et celui d'autonomie.....</u>	<u>130</u>
<u>4.3 L'autonomie en paroles et en actions :.....</u>	<u>154</u>
<u>4.3.1 « Un hiver algérien » : vers une histoire populaire de l'histoire récente à travers une chanson de rap.....</u>	<u>154</u>
<u>4.3.2 Micro-Histoire d'une chanson digne héritière du moment révolutionnaire algérien. Du détournement à l'autonomie.....</u>	<u>168</u>

Conclusion.....174

Bibliographie.....180

<u>Ouvrages :.....</u>	<u>180</u>
<u>Articles :.....</u>	<u>188</u>

« Respect Les anciens li mazal yqawmou.

Hna rap algerien » انا حاولوش لحمو »

(Respect aux anciens qui résistent

encore

Nous au rap algérien on lui a pas enlevé sa chair)

MBS, Moh 4.4, Freekence, 2012

ما خُدْمنا ما خَدْمنا بالشيرة قعدنا رقدنا"

السيستام بدلولو الساس ماشي غير لابانتور

مزال كاين ليام تدور الناعورة

[...]

السيستام بدلولو الساس ماشي غير لابانتور

"سينون نو فوتور - نو فوتور

(On n'a pas travaillé et on n'a pas donné de travail

On est restés endormis à trop fumer

On en a marre du système

Algérie mon amour il y a encore le temps

et le vent va tourner (les choses vont changer)

[...]

Il faut changer le système à sa base, pas seulement sa peinture

Sinon, no future, no future)

الدور النعورة !! eddor ena3ora

Deymed, Tchista, 2017

Introduction

Il nous faut en préambule de cette introduction préciser que cette étude, si elle s'intéresse au Hip-Hop en tant que genre culturel multiple regroupant les cinq grandes « disciplines » que sont le *Mcing* (le rap basé sur le chant et les paroles), le *Djing* (l'art du mix musical), le *Breakdance* (la danse des *b-boys* et des *b-girls*), le *Graffiti* (art graphique) et le *Beatbox* (percussions vocales)¹, a néanmoins pour objet principal d'étude le rap, autrement dit la partie chantée, rappée et privilégiant les paroles, du Hip-Hop. Ceci étant dit, nous verrons tout au long de cette thèse que les éléments du Hip-Hop sont difficilement séparables, et que le rap ne peut-être entièrement abordé sans un rappel constant à la culture Hip-Hop globale. Ceci pour expliquer notamment l'utilisation du terme « Hip-Hop algérien » alors même que nous nous intéresserons plus particulièrement à la forme rap algérien.

« Respect Les anciens li mazal yqawmou.

Hna rap algerien »² ا نحاولوش لحمو

ما خَدَمْنَا مَا خَدَمْنَا بالشيرة قعدنا رقدنا"

السيستام مالينا من السيستام

مزال كاين ليام تدور الناعورة

السيستام بدلولو الساس ماشي غير لابانتور

³سينون نو فوتور - نو فوتور

Cinq années et deux singles qui résument à eux seuls toute la complexité et la vitalité du rap algérien. Ces deux morceaux révélés et diffusés uniquement sur l'internet sont à l'image de la quasi-totalité des morceaux de rap enregistrés en Algérie, ou par des Algériens. Ils vivent et se

¹Voir notamment Jeffrey O.G. Ogbar, *Hip-Hop revolution. The Culture and Politics of Rap*, University Press of Kansas, 2007, pp. 3-5

²« *Respect aux anciens qui résistent encore. Nous au rap algérien on lui a pas enlevé sa chair* », MBS, Moh 4.4, Freekence, 2012

³« *On n'a pas travaillé et on n'a pas donné de travail / On est restés endormis à trop fumer/ On en a marre du système / Algérie mon amour il y a encore le temps et le vent va tourner (les choses vont changer) [...] Il faut changer le système à sa base, pas seulement sa peinture Sinon, no future, no future)/ eddor ena3ora !! الدور النعورة* », Deymed, Tchista, 2017

transmettent sur youtube, intégrant et participant à une sorte de monde virtuel du spectacle, les auditeurs se calculant grâce au nombre de vues du lecteur en ligne. Ils symbolisent la réalité du marché culturel algérien et d'une industrie culturelle refusant encore au rap son statut de musique plébiscitée et écoutée par une grande partie de la jeunesse algérienne. En effet, le rap algérien, pourtant considéré comme un des premiers raps chantés en langue arabe, en arabe algérien, dans toute la Méditerranée et ce depuis le tout début des années 1990, reste limité à la diffusion sur le net et à l'autoproduction, loin des industries de l'édition et du spectacle vivant en Algérie comme dans le monde.

Ces deux singles sont aussi un condensé de l'histoire propre aux mondes du Hip-Hop algérien, ayant malgré tout grandi pendant deux décennies et façonné des pratiques sociales et culturelles dont se revendiquent anciens du rap, et jeunes de la décennie 2010. Ils font ainsi se côtoyer des figures appartenant aux groupes précurseurs du rap dans la capitale algéroise (MBS, Secteur H) avec de jeunes artistes ayant grandi eux dans les années 2000 (FreeKence). La collaboration s'opère et permet d'évoquer dans les paroles une sorte de passage de témoins, un patrimoine qui se transmet là où aucune structure, aucune reconnaissance structurelle ne le permet : « *respect liles anciens li mazal yqawmou* ». L'hommage est direct comme le veulent refrain, flow et « punchline » du genre. Ce sont eux, les rappers, qui reconnaissent les anciens et qui s'inscrivent dans la légitimité du genre : seuls eux peuvent se dire rappers, les autres ne sont que faux « *super-héros* » (Diaz) qui font des « *albums rap couplés bi la house w la techno* » (Moh 4.4). L'art de la vantardise et de la dévalorisation d'autres rappers propre au genre musical est ici mis au service d'un condensé d'histoire populaire du rap algérien, une sorte d'exposition de ce que les rappers reconnaissent du patrimoine de leur art après deux décennies d'existence. A l'heure où aux autres extrémités de la nation globale et mondiale du Hip-Hop des musées et des rétrospectives écrivent l'histoire des protagonistes, les Algériens utilisent le seul médium reconnaissant leur art, leur propre médium : leurs propres chansons pour transmettre à leur façon ce condensé d'histoire et surtout affirmer que depuis le début, la course n'est pas à la reconnaissance par une entité extérieure mais bien à celle d'être jugé et reconnu par ses pairs.

Cette collaboration à l'échelle d'un morceau exprime en grande partie l'analyse des mondes du rap algérien telle qu'élaborée dans cette thèse. Elle s'inscrit dans une lecture des pratiques culturelles

effectives du rap à l'intérieur d'une « nation du Hip-Hop » (Ball, 2011) globale et mondialisée fonctionnant autour d'un miroir articulé de façon permanente entre « nous » et « eux », entre la légitimité interne à la nation Hip-Hop se reconnaissant dans un certain nombre de codes, et la lecture externe, du monde extérieur, des cultures légitimes et dominantes ne reconnaissant pas (ou pas encore) le Hip-Hop comme art à part entière. Cette thèse prend comme point de départ une lecture de la mondialisation culturelle attentive aux marges de la globalisation où se jouent des appropriations culturelles et des hybridations reflétant les espaces de « puissance d'agir » à la marge des industries culturelles et des cultures « légitimes ». Ainsi ces rappers se sentent « en résistance », affirmant un art dont la langue algérienne n'est pas reconnue comme langue de culture, dont les codes culturels sont encore vus en Algérie comme une « sous-culture », voire une culture décadente importée de l'Occident. A l'inverse donc, la mondialisation culturelle et les codes d'autonomie portés par le Hip-Hop permettent aux jeunes Algériens d'inventer des espaces à la marge où sont remis en question les codes de la culture dominante pour se réapproprier une identité algérienne et populaire capable de « fonder sur l'Occident » (MBS) et de porter un message politique valorisant pour la jeunesse comme dans la chanson *Dor Ennaoura* (la roue va tourner) ou la « jeunesse est appelée à s'unir pour que le peuple ne soit plus un tapis sur lequel marche le pouvoir ».

Pour réaliser cette analyse nous avons choisi de mener une approche ethnographique des mondes sociaux du Hip-Hop algérien, et tout particulièrement de ceux qui composent le rap algérien. Ce choix méthodologique est en effet courant dans les cas d'études portant spécifiquement sur les productions culturelles et les mouvements sociaux (della Porta and Diani 2006, Martin 2010). La centralité que représentent les enjeux de constructions identitaires et d'expressions politiques dans cette étude a ainsi pu être approchée grâce à une observation participante des mondes du rap algérien. Cette méthode qualitative propre aux champs de l'ethnographie et de la sociologie nous ont permis d'enquêter directement dans le quotidien et les interstices des pratiques des principaux acteurs, au niveau même de « l'essence du politique » (“*the very stuff of politics*” ; Wedeen 2010). La micro analyse des inter-subjectivités des mondes du rap algérien proposée ici n'aurait pu se faire sans une observation participante et l'interprétation que nous en proposons car comme le rappelle Clifford Geertz : « les écrits anthropologiques sont eux-mêmes des interprétations » (Geertz 1979/2000).

Cette analyse ethnographique ne pouvait également se faire sans connecter notre relation aux terrains de notre étude à une recherche interdisciplinaire capable de prendre en compte des approches critiques développées dans des travaux ethnologiques contemporains tels ceux de Didier Fassin (2011), Mathieu Rigouste (2012) ou encore David Graeber (2009). Nous avons donc choisi de mener notre observation participante et les interprétations qui en découlent au niveau d'un interactionnisme critique. Ce dernier, que nous retrouverons tout au long de cette thèse notamment dans le concept d'intersectionnalité, provient de l'interactionnisme Goffmanien (Goffman 1967) auquel nous avons voulu adjoindre une critique des rapports de domination créés par le capitalisme ainsi que des discours et des structures créés par le colonialisme. Notre observation participante s'est ainsi accompagnée d'une analyse des discours et des pratiques des acteurs ainsi que d'entretiens semi-structurés (avec notamment des histoires orales et des histoires de vie retranscrites) jusqu'à former une "analyse-totale" (Martin 2010) des mondes sociaux du rap algérien.

Cette "analyse-totale" nous a permis d'observer et d'interpréter non seulement les pratiques et les discours des acteurs du rap algérien mais aussi les conditions matérielles dans lesquelles la musique rap est produite et reçue en Algérie. Nous avons ainsi pu rencontrer 22 rappeurs algériens et plus d'une dizaine d'acteurs des mondes du Hip-Hop (notamment *beatmakers* et graffeurs) en Algérie et en France. Les entretiens enregistrés lors de nos rencontres ont servi de matériel à notre interprétation des pratiques et des expériences de ces acteurs. Cela nous a aussi permis d'élargir le champ des interactions à analyser au niveau de certains collectifs et/ou initiatives populaires de résistances politiques, et de voir les liens que ces derniers peuvent entretenir avec les mouvements culturels, notamment un mouvement de protestation à Oran en 2011, ainsi qu'un autre qui s'organise à Alger depuis 2015.

Enfin cette analyse n'aurait pas été "totale" sans s'être inspirée d'une « anthropologie de l'assemblage » (Kelly 2008) ouvrant les portes d'une analyse des textes et des musiques faisant le rap algérien. Nous avons mené une analyse des textes et des rythmes, des *flow* du rap algérien (Pecqueux 2007) pour esquisser l'histoire des chansons (Saïd 2004). La structure bien particulière du rap faite d'une combinaison de samples permet de situer une chanson dans une histoire précise jusqu'à éclairer les influences et la subjectivités des artistes ; les combinaisons de sons, donc de

références, ré-appropriés construisant ainsi « l'intertexte » de l'artiste (Kristeva 1978). Cette méthodologie fut aussi utilisée pour mener à bien une interprétation textuelle du rap algérien en menant une analyse « ethno-socio linguistique » (Ouaras 2012) des expressions textuelles en langue algérienne de plus d'une vingtaine de morceaux de rap enregistrés entre 1998 et 2018 (en grande partie disponible uniquement sur internet) mais aussi de créations périphériques aux écritures rap mais constitutives des mondes du rap algérien et de leur interaction avec les mondes de la jeunesse algérienne (articles, vidéo-clips, chants). Cette étude n'aurait pu se faire en effet sans une vraie réflexion sur la langue parlée en Algérie comme formant une langue à part entière (Taleb-Ibrahimi 1997), langue que nous pratiquons et qui fut au coeur de toute cette démarche de recherche.

Les parties 1 et 2 de cette thèse proposent d'éclairer l'aspect principal de cette mondialisation à la marge mise en lumière par des chansons de rap à travers le concept d'hybridisation. Il s'agit de décrire l'évolution des pratiques culturelles effectives dans un contexte de mondialisation culturelle et économique et dans un rapport empreint des processus coloniaux, décoloniaux et postcoloniaux dans le cas de l'Algérie. Face à l'Empire (Hardt et Negri, 2001 ; Haupt 2008), l'histoire du Hip-Hop a mis en pratique des résistances à cette empire qui a façonné par la négative les espaces populaires de naissance de ce genre. Il s'est créé une nation du Hip-Hop globale, surfant sur les espaces matériels et virtuels de la mondialisation, pillant les miettes des empires légitimés par les institutions, se réappropriant des outils et des héritages, piratant des techniques et des ressources pour mettre en culture et en expériences collectives les vies à la marge des centres.

Nous montrerons à quel point le rap algérien est né dans les remous dans cette nation du Hip-Hop, elle-même émergée des colonies intérieures nord-américaines, et comment il a su en réinvestir les rythmes décoloniaux, populaires et émancipateurs dans le contexte algérien jusqu'à façonner petit à petit ses propres espaces collectifs portés par cette nouvelle façon de parler, de s'exprimer, de se reconnaître au milieu d'une génération et de porter sa voix face à un pouvoir autoritaire.

Les parties 3 et 4 élargissent ensuite la réflexion théorique autour de l'hybridité et de l'exemple de la relocalisation culturelle du rap algérien pour montrer à quel point cette dernière a des impacts matériels et politiques importants en termes d'organisation collective et d'expérimentations d'un

modèle de survie nécessaire à la jeunesse algérienne. Le piratage algérien vécu dans la création artistique et langagière n'est qu'un reflet de pratiques autonomes qui régissent la vie quotidienne en Algérie face à un système autoritaire et à travers la prise conscience d'un système international qui continue de faire subir aux Algériens les contrecoups de l'impérialisme et d'une mondialisation à double-vitesse.

1 Première partie : L'hybridisation en contexte de mondialisation

Du contexte global naît la problématique de l'hybridisation. Ce constat sert de point d'ancrage à cette première partie qui propose de mettre au cœur de notre analyse du Hip-Hop algérien le concept d'hybridisation, aussi appelé « hybridation ». Ce dernier, on le verra reprend en grande partie les réflexions autour de l'hybridité et de la créolisation. Il accompagne une analyse socio-politique et historique des zones de contacts de la mondialisation jusqu'à mettre en lumière les expressions d'une hybridation politiquement située. Cette première partie s'ancre complètement dans la littérature dite de la globalisation ou de la mondialisation, et tout particulièrement son versant culturel. Grâce aux exemples de certaines productions culturelles telles que la musique reggae, ou la world music, le concept d'hybridation fait ici une synthèse de différentes lectures critiques de l'hybride jusqu'à proposer une « nouvelle anthropologie de l'hybridation », pensée comme l'expression d'une véritable puissance d'agir du sujet contemporain à la croisée de l'esthétique et du politique.

1.1 La déterritorialisation

La mondialisation est caractérisée par un phénomène central : la déterritorialisation. Intimement liée au développement économique et politique tout au long du 19ème avec une accélération⁴ au cours du 20ème siècle, la mondialisation représente et matérialise la circulation des marchandises, des personnes et des savoirs. Cet accroissement des échanges rendus possibles par la modernité technique, par l'ouverture des frontières et l'accumulation du capital dans certaines parties du globe, a profondément bouleversé les structures sociales des sociétés du monde entier. En multipliant les échanges d'idées, de savoir, de productions culturelles, de référents religieux et culturels, elle influe directement sur les sociétés et leurs cultures comme le rappelle Olivier Roy : « *la mondialisation remet en cause la pérennité et la territorialisation des cultures*⁵. » La déterritorialisation ici illustre le passage de cultures et de pratiques sociales liées à un territoire particulier, à la fois dans un sens géographique et dans un sens anthropologique, vers un espace plus vaste, « global ». Une culture se définit par ce rapport singulier au local, à un territoire délimité assurant à la fois la reproduction de cette culture, et à la fois, par la négative, l'altérité des autres cultures, nécessaire à leur expression (Levy-Strauss 1962). La mondialisation a ouvert ce territoire. Elle a petit à petit introduit les objets culturels, les idées « dans un espace non territorial ». (Roy 2008). Ce sont liés à des cultures spécifiques que les objets culturels tels la musique par exemple sont sortis de leur espace premier (lié à des référents sociaux, politiques bien particuliers) pour circuler jusqu'à devenir des objets mondiaux. Le concept de « World Music », l'exprime très bien par exemple: apparue assez tardivement, en 1982, en tant que concept marketing, pour vite décrire un genre musical entier, la World Music reflète une nouvelle réalité cosmopolite, vue à travers le prisme du « multiculturel » et des « mélanges »⁶. Ainsi la mondialisation tendrait à l'unification en déconnectant les marqueurs culturels des sociétés et des territoires auxquels ils étaient auparavant connectés : moins de particularités culturelles, plus de canaux communs et un accès démocratisé. A première vue

4 Voir : Ulrich Beck, *What is globalization?*, MA : Polity Press, 2000 ; Ulrich Beck, *Politik der Globalisierung*, Suhrkamp, 1998; et notamment sur l'idée d'accélération: Ulrich Beck : *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, traduit de l'allemand par Laure Bernardi, Paris, Flammarion, 2008

5 Roy, 2008, p. 98

6 Voir Steven Feld , « Une si douce berceuse pour la « World Music » », *L'Homme*, 171-172 | juillet-décembre 2004, . URL : <http://lhomme.revues.org/1445> et Julien Mallet, « « World Music » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, URL : <http://etudesaficaines.revues.org/168>

l'exemple du raï algérien, musique populaire née dans les cabarets d'Oran en Algérie pourrait illustrer cette transformation initiale. D'un contexte local très particulier (les espaces à la marge de la société algérienne des années 1980, les références traditionnelles utilisées par les *cheb* et *chebba*⁷) le raï est devenu à travers les succès de quelques chanteurs⁸, un des produits phares de la World Music, s'exportant rapidement dans le monde entier, s'uniformisant pour être mieux abordable partout, créant une scène du raï français largement déconnecté du contexte social initial oranais (Marranci 2001).

Souvent entièrement assimilé à cette uniformisation, voire à l'universalité portée par la mondialisation, le concept de déterritorialisation permet pourtant d'éviter de tomber dans une vision monolithique de la mondialisation. Le concept de déterritorialisation fait en effet entendre l'autre versant de la mondialisation : celui de la diversification rendue possible par le développement des techniques et surtout par les échanges. L'objet culturel mondialisé a besoin de singularité pour survivre. Cette dernière se recrée à travers la déterritorialisation. De nouveaux marqueurs culturels naissent de la circulation mondiale. Ainsi pour reprendre l'exemple de la World Music, l'objet musical mondialisé accessible pour toutes et tous, formaté par le label commercial et les rayons des grandes enseignes, conserve la trace indispensable de la diversité musicale du monde liée à des territoires qui fait la richesse des catalogues : aucune World Music sans des noms de pays « exotiques » même si ceux-ci ont une existence bien plus symbolique que géographique (Mallet 2002).

Ce qui pose question dans la mondialisation, finalement, ce n'est pas de savoir si le caractère global uniformise ou facilite la découverte de cultures inconnues, mais bien ce que représente la déterritorialisation en termes de pratiques culturelles, sociales et politiques. La problématique portée par la mondialisation dans le champ des sciences sociales est justement très révélatrice de ce besoin de comprendre la déterritorialisation. Nées⁹ en grande partie de l'anthropologie, les sciences sociales traitent depuis leur développement de sociétés humaines concrètes, autrement dit

7 Terme algérien utilisé pour nommer les chanteurs et les chanteuses de raï. Voir entre autres Schade-Poulsen Marc, *The social significance of raï, Men and popular music in Algeria*, University of Texas press, Austin, 1999

8 Cheb Khaled en particulier après le concert raï organisé à Bobigny (France) en 1986

9 Voir entre autres L. Mucchielli, *La découverte du social, Naissance de la sociologie en France*, Paris, La Découverte, 1998

identifiables à travers leur territoire, leur langue et leur organisation, saisissables et observables sur le terrain. Or la mondialisation présente au contraire des sociétés dématérialisées. Comment fixer et analyser des échanges, des flux, du global¹⁰ ? Afin de rendre compte de cette circulation, les sciences sociales ont accouché d'un concept central permettant de faire face à la réalité globale : l'hybridisation.

10 Voir Charlie Galibert, *L'anthropologie à l'épreuve de la mondialisation*, l'Harmattan, 2006. Ian Chambers parle lui d'une approche de la culture comme « site d'appartenance avec l'idée de culture comme processus de transition et de devenir », in « *Signs of silence, lines of listening* », in Iain Chambers, Lidia Curti (dir.), *The post-colonial question : common skies, divided horizons*, New York : Routledge, 1996

1.2 L'hybridisation

L'hybridisation fait référence à des pratiques culturelles et sociales d'adaptation, de reformulation, d'emprunts. Le terme hybride vient du grec *hubridès*,¹¹ désignant alors un croisement bâtard d'un homme civilisé avec une barbare, avec une connotation très méprisante. L'hybridité a pris une place centrale dans les théories de la mondialisation (aux côtés d'autres concepts sur lesquels nous reviendrons) car elle désigne le caractère syncrétique des échanges et de la réalité de la mondialisation. Le syncrétisme est un mélange, de deux ou plusieurs cultures, langues ou idées.

L'hybridisation est utilisée pour décrire les zones de contacts de la mondialisation (Appadurai 1996) comme résultat de la déterritorialisation. Au-delà, le concept a pris une dimension politique et rhétorique importante, notamment suite à la théorie postmoderne. En effet, un des traits principaux du postmodernisme est la remise en question d'un mode de pensée propre au monde moderne et centré sur une vision binaire et monolithique des rapports humains. Largement menée à travers la « French Theory », cette critique visait notamment les discours hégémoniques sur la norme afin de privilégier une approche en terme de pluralité: pluralité des identités, des cultures. Les développements de Guattari et Deleuze (1980) autour du « rhizome », et du rapport à la multitude se reconstituant dans le capitalisme moderne, a ainsi servi de point de référence aux premiers penseurs postcoloniaux afin de se réapproprier l'hybridisation en des termes défiant les dominations et les discours hégémoniques de l'Occident. Analysant le rhizome comme symbole du multiple en création, les auteurs préfigurent une approche de l'hybride qui fait du point de rencontre le nouveau « territoire » de la mondialisation : « *C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre, et réciproquement, mais[...]un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre...* »¹²

L'œuvre de Edward Saïd, en tout premier lieu *l'Orientalisme*, si elle ne reprend pas en ces mêmes termes le rapport au syncrétisme, insiste déjà sur le besoin de sortir des cadres conceptuels

11 Dakhliya Jocelyne (dir.), *Trames de langues, Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, 2004

12 Deleuze Gilles, Guattari Félix ; *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, p.37

développés dans et par le monde occidental afin de révéler la nature des phénomènes hybrides : les échanges, les emprunts, et les mélanges ont une réalité sociologique, anthropologique et politique à laquelle il faut s'intéresser. L'hybridisation n'est pas qu'un mythe, un récit exotisant mais bel et bien un phénomène social à analyser, fut-il exacerbé par la mondialisation. Homi K. Bhabha a lui articulé la majeure partie de son œuvre autour du concept d'hybridité. L'hybridisation, selon lui, est avant tout l'expression de constructions identitaires. Dans des sociétés postcoloniales, l'hybride est une marque de l'histoire qui cache les nouveaux « lieux de la culture »¹³. Les zones de contacts de la mondialisation ont créé des interstices, des lieux à la marge des territoires figés et identifiés, où naissent des pratiques culturelles autour d'une nouvelle « énonciation » qui redéfinit la construction de soi et le rapport à l'autre. L'intérêt de ces travaux est de montrer à quel point le concept d'hybridisation ne peut être séparé d'une approche en termes de construction identitaire.

A partir de l'idée même du syncrétisme comme mélange, l'hybridité se pare d'une autre dimension, plus sociale, et qui pose directement la question de la théorie de l'hybridisation dans son développement par les théories postmodernes et surtout postcoloniales.

13 Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Payot et Rivages (1994), 2007

1.3 L'hybridisation et le postcolonial

Les études postcoloniales font référence à un champ d'étude transdisciplinaire¹⁴ qui s'est largement développé dans le monde anglo-saxon avec comme postulat la centralité de la question coloniale. On fixe communément un moment fondateur de la pensée postcoloniale avec l'ouvrage d'Edward Saïd, *l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, édité en 1978. Saïd y développe une analyse de la production du savoir sur l'orient par l'occident à travers les sciences, le savoir, les créations littéraires et culturelles... jusqu'à dévoiler la domination portée par le discours occidental. La colonisation n'est plus le seul temps historique de l'occupation militaire ou physique d'un pays par un autre, mais bien plus une hégémonie plus diffuse, plus profonde, passant par le discours, le droit et surtout le monopole de la dénomination de l'un sur l'autre. Les effets de la colonisation, et de cette domination, sont alors à analyser non plus seulement que du côté des « dominants » mais aussi du côté des effets et des pratiques qu'a cette domination sur les colonisés. Pour Saïd le discours colonial demande à être analysé en termes de « structures » et de « modalités » d'élaboration, de diffusion et de réception. Cet ouvrage a impulsé des méthodes d'analyse qui allaient prendre une grande place dans « la théorie postcoloniale » et les études dites « culturelles » : l'analyse des discours, la littérature comparée, l'approche de la culture... toutes vues sous le prisme d'un nouveau sens politique. Le discours, sa production, et sa réception, la littérature, la culture, les langues sont hautement politiques et font le lien entre l'histoire coloniale, le moment révolutionnaire et idéologique des indépendances et les sociétés nouvelles de la mondialisation.

Au fil des années 1980, et surtout dans les années 1990 et 2000, les études postcoloniales ont rencontré un écho de plus en plus grand dans le monde académique, conduisant de jeunes chercheurs à analyser les pratiques culturelles, les constructions narratives et les discours issus de l'expérience de la colonisation; voire à prendre position dans les champs politique et médiatique sur le rapport à la « colonialité du pouvoir » (Quijano 2007)¹⁵.

14 Pour la généalogie et les appellations voir Mamadou Diouf, *Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises*, Contretemps n°16, janvier 2006

15 On peut citer aussi Thiongo sur le rapport à l'hégémonie de la langue anglaise et sa décision de s'extraire complètement du rapport colonial à l'anglais au Kenya, ou, d'un point de vue plus contemporain, de l'affirmation

Un des axes centraux de la théorie postcoloniale est l'hybridité (Sibeud 2004). En effet la notion d'hybridité, on l'a vu, caractériserait le passage de la modernité à la postmodernité, rejoignant une attitude critique académique héritière du poststructuralisme qui exhorte elle-même à élargir les méthodes d'analyses, à combiner les disciplines (Pouchedasse 2011). Plus que cela, l'hybridité apparaît dans le vocabulaire postcolonial comme un trait fondamental, si ce n'est premier, des constructions identitaires contemporaines¹⁶. Ainsi des ouvrages entiers s'articulent autour de l'idée général d'hybridité, ou de métissage (revue *Insaniyat* 2006, Young 1995, Bhabha 1995). Achille Mbembe présente la pensée postcoloniale comme « *une pensée de l'enchevêtrement et de la concaténation* »¹⁷, insistant sur le rapport à l'autre et à la multitude : « *cette pensée insiste sur le fait que l'identité s'origine dans la multiplicité et la dispersion ; que le renvoi à soi n'est possible que dans l'entre-deux, dans l'interstice entre la marque et la démarque, dans la co-constitution* ». Comme le rappelle également Mathieu Renault dans son introduction à la pensée de Frantz Fanon « *pour les théoriciens contemporains du postcolonial[...]*défaire ou déconstruire ces binarismes (coloniaux) ce sera démontrer qu'entre leurs termes existent des zones d'hybridité, lesquelles ne peuvent être que des « *tabous* » pour la logique binaire¹⁸. »

D'une position critique vis-à-vis de l'héritage du colonialisme, de ses structures de pouvoir et de savoir, naît donc le double besoin de démasquer les traces de cette hégémonie dans les discours, et de déplacer la focus sur les marges de la « *textualité* » dominante pour mettre en lumière ce qui se joue dans le quotidien des échanges, des mises en contacts de cultures. Le concept « *d'hybridisation* » ne peut donc pas être séparé de ce contexte de pensée critique appelant à la fois une approche qui dépasse le seul symbolisme des hybridisations culturelles pour penser ces dernières en termes historicisés et politiques ; et à la fois une approche visant le « *décentrement* » autrement dit une analyse « *des marges et de la marge, de l'histoire et de la traduction, traversée par la tension entre universalisme et différentialisme* » (Zecchini 2011) . Ou comme le résume

d'un champ d'étude sur les sujet postcoloniaux en France, « colonisés de l'intérieur », et des conséquences en terme de revendications politiques s'appropriant une partie de ce discours scientifique, voir Guénif-Souillamas (2006), Lévy (2010), Hajjat (2008 ; 2012) , Khiari (2009)

16 Ouachour Fatima, « Approche conceptuelle du métissage en Afrique », in *Insaniyat*, Métissages maghrébins, n°32-33, avril septembre 2006

17 Voir Entretien d'Esprit avec Achille Mbembe : « Qu'est ce que la pensée coloniale ? » *Esprit* 12/2006

18 Mathieu Renault, *op.cit.*, p. 39

encore Mathieu Renault : « *la critique postcoloniale est à la fois critique politique et critique épistémique* »¹⁹.

Cette double exigence est au cœur du concept d'hybridisation que ce chapitre veut présenter. Elle nous rappelle que dans le cadre de la mondialisation, penser le syncrétisme ne peut se faire qu'en termes exclusivement esthétiques. L'hybride charrie des significations qui dépassent le seul marqueur culturel ou linguistique : il réfère directement à des relations et des réalités sociales, qui insèrent les acteurs dans un rapport à l'identité que nous voulons justement analyser dans le cadre du Hip-Hop algérien. L'exemple de la world music nous le rappelle bien : derrière le label commercial, les collaborations artistiques et les découvertes de musiciens se construisent et se perpétuent des représentations. Les discours sur la world music représentent un système discursif (Foucault 1971) qui met en jeu plus que l'hybridité syncrétique : cette dernière participe de la création identitaire en perpétuant des discours « sur l'autre » par rapport à certaines cultures comme le dit Denis-Martin Constant : « *Le monde de ces «musiques du monde» est donc en même temps distinctif (l'Occident s'y voit assigné une place séparée) et cumulatif (doivent s'y retrouver et s'y fondre, par delà les barrières, cet Occident et le «reste» du monde)*²⁰. »

19 *Ibid* p. 22

20 Denis-Constant Martin, « Who's afraid of the big bad world music? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?] », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1996

1.4 Hybride, refus du binarisme et pluralité

L'impératif de critique politique et épistémique porté par le postcolonial, et inséparable de la théorie de l'hybridité, peut être présenté comme un fondement premier : une première étape lorsqu'on veut décrire l'hybridisation. Il s'agit d'insister sur le caractère pluriel et composite des sociétés coloniales et postcoloniales (et des zones de contacts de la mondialisation) car le discours colonial dominant se reproduit à travers des systèmes de représentations et de pensées binaires. Le dualisme et la binarité sont la matière première des discours sur la différence et l'universalisme énoncés par le colonialisme. La différence du colonisé, est présentée de façon figée, en négative d'une identité elle aussi fixée, définie selon les termes du colonisateur²¹. Ce qu'analysent les chercheurs du postcolonial, c'est la structure de ce discours qui se perpétue en polarisant les identités autour de deux (ou plusieurs) pôles fixes, purs, définissables et saisissables. L'hybride, alors, représente la zone de contact de ces deux prétendus pôles.

Pour Bhabha, ce contact doit se penser dans le moment de « l'énonciation ». L'énonciation de ceux et celles assignés par le discours hégémonique représente le moment hybride : l'espace qui échappe à la binarité et donc à l'hégémonique assignation à l'identité. Chez Bhabha ce dépassement de la binarité cartographie les « lieux de la culture », là où les subalternes « parlent », (Spivak 1988) écrivent, produisent, s'expriment. Cette marge est espace de la fluidité. Pour Bhabha cet espace fluide est déjà plus que la somme de deux pôles fixes : il est l'espace qui, au-delà de la simple création d'un mélange qui empruntera aux deux cultures, est déjà créatif dans l'énonciation qu'il porte :

« ce passage interstitiel entre des identifications fixes ouvre la possibilité d'une hybridité culturelle qui entretient la différence en l'absence d'une hiérarchie assumée ou imposée²² »

Bien plus, l'hybridité, pensée comme cet espace fluide, laisse place à la différence tout en se prémunissant face à une logique binaire :

21 C'est notamment le cœur de l'analyse du premier Albert Memmi dans *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, 1957

22 Bhabha Homi K., *op. cit.* p. 33

« ...retrait d'un monde pensé en termes binaires, l'éloignement d'une idée des aspirations populaires schématisée en noir et blanc. (cela) exige aussi un glissement de l'attention du politique comme pratique pédagogique, idéologique, à la politique comme puissante nécessité de la vie quotidienne- à la politique comme performativité²³. »

Un autre penseur de l'hybridité nous permet de présenter ce rapport à la pluralité comme trait caractériel de la déterritorialisation de la culture. Dans *the Black Atlantic* (1993) Paul Gilroy fait de l'hybridité le trait essentiel de ce qu'il nomme l'Atlantique Noir : la diaspora noire des Amériques. Pour l'auteur du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, l'expérience diasporique du peuple noir, de la traite à l'esclavage, a produit un modèle de diaspora qui récuse l'unité du peuple autour de l'expérience traumatique et de ses représentations pour, au contraire, proposer une approche démontrant son caractère mobile, pluriel et hybride²⁴. L'interconnection, pour Gilroy est la marque des échanges culturels qui ont marqué les populations esclavagées et leurs descendants répartis dans le monde entier, y compris occidental. On retrouve le rapport à la circulation et à l'anti-essentialisme propre à la pensée post-moderne. Gilroy insiste sur les racines multiples de la conscience noire née des expériences de l'esclavage, engageant ainsi une critique acerbe des nationalismes noirs et des revendications raciales et identitaires centrés sur l'Afrique, accusés d'essentialisme. Au lieu de faire appel à la pureté de traduction, ou de schémas culturels opposant la mémoire de l'Afrique et le monde Occidental, par exemple, l'Atlantique Noir appelle à lui le champ sémantique de la fluidité, de l'océan qui connecte, mélangeant sans cesse, instable et sans cesse décentré. La diaspora noire serait ainsi, pour Gilroy, la marque d'un dépassement de la logique binaire, porteuse de domination et de hiérarchisation en accordant aux schémas culturels ce droit à la fluidité. Paul Gilroy de citer ici l'exemple de Bob Marley comme symbole de cette mobilité et d'un rapport à l'universel qui ne passe plus par l'imposition d'un marqueur culturel et l'écrasement d'un autre, mais par un objet hybride, capable d'attirer à lui d'autres référents et de suivre la logique « du vivant », en mouvement. L'artiste, créateur d'une musique profondément hybride ferait ainsi du reggae un genre dépassant les doctrines trop figées du nationalisme noir pour, au contraire, l'inscrire dans un univers plus global, assumant son mélange pour toucher finalement toutes les composantes de la diaspora noire et au-delà.

23 *Ibid* p. 49

24 Voir Christine Chivallon, La diaspora noire des Amériques: Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy, L'Homme, No. 161 (Jan. - Mar., 2002), pp. 51-73

Un autre sociologue, Zygmunt Bauman, même s'il ne peut être défini comme une figure du postcolonialisme, représente largement cette approche d'une modernité hybride. Figure du postmodernisme, Bauman a conçu la seconde partie de son œuvre autour du concept de « liquidité ». Le caractère liquide de la vie est une marque des sociétés de la mondialisation aux cultures déterritorialisées. Le monde contemporain offre des identités qui ont perdu les marques précédentes d'un attachement à un groupe, une classe, une nation. L'identité collective manquante, liée à des marqueurs culturels territorialisés, se disloquant, la fluidité s'infiltré petit à petit comme référence principale : on peut finalement être plusieurs, se définir comme Algérien, se convertir au christianisme²⁵ et parler le français ; ou comme le rappelle Bauman « *once identity loses the social anchors that made it look "natural", predetermined and non-negotiable, identification becomes evermore important for the individuals desperately seeking a "we" to which they may bid for access*²⁶. »

La déterritorialisation fait exploser la pluralité couvant dans chaque zone de contact entre les cultures. D'un point de vue analytique, ces marqueurs se détachant entre culture et société ont des conséquences observables sur le plan des identités. L'hybridisation représente ainsi une première étape nécessaire afin de prendre en compte le rapport au multiple qui caractérise chaque culture et leur traduction en terme identitaire. L'hybride porte un détachement viscéral à la pureté et à la logique binaire comme l'exprime Bhabha :

« *Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self to Other.*²⁷. »

Née de l'impératif critique de la pensée postcoloniale, cette dialectique entre un binarisme réfuté et l'ouverture d'un monde de la pluralité s'exprime très bien dans l'exemple français.

25 Olivier Roy 2008 et Nadia Marzouki « Purifying the Soul and Healing the Nation, Conversions to Evangelical Protestantism in Algeria » in Marzouki and Roy (ed.) 2013, *Religious Conversions in the Mediterranean World*

26 Zygmunt Bauman, *Identity, conversation with Bernedetto Vecchi*, Polity Press, 2004 p. 24

27 Homi K. Bhabha, « Cultural Diversity and cultural Differences » in Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen (ed.), *The postcolonial studies reader*, p 207

1.5 L'Hybride en pensée postcoloniale : l'exemple de la réception française

Il existe un paradoxe central dans le rapport qu'entretient la France avec le champ des études postcoloniales. On identifie un blocage du monde académique français vis à vis des études dites postcoloniales comme l'expriment Nicolas Bancel et Pascal Blanchard en décrivant « l'antipathie du système universitaire français vis-à-vis des études postcoloniales »²⁸. Le scepticisme voire les réactions violentes face aux concepts portés par les théoriciens postcoloniaux sont nombreux dans le champ francophone.²⁹ Ce paradoxe est encore plus surprenant du fait de la généalogie des études postcoloniales qui doivent un lourd tribut à la “French Theory”³⁰. Les études dites “subalternes”, théorisées notamment par Spivak G.C. font ainsi largement écho aux écrits sur l'ordre du discours de Michel Foucault, ou ceux sur les pratiques quotidiennes de Michel de Certeau. Le retour de la théorie postcoloniale en Europe et en France, portée par la littérature américaine nous permet de nous questionner sur le rapport à la circulation des théories et aux savoirs dans un contexte postcolonial. Pourquoi des approches voulant opérer des déplacements théoriques et épistémiques posent autant problèmes après avoir effectué ce détour outre-atlantique?

Des réponses ont été apportées, pointant à juste titre les réactions conservatrices des structures académiques françaises³¹, mais aussi à un niveau plus politique dans un contexte hexagonale marqué par des demandes politiques claires formulées par les descendants des immigrés coloniaux

28 Voir “Qui a peur du postcolonial?” in *Mouvements*, La découverte, 2007/3, n°51 voir aussi Jim Cohen et Maria-Benedita Basto « Quelles possibilités pour les études postcoloniales en France ? », *Africultures* 1/ 2008 (n° 72) , p. 78-81 . URL : www.cairn.info/revue-africultures-2008-1-page-78.htm

29 Pour un aperçu du contexte de réception français voir notamment Nicolas Bancel and Pascal Blanchard (2009), Didier Fassin (2011), Houria Bouteldja et Sadri Khiari (2012), Sadri Khiari (2009). Voir aussi les réactions directes contre le champ postcolonial voir entre autres : Emmanuelle Sibeud (2004) et Jean François Bayart, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Karthala, 2010

30 Mathieu Renault, *op. cit.*, pp. 20-23

31 Voir notamment Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, “La Fracture coloniale: retour sur une réaction”, *Mouvements*, 2007/3 n° 51, p. 40-51 et Achille Mbembe (2008)

comme l'Appel des Indigènes de la République (2005)³². Nous pensons qu'une explication de ce blocage tient à des dynamiques profondes se jouant autour des concepts de diversité, et de mixité, en grande partie en termes d'identités.

En effet, le conflit, loin d'être purement d'ordre académique, tient en grande partie au déplacement qu'oblige à penser la théorie postcoloniale quant aux discours hégémoniques définissant l'identité à partir d'un couplage ancien ou idéalisé des marqueurs sociaux ou culturels. Le retour du postcolonial rappelle que le discours universaliste porté par la République française sur le rapport à la pluralité des cultures et la construction d'une identité française cache les réalités des différences et des rapports de pouvoirs basées sur ces discriminations, comme le rappelle Etienne Balibar:

« (l'idéologie française est) dans l'idée d'une mission universelle d'éducation du genre humain par la culture du "pays des droits de l'homme à laquelle correspond la pratique de l'assimilation des populations dominées, et par conséquent la nécessité de différencier et de hiérarchiser les individus ou les groupes en fonction de leur plus ou moins d'aptitude ou de résistance à l'assimilation. C'est cette forme à la fois subtile et écrasante d'exclusion/inclusion qui s'est déployée dans la colonisation et dans la variante proprement française (ou "démocratique") du "fardeau de l'homme blanc" »³³

La théorie de l'hybride dévoile le binarisme porté par le discours dominant héritier du discours et du projet politique colonial. La République française, dans sa construction depuis la Troisième République doit être analysée conjointement à la République coloniale (Guenif-Souilamas 2006) qui a profondément marqué la définition de l'appartenance à la nation et de l'identité française. Le rapport à la culture de l'autre, et à la déconnexion du marqueur culturel dans le cadre de l'imposition coloniale d'une langue, d'une culture aux Indigènes, s'est faite au-travers d'un prisme dominant et d'un discours niant la pluralité au nom de l'assimilation. (Boubeker, Hajjat 2008)

32 Voir Nicolas Qualander et Alix Héricord « Pour un usage politique du postcolonialisme » et Mamadou Diouf « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises »

33 Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les Identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988
Étienne Balibar, « Y-a-il un néoracisme », p. 37

L'exclusion se faisant sur la base d'une logique binaire définissant la culture légitime, tout en se revendiquant d'un discours universaliste sur la race humaine, le brouillage en terme identitaire est tel que la construction discursive développée par le colonialisme a longtemps résisté aux critiques du binarisme (Cervulle 2013). En Algérie, l'administration coloniale a produit par exemple une situation de fait de double-citoyenneté autour du régime civil et du code de l'Indigénat³⁴. Les sujets algériens, bien que membres de la nation française, se voyaient dénier la citoyenneté française. Le droit colonial français devient le reflet d'une logique identitaire binaire, refusant de considérer les indigènes, algériens-musulmans sur le même plan que les algériens-européens. C'est toute une construction symbolique, discursive et rhétorique qui est alors à observer tout au long du processus colonial et après, renvoyant sans cesse à une norme identitaire essentialisant "l'identité française" et son négatif "l'identité algérienne" musulmane. Relayé par les structures politiques et étatiques tout au long de la troisième République puis des quatrième et cinquième, cet attachement à la binarité visait principalement à la production et à la conservation des édifices discursifs garantissant une légitimité plus grande aux personnes et aux groupes se revendiquant et défendant l'identité française exclusive. Dans le cas français cette continuité a été analysée afin de montrer en quoi l'identité française contemporaine est le produit du schéma colonial, la "figure de l'arabe"³⁵ et du musulman continuant d'être centrale dans la construction identitaire en France (Cervulle 2013). Une continuité que Todd Shepard peut analyser par exemple dès le moment décolonial en montrant à quel point la perte de l'Algérie française a permis aux législateurs et aux décideurs dans le cadre de la toute nouvelle constitution de renforcer un peu plus l'idée nationale autour de l'identité française "européenne", niant une fois de plus les droits des Algériens musulmans à garder la nationalité française : autrement dit, une restriction de l'horizon identitaire par la loi et un binarisme n'ayant même plus à prendre en compte un contexte territoriale hors-métropole :

« La République institutionnalisait ainsi l'idée que les « Français musulmans » d'Algérie étaient différents des autres Français [...] Plus précisément, les autorités françaises se sont appuyées sur le sens commun pour ignorer puis pour modifier radicalement les lois censées garantir à tous les musulmans d'Algérie le droit à être maintenus dans la nationalité française. [...] La délimitation de

34 Voir notamment le travail de Oliver Le Cour Grandmaison (2005 ; 2009)

35 Voir Deltombe Thomas, Rigouste Mathieu, *L'ennemi intérieur : la construction médiatique de la figure de l'«Arabe»*, 2005

nouvelles frontières territoriales, suite à l'abandon des départements algériens, s'est donc accompagnée d'une redéfinition majeure des limites de la nation française, consacrée par la refonte des institutions républicaines sous l'impulsion du général de Gaulle. »³⁶

La pluralité instituée de fait par la situation coloniale, la déterritorialisation des cultures et la rhétorique universaliste, furent niées une fois de plus et allaient façonner les pratiques et les discours en terme identitaire de la France contemporaine, ce que Sadri Khiari nomme la "contre-révolution coloniale" (Khiari 2009) et qui a continué de renfermer sur-soi la logique binaire.

C'est également ce que montre le sociologue Saïd Bouamama en revenant sur l'œuvre de Abdelmayak Sayad. Les logiques coloniales basées sur la négation de la pluralité et l'assujettissement à la norme jouent de l'intégrationnisme et de l'assimilationisme pour renforcer la binarité : seule une identité se conformant à la norme française, européenne, s'intégrant au "modèle" a droit de cité. Les autres doivent être combattues au nom de l'assimilation. Cette logique n'a pas cessé avec la fin de l'Empire français historique et se retrouve à l'intérieur de la métropole :

« Le « chauvinisme de l'universel », qui a jadis été à la source d'un « colonialisme bien intentionné », conduit aujourd'hui à des logiques de raisonnement lourdes de conséquences en terme de violences sociales subies par les immigrés et leurs enfants français. Il conduit selon Sayad à s'autoriser l'idée d'une « émancipation contrainte » qui correspondrait « aux vrais intérêts de la nouvelle génération », même si celle-ci n'en a pas conscience³⁷.

L'exemple français de la réception des études postcoloniales met en lumière l'antagonisme entre un cadre étatique et national conçu sur la binarité et une approche de la pluralité indéniablement liée à la contestation du binarisme. De fait les remises en cause de la domination coloniale n'ont jamais cessé de se faire entendre en se légitimant sur la base de revendications à d'autres cultures, à d'autres identités. Nous allons voir que la théorie de l'hybridisation reflète cette dialectique née de résistances à l'imposition binaire.

36 Todd Shepard : *Une république française « postcoloniale »*. *La fin de la guerre d'Algérie et la place des enfants des colonies dans la Ve République* , Contretemps n°16, janvier 2006, pp. 52-53

37 Saïd Bouamama : *Immigration, colonisation et domination. L'apport d'Abdelmalek Sayad* dans Contretemps n°16 janvier 2006, pp. 62-63

1.6 Hybridisation et théorie critique

En focalisant ce premier chapitre sur le concept d'hybridisation, nous avons à questionner le rapport des sciences sociales à la culture. La mondialisation, on l'a vu, démultiplie ce rapport entre politique, culture et société. Longtemps, le champ culturel a été analysé de façon autonome, les études littéraires, de musicologie etc. poussant à la spécialisation des recherches sur des pratiques appréhendées comme isolées, autonomes du reste de la vie politique et sociale. On l'a vu, les études postcoloniales, et l'œuvre de Edward Saïd en premier lieu, ont radicalement rompu avec cette autonomie de la culture en la présentant comme une stratégie du discours hégémonique occidental. La culture présentée comme domaine indépendant, « neutre » fait partie intégrante du processus de formation et de reproduction des imaginaires qui n'a rien, lui, d'objectif. Il véhicule au contraire des rapports de pouvoir politiques. De fait, cette prise de conscience accompagnée d'une dénonciation, aussi nommée « cultural turn » dans les sciences sociales a produit un domaine d'études qui s'est donné comme projet l'analyse des produits et des pratiques culturelles dans leur rapport avec la société et les changements sociaux. Les *cultural studies* nées dans les universités anglo-saxonnes, et notamment à Birmingham dans les années 1960 autour de Richard Hoggart, avaient pour objectif de désenclaver les études sur la culture: de montrer à quel point la dimension culturelle traverse les rapports sociaux. Le Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, autour de la figure centrale du sociologue Stuart Hall, a ainsi conduit de nombreuses recherches afin de dévoiler les stratégies discursives des mondes culturels, démontrant que l'hégémonie culturelle va de pair avec une hégémonie politique et sociale. Ainsi le racisme par exemple, au-delà des relations interpersonnelles va pouvoir être interrogé en analysant les représentations et les formations culturelles qui accompagnent sa reproduction, à l'intérieur de la société³⁸. La culture n'est plus isolée du politique, les deux s'entremêlent.

Le concept d'hybridisation s'est développé en grande partie sur cette dynamique. Faisant de la culture un point central de l'articulation des rapports de dominations et des expressions sociales, le *cultural turn* a mis le rapport à la langue et aux identités, au premier plan. Couplée à la critique du binarisme et d'une vision normative de l'expression identitaire, cette dynamique de recherche a fait

38 CCCS, *The Empire Strikes Back Race and racism in 70s Britain*, Routledge, 1982

de l'hybridisation un outil pour approcher la pluralité. Pourtant, avec les mêmes fondements, une autre approche de l'hybridisation est à observer, beaucoup plus encline à pousser la théorie critique pour interroger encore plus profondément les pratiques. On l'a vu la reconnaissance de la pluralité et du syncrétisme est au cœur de la théorie de l'hybride, mais une fois cette pluralité (et son corollaire la fluidité) reconnues, comment la comprendre au centre de la dialectique politique/culture? Qu'est-ce à dire finalement qu'une culture hybride négocie plusieurs référents culturels jusqu'à créer une identité? Comment appréhender le syncrétisme au niveau de ceux et celles qui vivent l'interculturalité sans être retiré.e.s du monde social ambiant? Comment une théorie de l'hybride peut-elle analyser la musique raï algérienne à la fois comme musique syncrétique caractérisée par une fluidité perpétuelle et à la fois en prenant en compte la dynamique de théorie critique faisant de la culture une sphère perméable au monde social et aux rapports de pouvoir?

Dans un texte intitulé « Normativizing hybridity » Nikolas Kompridis questionne deux approches de la culture qui sont au cœur de l'hybride : une approche essentialiste de la culture et une approche non-essentialiste. Pour l'auteur c'est l'opposition des deux qui pousse à normaliser l'hybridisation jusqu'à en faire une théorie aveugle des rapports sociaux. Selon l'auteur, les théoriciens de l'hybridisation, en se basant sur une critique des idéologies et des approches essentialistes de la culture, ont finalement recréé une forme d'isolement de la culture comme concept et comme flux permanent, perméable et négocié par des individualités. Le refus de l'essentialisation au nom de la pluralité tend ainsi à recréer une norme : celle d'une fluidité qui ne permet plus au final de comprendre certaines continuités des marqueurs culturels ; continuités sociales qui tiennent du contexte :

Because it often exaggerates the fluidity, permeability, and renegotiability of culture, it is a view of culture that tends to obscure the empirical complexity of the phenomena it claims to illuminate. What we are offered is a concept of culture that undermines its own application, such that nothing empirical can actually conform to it³⁹.

39 Nikolas Kompridis, *Normativizing Hybridity/ Neutralizing Culture*, Political Theory, Vol. 33, No. 3 (June 2005), p.319

L'hybridisation, en se focalisant sur la négociation perpétuelle de la culture en vient à oublier que le syncrétisme ne provient pas de nulle part : il ne peut faire abstraction des différences culturelles qui existent et sont la matière première même du mélange, figeant d'autant les revendications politiques et identitaires qui l'accompagnent.

Cette insistance mise sur le contexte empirique se retrouve entre autre dans une lecture critique de l'approche hybride de Paul Gilroy (Chivallon 2002 ; Zips 2011). L'insistance de Gilroy à combattre l'essentialisme racial (Gilroy 2000) répète une approche de l'hybride qui s'apparente finalement à une réaction aux idéologies prônant une identité raciale, telle l'afrocentrisme ou le nationalisme. Pour Gilroy, sans discours visant le « dépassement de la race », aucune politique antiraciste ne pourra être véritablement menée à terme, ni aucun réel cosmopolisme se jouer. Dans le jeu des constructions identitaires, en visant la fin de toute hiérarchie raciale, l'hybride est posé comme garde-fou à l'essentialisme. Or c'est précisément au niveau de cette rupture entre essentialisme et anti-essentialisme que la théorie de l'hybride tend à enfermer la culture dans une naturalisation de l'inter-relationnel et d'une « tradition non traditionnelle » : c'est-à-dire se réalisant *a priori* dans la direction d'un modèle du vivant hybride.

Il en ressort une injonction à l'hybride dont Young avait déjà pu identifier une expression possible dans le système colonial : injonction en termes de désirs d'un mélange imposé, de représentations exotiques et normatives (Young 1995). Ainsi dans les deux cas, en se revendiquant de théories essentialistes racistes (l'Empire anglais) ou non-essentialistes anti-racistes, le modèle de l'hybride est utilisé comme norme imposée sans interroger la construction des identités qui se jouent aux niveaux des acteurs et des groupes vivant le moment hybride. Ainsi l'idée que l'hybridité en-soi porte des projets émancipateurs est remise en question. Il ne s'agit pas de nier comme le démontre Gilroy le caractère non-pur qui traverse l'histoire et le présent de la diaspora noire (affirmant ainsi la nécessaire déconstruction du binarisme), mais d'affirmer que les pratiques culturelles qui sont la mémoire de la diaspora sont aussi des pratiques inscrites dans des rapports sociaux faits de négociations et de stratégies dans ces contextes socio-économiques et politiques particuliers. Interroger la formation hégémonique du discours binaire comme le font les *cultural studies* nous engage à faire de même quant au discours sur l'hybride. En effet, au-delà de théorisations

garantissant la remise en question de la colonialité du pouvoir basé sur l'assimilation, une théorie de l'hybride devrait aussi être vigilante face au risque d'une analyse menée au niveau des représentations abstraites. Comme le rappelle Kompridis :

« If cultures really are as fluid, porous, renegotiable, and unbounded as they are said to be, it is very hard to see how their political claims could have become a problem for us. Surely, anything so fluid, negotiable, porous, and unbounded should not be something capable of generating rather distinctive political claims on its own behalf⁴⁰. »

Ainsi si nous reprenons l'exemple de la world music, ces deux mouvements apparaissent clairement. La valorisation de la pluralité et des hybridisations peut se faire au niveau conceptuel car elle correspond bel et bien à la réalité de la déterritorialisation de la culture. Mais le potentiel de l'hybride ne peut se situer que dans le dépassement du binarisme et dans le dévoilement d'une modernité « fluide » et plurielle. « L'Atlantique Noir » de Gilroy se veut une réponse aux théories politiques de valorisation identitaire afrocentrée et nationaliste. Pour l'auteur, « l'« Atlantique noir » s'arrête avec la mort de Bob Marley en 1981 »⁴¹. Il est intéressant ici de noter que c'est la figure de Marley comme chanteur de reggae mondialement connu qui est utilisée pour figurer le passage d'un « Atlantique Noir », dépassant les revendications identitaires, à la théorie « post-raciale » du penseur. En effet cela témoigne de l'incapacité qu'a la théorie de l'hybride à penser les conditions spatio-temporelles et l'empiricité des pratiques culturelles dans sa quête contre l'essentialisme. Robert Nesta Marley peut-être présenté comme l'artiste jamaïcain ayant porté la musique reggae hors des frontières nationales jusqu'à devenir un hymne universel, repris dans des contextes identitaires aussi divers que variés. En ce sens il représente la première facette de l'hybride à la fois ancré dans un local particulier et des traditions propres (le rastafarisme, la particularité rythmique du reggae né des musiques afro-caribéennes et de ses liens avec la musique des afro-américains) mais aussi ayant franchi le pas d'une post-modernité pour incorporer des techniques et un message capable d'être relocalisé dans le monde entier.

40 *Ibid* p. 319

41 Cohen Jim et Lindgaard Jade, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale » Entretien avec Paul Gilroy, *Mouvements*, 2007/3 n° 51, p. 93

Or une approche empirique (elle aussi portée par le même souci d'analyse de la pluralité en jeu dans la musique reggae) montre que, si les phénomènes réels de création et d'innovation qui inondaient la musique populaire jamaïcaine dès les années 1940 et 1950 sont bien la preuve de l'hybridisation et de la force de l'interpénétration des cultures, ils sont aussi, et surtout, la marque de l'hétérogénéité des perceptions et des pratiques que le genre reggae en entier véhiculait. En effet la diversité et la richesse de la scène reggae locale jamaïcaine, qui a véritablement donné naissance au reggae comme genre musical connu, ne peut se réduire à la figure de Bob Marley, voire plus encore, en est parfois la contradiction. L'hybride ici ne peut se cacher derrière l'anti-essentialisme nécessaire : il est juste incapable de saisir des différences d'échelle entre une pratique musicale et sociale née dans les ghettos jamaïcains, en étroite liaison avec des pratiques de rue de danse principalement, et une diffusion internationale à travers un son remanié, ajusté à une norme d'écoute et de réception dans l'optique de conquérir le public occidental. Comme le rappelle Bruno Blum :

« En popularisant le reggae, Marley lui a donné un son bien distinct de celui qui prévalait en Jamaïque. En 1973, les deejays jamaïcains commençaient déjà à influencer incognito la musique populaire internationale. Mais paradoxalement, à son heure la plus riche, leur art n'était encore qu'une spécificité locale, mal connue, mal comprise...⁴². »

Le caractère émancipateur de l'hybridisation, présenté comme un dépassement de l'essentialisme de revendications identitaires accompagnant et irriguant le reggae (le rastafarisme et l'afrocentrisme en particulier), ne résiste pas ici à l'étude empirique des pratiques effectives de création musicale et de leur place dans les relations sociales de la Jamaïque et du contexte international. L'hybride du reggae avait ainsi bien plus à voir avec des pratiques parfois contradictoires des jeunes de Kingston. Du point de vue du syncrétisme musical, la pratique du remix, le *dub*, avec des versions deejay, des danses de *dancehall*, c'est-à-dire la particularité des *sound system*⁴³, n'a rien à voir avec

42 Bruno Blum, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral, 2009, p. 147

43 Les sound-system, quasi "lieux de naissance du reggae", peuvent être vus comme parmi les premiers moyens de diffusion populaire de la musique, une sorte de disquaire ambulant, jouant parfois le rôle de médium social et de relais d'information à travers la musique. Véritable moyen de réappropriation d'une musique en grande partie américaine mais trop peu accessible, les sound-systems se propagent à partir de la fin des années 1940, au début sous la forme de simples sonos et haut-parleurs transportés dans des camionnettes pour évoluer vers les dance hall (lieux où se déroulaient les sound-systems), ils deviennent un véritable art de rue, permettant de s'exprimer sur des fonds sonores, de diffuser les nouveautés vinyliques trop chères pour la plupart des jamaïcains. Les sound-systems

les tubes de reggae popularisés par les artistes signés par les grands labels, incorporant d'autres instruments, d'autres rythmes et d'autres façons de placer des paroles sur le son. Le produit hybride vanté à travers le reggae internationalisé rend ainsi compte d'une réalité différente de la richesse de la culture et de ses implications sociales en Jamaïque : la réalité d'un monde marchand peu à peu mis au pas des programmeurs de concerts et de radios européennes, basé sur des concerts « trop chers pour le public jamaïcain », et des enregistrements ajustés sur l'écoute à contrario de la création dub et rocksteady et reggae dancehall dédiée elle entièrement à la danse et aux espaces publics (rue, sound system) :

« Les morceaux de reggae ayant connu le succès à l'étranger sont rarement diffusés sur les pistes de danse de Jamaïque, les dancehalls. Le son international et le son local sont véritablement distincts⁴⁴. »

Werner Zips dans une étude sur le reggae dancehall montre comment cette dichotomie n'a cessé de s'amplifier. Pour Zips, l'approche de l'évolution du reggae dancehall reflète l'incapacité qu'a la théorie de l'hybridité de Gilroy de rendre compte des réalités empiriques en jeu dans le mélange des cultures. Le reggae dancehall représente ainsi le descendant direct des syncrétismes musicaux jamaïcains des années 1950, ceux créés et sans cesse remodelés par les scènes locales, bien plus que le reggae connu comme genre musical mondial ; et ce, malgré les revendications identitaires et le caractère authentique qui continuent d'imprégner toutes les scènes reggae. Ainsi l'exemple du rapport à la violence tant dans les textes que les pratiques des acteurs du reggae dancehall révèle une identité hybride en interaction avec les conditions matérielles et sociales qui caractérisent la vie de tous les acteurs. Ainsi Zips de montrer que la figure du « rude boy », centrale dans le reggae dancehall provient tout à la fois des hybridisations culturelles (l'incorporation de produits culturels américains comme les westerns) que des hybridisations identitaires tributaires de l'histoire des dominations et de l'histoire politique propre à la Jamaïque (la place des gangs et de leur affiliation politique, l'attitude gangsta et provocatrice à l'égard du pouvoir politique et judiciaire). De plus, toutes ces évolutions ne peuvent être déconnectées du contexte général autour du reggae, et ce depuis sa naissance au centre de revendications identitaires « authentiques »⁴⁵. Ainsi l'hybride

sont les lieux de naissance des pratiques de toasting et de dee-jing.

44 Bruno Blum, *op. cit.* p 151-152

45 Voir Martin DenisConstant, *Aux sources du reggae, Musique, société et politique en Jamaïque*, Ed. Parenthèses, 1982

présenté comme remède à l'essentialisme en termes de quêtes identitaires ne résiste pas au cas empirique qui se présente bien plus sous la forme de pratiques effectives d'acteurs négociant au quotidien un contexte, certes empreint d'hybridité mais aussi jalonné de repères idéologiques rassurant car en résonance avec le réel.

« L'auteur de L'Atlantique noir privilégie, selon moi, une conception positive de l'hybridation en opposition avec une idéologie de l'authenticité construite négativement. L'exemple empirique du reggae dancehall offre cependant un accès parfait à une scène jamaïcaine locale, dans laquelle, par comparaison, la puissance politique et anti-raciste de ses variantes hybrides et « authentiquement afrocentristes » n'est d'emblée pas si évidente⁴⁶. »

Face à ce risque de normalisation d'une hybridité reconduisant au final des modèles d'interculturalités déconnectés des pratiques effectives des acteurs, il s'agit plutôt d'approcher une hybridation capable de reconnaître le poids des relations de pouvoir et des conditions matérielles présidant aux pratiques culturelles et aux constructions identitaires :

« Tous ces phénomènes ne possèdent aucune vertu émancipatrice en soi. En fait dans de nombreux cas empiriques, ils prennent plutôt la forme de classements définis par les rapports inégaux d'une nature à la fois dominante et coercitive⁴⁷. »

Une hybridation projetée comme modèle des phénomènes d'interculture et de construction identitaire ne peut qu'opposer à une authenticité partout présente dans les idéologies, une pluralité fluctuante, avec le risque de ne plus reconnaître la centralité des différences dans les expressions identitaires.

46 Werner Zips, « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir ! Du Bandit au Rebelle : transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall », Volume !, 8 : 2 | 2011, p.125

47 *Ibid* p. 153

1.7 Hybridisation et intersectionnalité

C'est en ce sens que ce chapitre vise à montrer que le concept d'hybridisation doit être pensé en relation avec la théorie critique née en partie des *cultural studies*, tout en étant couplé à des théories qui pensent les différences au centre des relations sociales cristallisées autour de la race, du genre et de la classe. Comme le rappelle H. Bannerji, il faut « *penser comment les différences sont impliquées dans l'organisation sociale et dans les relations de dominations et de résistances*⁴⁸. »

Penser les différences et leur centralité dans les rapports sociaux a été au fondement de la *critical race theory* et des recherches portant sur les rapports sociaux de race. C'est notamment avec le concept d'intersectionnalité que les relations de pouvoir, analysées autour des concepts de race, de classe et de genre, ainsi que la réflexion sur les identités ont pu être questionnées au niveau des individus tout en les incluant dans les productions structurelles et les dominations observables en termes de privilèges et de désavantages symboliques et matériels. Apparue avec le *black feminism*, le concept d'intersectionnalité permet de saisir la question de la diversité et de la différence en l'incluant dans une analyse empirique de contextes socioculturels et économiques faisant de la race, et du genre, non pas des différences d'ordre biologique, mais la marque de catégories sociales prises dans des stratégies de pouvoir et de résistance. (Davis A. 1983 ; Dorlin E. 2007, 2009 ; Delphy C. 2008). En utilisant les notions de race, de classe et de genre⁴⁹, il s'agit de situer les réflexions sur la

48 Himani Bannerji, 2012, « La passion de la nomination: identité, différence et politique de classe » pp. 95-124 in Felix Boggio Ewanjé-Epée, Stella Magliani-Belkacem (cord.), *Race et capitalisme*, Éditions Syllepse, 2012

49 Il nous faut ici préciser que la question du genre, si elle est très peu présente dans le matériel premier de cette thèse n'en est pas moins une source d'inspiration importante d'un point de vue théorique. Cela dit, le rap féminin étant très peu représentée en Algérie, il nous a été difficile de le faire rentrer en tant que tel dans notre corpus. De même, vu le peu de femmes présentes dans les mondes du Hip-Hop algérien, il était difficile de prendre en compte des points de vue exprimant des subjectivités féminines. Cependant, une rappeuse, Algira, membre du groupe MBS est présente dans le corpus. Nous pouvons aussi citer à Oran Queen Sarah qui a participé à quelques morceaux aux côtés de Ladjà. L'histoire du rap algérien encore à faire pourrait en dire plus, notamment sur un groupe de rap composé exclusivement de filles dans les années 1990, Les Messagères. Il va s'en dire que notre réflexion sur la langue algérienne (voir notamment la revue *Présence de femmes* parue dans les années 1980) et sur le piratage se reflète au niveau du genre et il y aurait, à n'en pas douter, une même anthropologie de la libération à faire en Algérie d'un point de vue genre.

culture et l'hybridisation au centre de phénomènes sociaux historiquement marqués, fluctuant selon les rapports de domination des sociétés. Par exemple, des sociolinguistes ont montré à quel point l'intersectionnalité était centrale dans le rapport au langage : les langues ne sont pas que des substrats culturels, mais elles portent un poids politique et social qui fixent et transportent sans cesse des critères sociaux et historiques déterminants. (Benrabah M. 1999 ; Davis A. 1971 ; Thiong'o N. W. 1986). La notion de race dans cet exemple prend une dimension critique. Il ne s'agit pas d'essentialiser par exemple une langue « naturelle » des immigrés caribéens dans l'Angleterre des années 1960, 1970 lorsque décrivant les créations musicales des jamaïcains de Brixton et leur langage (Hall 1976⁵⁰), mais de montrer que l'hybridisation en matière de langage ne peut passer outre la réalité des pratiques linguistiques de ces jeunes immigrés à l'intérieur d'un système raciste utilisant la langue anglaise comme norme discriminante. Le pidgin jamaïcain de Londres, comme celui de Kingston ne sont pas que l'expression d'une interculturalité hybride entre la langue anglaise et les parlers créoles et caribéens. Ils sont l'expression d'une histoire faite, en termes de langues, d'imposition de normes, d'un langage officiel et de pratiques des marges, de survie, d'emprunts et de conservation.⁵¹ De la même façon, les stratégies locutives des jeunes artistes reggae tels que Linton Kwesi Johnson représentent un processus plus complexe de choix et de positionnements vis-à-vis d'une langue dominante et d'une culture d'origine servant de repères stables dans un contexte d'exclusion, de discrimination et de violences de l'Angleterre sous Thatcher.

L'apport de la théorie critique et l'exemple de l'intersectionnalité nous permettent de comprendre comment dépasser le débat stérile entre hybridité *versus* essentialisme (Kompridis 2005). Plus encore, cela permet de prendre position en faveur d'une approche des cas empiriques à même de questionner les pratiques effectives des acteurs dans le temps et l'espace de contextes socio-économiques particuliers.

Les études sur la question raciale, l'intersectionnalité et les débats sur l'articulation entre race, classe et genre nous apprennent que penser les identités ne peut se faire par « éclipse de la race et de la classe » (Roediger 2012)⁵². Parce que l'identité renvoie à la fois à l'individu, à sa subjectivité mais

50 Stuart Hall, Tony Jefferson (ed) , *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*, London : Hutchinson, 1976

51 Voir Martin DenisConstant (1982)

52 Voir aussi Fassin Didier et Fassin Éric (dir.). – *De la question sociale à la question raciale : représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006

aussi à toutes les représentations et les dispositions de pouvoir qui encadrent, refrèment ou rendent possible cette dernière, elle ne peut signifier pour autant la mort des concepts de race, de classe et de genre qui continuent, eux, de structurer le monde et l'organisation sociale héritiers de l'histoire capitaliste et coloniale (Bannerji 2012). Cette dynamique qui englobe les notions sœurs de l'identité telles que la différence et la subjectivité nous servent à dépasser une théorie de l'hybride qui trop souvent n'arrive pas à se défaire d'un antagonisme apparent entre « autonomie » et « métissage », entre « continuité » et « fluidité ».

Ainsi si l'hybride nous permet de dépasser une logique binaire largement présente de par l'histoire coloniale et le présent post-colonial, l'authenticité culturelle, souvent présentée comme essentialisme n'exclut pas une approche dynamique des créations et des échanges culturels. Les deux nous indiquent un chemin transversal à prendre afin de montrer les continuums et les stratégies des acteurs dans ce perpétuel mouvement, l'hybride, et parmi les continuités structurelles qui construisent les rapports sociaux de chaque société.

En prenant l'exemple de l'artiste de poetry-dub Linton Kwesi Jonhson (LKJ) nous voulons illustrer l'importance d'insérer les réflexions sur l'hybridisation dans un processus plus complexe qu'un simple syncrétisme, qu'un simple dépassement de la norme binaire, qu'une seule caractéristique du monde moderne fluide. La création de LKJ s'est faite et se fait encore au centre de dispositifs d'imposition et de création de la différence vus « comme marqueurs d'identité »⁵³ : la langue anglaise maîtrisée, le pidgin porteur de résistance noire. A une identité imposée, qu'elle soit la norme dominante pure de l'identité blanche britannique ou la norme d'un multiculturalisme aveugle des enjeux de domination raciale, l'artiste répond par l'hybridisation ancrée dans une authenticité l'inscrivant dans sa langue (jamaïcaine), dans un genre musical qui, bien que portant la marque d'un hybride apaisé (le reggae perçu comme World Music), prend chez lui une connotation d'attachement au source du reggae, le dub, dans lequel rythme décalé, mixage dub et centralité de la parole politisent finalement l'acte d'hybridisation : « *multiculturalisme has never been an issue, in my mind in this country, the issue has been about racial oppression and class oppression. Talk about multiculturalism is a diversion from the real issues that face us, that face working classe people and*

53 H. Bannerji, *op. cit.*, p.105

ethnic minorities in this country and that is : racial equality and social justice »⁵⁴. De l'analyse d'une création culturelle, on débouche finalement sur un constat politique qui ne peut faire abstraction du contexte socio-économique.

On le voit, une théorie de l'hybride qui ne chercherait pas à interroger le poids politique de l'interculturalité et les contextes des déterritorialisations culturelles ne ferait que reproduire une normativité qu'elle prétend combattre. Nous verrons qu'une théorisation de l'hybridisation qui accepte d'avoir à faire avec les réalités des mondes sociaux contemporains doit s'inspirer des théories critiques et du concept d'intersectionnalité pour analyser les constructions identitaires et leurs représentations culturelles au niveau des expériences et des pratiques d'acteurs et d'actrices aux prises avec leurs contextes socio-économique et politique particuliers.

54 Citation transcrite d'une interview du journal *The Guardian*: <https://www.youtube.com/watch?v=aQkPS1YIIn0>.

Voir aussi l'article de Linton Kwesi Johnson faisant le lien entre les émeutes raciales de Brixton en 1981 et les récentes émeutes de 2012 pour mettre en lumière la continuité du racisme structurel britannique dans le quotidien des jeunes noirs, publié sur <http://www.lintonkwesijohnson.com/2012/04/18/riots-rhymes-and-reason/>

1.8 Pour une nouvelle anthropologie de l'hybridisation

Dans un court article intitulé « Diversité culturelle et différences culturelles », Homi K. Bhabha avait déjà esquissé ce que pourrait être une approche de l'hybridisation qui laisse l'espace à une culture approchée comme acte et non pas comme une entité homogène, que ce soit à travers des marqueurs culturels normatifs et hiérarchisant, ou pluriels et relativisants. En distinguant les deux concepts de diversité et de différences culturelles⁵⁵, Bhabha initie ce que nous pourrions décrire comme un déplacement dans l'analyse de l'hybridisation. Il ne s'agit plus d'opposer essentialisme et anti-essentialisme mais d'arriver à penser une perspective de la culture comme moment politique, ou comme le dit Bhabha comme « *culture-as-political-struggle* ». Pour l'auteur :

« If cultural diversity is a category of comparative ethics, aesthetics, or ethnology, cultural difference is a process of signification through which statements of culture or on culture differentiate, discriminate, and authorize the production of fields of force, reference, applicability, and capacity⁵⁶. »

Le concept de diversité culturelle nous rappelle la première hybridité, celle de l'esthétique, celle des pratiques syncrétiques, celle qui a mis en lumière les marges des hégémonies culturelles, les interstices de la culture. La différence culturelle permet au contraire chez Bhabha de rendre compte du contenu politique de l'hybridisation. Le concept de différence culturelle ne fait pas référence à l'objet culturel hybride qui, en soi, ne peut être qu'un syncrétisme, mais il se réfère à un processus : celui qui voit naître et permet la réalisation, la diffusion d'un produit culturel en l'insérant à l'intérieur d'un filet de représentations et de relations sociales qui lui font endosser bien plus qu'un simple mélange : une distorsion, une subversion, une domination dans le rapport entre les individus et les cultures. Le déplacement qu'annonce cette conceptualisation s'affirme un peu plus lorsqu'on met en relation la diversité culturelle avec les différences culturelles. Le déséquilibre entre une diversité qui représente les déterritorialisations de la culture, et les différences qui les problématisent, peut en effet révéler des « zones de contact » qui pour Bhabha représente un « entre-

55 Voir la réflexion de Frantz Fanon sur l'anthropologie culturelle dans « Racisme et Culture », in Frantz Fanon, *Œuvres*, La Découverte, Paris, 2011, p.715

56 Homi K. Bhabha, « Cultural Diversity and cultural Differences » in Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen (ed.), *The postcolonial studies reader*, p. 206

deux », un « Third Space » hybride avec des portées extra-nationales en terme d'expressions culturelles et de rapport à soi. Sans reprendre le « Third Space » qui continue de garder une certaine extériorité vis-à-vis des contextes sociaux, l'apport de Bhabha permet donc de plonger directement dans un hybride se jouant au centre de la paire esthétique/politique, au point de rencontre entre diversité culturelle et différences culturelles, entre subjectivations et positionnements en termes de relations sociales.

Ces « zones de contact » nous semblent intéressantes dans la mesure où elles connectent les deux antagonismes de la théorie de l'hybride que nous avons présentés. Elles évoquent surtout un autre concept important permettant de saisir la portée politique de l'hybridisation : le « tout-monde » d'Edouard Glissant. L'œuvre de Glissant nous situe directement au centre de l'hybride de par la transversalité de sa réflexion sur la créolité (Glissant 1990, Chamoiseau, Glissant 2009). Glissant a pensé la créolisation comme une forme d'hybridisation en réaction à la réalité post-coloniale et aux réalités politiques et sociales dont il fut lui-même témoin et acteur en Martinique. Selon lui, et du fait de son expérience des traces de la pensée coloniale, l'hybride est une césure nécessaire afin de refuser l'essentialisation des identités et des cultures :

« Pour ce qui est de mon identité, je m'en arrangerai par moi-même. C'est-à-dire que je ne la coïncerai dans aucune essence, attentif aussi à ne la confondre dans aucun amalgame. Mais j'accepte qu'elle me soit par endroits obscure sans malaise, surprenante sans dessaisissement⁵⁷. »

Une fois la facette de l'essentialisation rompue, le penseur choisit selon nous une autre piste pour penser l'hybride : celle de l'enracinement dans ses contextes socio-politiques, et dans un rapport à la subjectivité en action des individus. Malgré des critiques liant l'évolution de son propre parcours de vie (du révolutionnaire à l'homme de littérature) et voulant le placer dans une démarche apolitique caractéristique de la post-modernité (« *anti-political utopian turn* »⁵⁸), l'approche de Glissant représente pour nous une porte d'entrée afin de dépasser l'affrontement stérile des théories de

57 Edouard Glissant (1990), *Poétique de la relation*, pp. 206-207

58 Voir Chris Bongie, « Edouard Glissant, dealing in globality », in Charles Forsdick and David Murphy, *Postcolonial thought in the French-Speaking Worlds (Postcolonialism Across the Disciplines)*, Liverpool University Press, 2009, pp. 90-101, qui fait de Glissant le représentant d'un « bastion de la littérature » s'étant coupé d'une jeunesse politisée et d'un rapport politique ancré de l'hybride pour rejoindre le monde abstrait et utopique post-moderne : « Glissant's belated act of intellectual self-fashioning clearly leads itself to being read as exemplary of the shift from thirdworld nationalism to postmodernism » (p.94)

l'hybride en en faisant justement un levier politique. Glissant distingue clairement les concepts de « métissage » et de « créolisation ». Ainsi Le premier n'est « pas un désir mais une réalité ». Il est le mélange omniprésent né des contacts humains mais qui demeure teinté de passivité : il est le mélange non-choisi, ou imposé. La créolisation au contraire est de l'ordre de la non-passivité :

« La créolisation emporte ainsi dans l'aventure du multilinguisme et dans l'éclatement inouï des cultures. Mais l'éclatement des cultures n'est pas leur éparpillement, ni leur dilution mutuelle. Il est le signe violent de leur partage consenti, non imposé⁵⁹. »

La fin du binarisme ne signifie en rien que le risque de normalisation est écarté. Seule une prise en compte des systèmes mémoriels, des représentations et des systèmes de dominations se renouvelant peut garantir une hybridation ne dévalorisant pas certains composants pour en renforcer d'autres. La créolisation est la reconnaissance que des dynamiques sociales et structurelles président aussi à l'hybridation :

« A la hiérarchisation des races, des brutalités, nous opposons une politique de la créolisation qui n'est pas un ordre de métissage mais qui tient simplement au fait de dire : ces richesses là vous appartiennent, toutes les langues vous appartiennent⁶⁰. »

Cette combinaison entre la capacité d'agir du sujet⁶¹ et la prise en compte du contexte d'hybridation peut déboucher pour Glissant sur une politique de la créolisation qui dépasse, en l'englobant, le moment syncrétique, jusqu'à un niveau plus global de mise en relations des cultures entre-elles, jusqu'à ce qu'il nomme le « Tout-Monde », à travers une éthique politique de la « Relation »:

59 Glissant Édouard, *op. cit.*, pp. 46-47

60 Patrick Chamoiseau « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », Cahiers Sens public 2009/2 (n° 10), p.27

61 Par capacité d'agir, on entend l'équivalent de l'expression anglaise « agency », parfois aussi traduite par « puissance d'agir ».

« La passivité n'a pas lieu dans la Relation. Chaque fois qu'un individu ou une communauté s'efforcent d'y définir leur place, et quand même elle leur serait disputée, ils contribuent à déporter la mentalité générale, à débusquer les règles désormais lassées des anciens classicismes⁶². »

Comme l'a montré Anjali Prabhu, la « Relation » de Glissant offre une pensée de la contingence, du moment de l'hybride (Prabhu 2005). Le travail sur le créole comme langue engage en effet dans un réel qui, selon Prabhu, évite une approche métaphorique du langage. En échos avec l'approche de Bhabha pour qui l'acte d'énonciation représente l'hybride, Prabhu va plus loin en affirmant une lecture matérialiste de la Relation de Glissant qui oblige à penser le moment de chaque acte d'hybridisation. La Relation opère selon une dialectique proche de la dialectique matérialiste, obligeant à réinventer sans cesse l'hybride à travers « un acte de changement, d'échange, de mise en relation »⁶³. La créolisation est en effet un processus, ce qui oblige à utiliser le concept de métissage comme un moment toujours rétroactivement construit. L'hybride comme créolisation signifie un engagement concret avec l'idée d'*agency* tout en situant le processus dans une approche matérialiste engagée avec le réel :

« the contingency of the moment is seen in time because one cannot tell if a moment is metissage until the diffraction has been witnessed ; it is also recorder in space in that the moment of shock functions to identify a border between differences⁶⁴. »

Le « Tout-Monde » et la « Relation » ont ainsi des échos en termes matérialistes, de contextualisations de l'acte d'hybridisation qui viennent compléter la théorie de l'hybride ayant revalorisé l'*agency* des individus, à la façon de Bhabha dans sa définition de l'acte d'énonciation. La dialectique de la « Relation », force un questionnement du contexte présent tout en l'insérant dans une histoire particulière. Le processus de créolisation oblige à questionner le moment du premier contact, le métissage, en relation avec le présent dans lequel il s'exprime. Seulement alors peut être

62 Glissant Édouard, *op. cit. bid.* p. 151

63 Ou comme l'écrit Prabhu : « *Glissant's Relation is predicated upon a more immediate connection between thought and reality than even a Marxian-derived formulation of dialectics, while it simultaneously address the idea of the subject mediating between them* » p 90-91 in Anjali Prabhu , *Interrogating Hybridity: Subaltern Agency and Totality in Postcolonial Theory* Diacritics, Vol. 35, No. 2 (Summer, 2005)

64 *Ibid.* p. 86

pensées la non-passivité des individus et leur place dans la politique de créolisation. Ainsi le rapport au discours colonial, la fin du binarisme, questionné comme premier métissage ne peut se comprendre que dans le contexte postcolonial où les hégémonies et les dominations, même si elles ont changé, continuent de peser sur les rapports sociaux et sur l'*agency* de chacun dans la négociation de l'interculturalité.

La politique de créolisation nous dévoile ainsi un potentiel de l'hybride qui varie en fonction des conditions sociales. Elle nous indique que les phénomènes hybrides ne portent pas une émancipation en soi, mais oblige à contextualiser « l'acte » d'hybridisation entre les sujets et leur contexte. En ce sens le concept de créolisation nous indique des voies pour penser une méthodologie de l'hybridisation capable de saisir cette double dimension. La dialectique de Glissant exprimée par Prabhu nous rappelle en effet la « dialectique éclatée » que l'on peut observer dans l'œuvre de Frantz Fanon (Renault 2011). Or comme le montre Mathieu Renault, l'approche de Fanon de la culture et du « choc culturel » créé par la situation coloniale, est une approche stratégique, fonctionnant comme une étape de sortie du binarisme colonial sans reproduire un processus dualiste. En effet, Mathieu Renault de rappeler que pour Fanon « c'est l'interdit de la traduction culturelle en situation coloniale qui engendre l'irréductibilité des différences culturelles et non l'inverse. » Cet axiome oblige à une approche indissociable de la place, des « lieux phénoménologiques » où se jouent le discours et le processus d'hybridisation. La « dialectique éclatée » est la prise de conscience que la dualité coloniale ouvre sur une double conscience qui est chez Fanon « une arme discursive ». C'est dans le processus de créolisation qui questionne le moment du métissage en même temps que le moment présent de son expression que se loge la véritable *agency* du sujet, ou tout du moins le processus dans lequel elle peut s'actionner:

« Si voir le monde depuis deux points de vue n'est qu'une expérience pathologique, privée de tout pouvoir, dire le monde depuis une double position d'énonciation peut être source d'une contestation du dualisme depuis le sein même de l'expérience de la dualité ; l'origine d'une subversion du binarisme colonial⁶⁵. »

65 Mathieu Renault, *op. cit.*, p.60

Ce que Fanon apporte à une théorie de l'hybride c'est la possibilité d'un déplacement pour esquisser une nouvelle anthropologie de l'hybridation. La déterritorialisation de la culture et les zones de contacts expriment un conflit. Ce conflit doit être approché comme une expérience. Une expérience au sein même de l'hybride où la totalité s'exprime et fait de l'imaginaire culturel en présence, des marqueurs culturels propres aux objets culturels, des choses non isolables de la vie réelle. En situation coloniale la « dialectique éclatée » fanonienne impose de partir du « champ de bataille » jusqu'à une « méconnaissance délibérée » pour sortir du dualisme. En situation d'hybridation, c'est l'expérience de la dualité dans le moment réel qui, elle seule, permet aux sujets de prendre possession de leur condition plurielle. Il ne s'agit pas de reconnaître la seule pluralité, mais de dire que seule l'expérience vécue de différences culturelles dévoile les enjeux matériels en présence et garantissent la possibilité d'une capacité d'action. Fanon nous aide à penser une méthodologie du déplacement épistémique : de la même façon que « la subjectivation du colonisé commence comme contre-subjectivation », on peut affirmer que la garantie d'une *agency* dans l'acte d'hybridation implique un déplacement vis-à-vis des éléments mêmes de cet hybride, d'où la non-contradiction entre essentialisme et hybride, entre authenticité et créolisation. Ce qu'offre la perspective fanonienne, c'est la dialectique éclatée, sous forme de « ré-ordonnement » et de « multiplication des modalités d'historisation » des moments hybrides. En abordant l'hybride comme un processus on peut le penser à la fois dans un sens matérialiste, mais aussi en pensant les effets subjectifs de l'interculturalité. Ce décentrement, s'il prend chez Fanon la marque « d'une libération de la dialectique » au sens de « libération de la dialectique de l'histoire européenne », peut nous indiquer dans le cadre d'une anthropologie de l'hybridation la voie d'une "expérience ontologique de l'hybride".

Le concept d'expérience sera ainsi central dans notre approche de l'hybride. Inspirée des travaux sur l'expérience⁶⁶, une "expérience ontologique de l'hybride" aborde la différence culturelle comme « performée » par les individus en fonction des conditions spatio-temporelles. Seule la « performance » des individus peut nous indiquer le degré de fluidité ou d'authenticité véhiculée par l'hybridation. Comme dans le cas de la race, la créolité ne peut signifier la fin du concept de race, puisque seule une expérience du racisme indiquera la teneur du métissage en fonction du sujet. Il

66 Voir notamment John Dewey, 2010, *L'Art comme expérience* et Scott Joan W. (2009), *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*, Ed. Fayard

s'agit, à travers la performance de renverser la dynamique, de s'appropriier ou se réappropriier la capacité de nommer l'acte d'hybridisation en train de se faire. L'intérêt du concept d'expérience est qu'il est profondément lié à l'esthétique (De Certeau 1990). Nous verrons que dans le cas du Hip-Hop, la place de l'expérience et de l'esthétique est centrale et c'est cette perception des sens que nous voulons au centre de notre méthodologie⁶⁷. Le déplacement épistémique nous place donc dans le processus de créolisation pensée par Glissant et dont la seule analyse possible passe par l'expérience de l'hybridation. Une telle expérience devra nécessairement prendre en ligne de compte un monde de pratiques constitué de champs (Bourdieu 2000) et d'habitus (Bourdieu 1972). A la croisée de l'esthétique et du politique, l'expérience devra analyser également des pratiques de mondes de l'art (Becker 1982) pensés comme « mondes sociaux » (Hammou 2012, 2013)

67 Chez Fanon, la centralité de la perception et des sens se retrouve dans l'importance accordée au corps et au monisme défendu par l'auteur. Voir Renault p 167, et Matthieu Renault, « Damnation », *ThéoRèmes* [En ligne], 4 | 2013, mis en ligne le 08 novembre 2013, consulté le 27 janvier 2014. URL : <http://theoremes.revues.org/445> ; DOI : 10.4000/theoremes.445 . Voir aussi Judith Butler (2002). *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*. Editions Léo Scheer, et Butler Judith (2005), *Vie précaire. Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduction de Jérôme Rosavallon et Jérôme Vidal, Editions Amsterdam, Paris

2 Seconde partie : Hip-Hop et Globalisation

De par ses origines le Hip-Hop est une culture profondément syncrétique, au sens où nous avons pu présenter la première hybridisation. Le rap, en particulier illustre cette hybridisation à la fois dans son rapport à la pluralité qui le caractérise d'un point de vue esthétique et technique, et à la fois dans son histoire récente qui l'a vu incarner la réalité de la déterritorialisation et de la reterritorialisation d'une grande partie de la culture nord-américaine dans le monde entier. Cette partie propose des pistes théoriques pour penser la relocalisation du Hip-Hop et son histoire.

En se basant sur les conclusions de la première partie de cette thèse autour du concept d'hybridisation, cette seconde partie se propose d'illustrer concrètement les modalités et les enjeux de la relocalisation culturelle en prenant l'exemple du Hip-Hop. Un premier temps permet de faire une lecture historique de la naissance du Hip-Hop aux États-Unis à travers un prisme global et critique montrant les enjeux politiques et sociaux de ce genre musical entre les Caraïbes et les États-Unis ainsi que les expériences des espaces populaires à la marge ayant utilisé le Hip-Hop comme arsenal de prise en main de l'hybride et de survie. Un deuxième temps permettra de plonger dans l'expérience proprement algérienne de cette réappropriation culturelle en présentant à la lumière de cette nouvelle anthropologie de l'hybridisation l'histoire du Hip-Hop algérien et des illustrations des enjeux politico-sociaux qu'il a permis d'exprimer.

2.1 Hip-Hop parangon de la mondialisation

L'intérêt de l'expérience ontologique de l'hybridisation est qu'elle oblige à approcher l'hybride au centre d'une dialectique liant le politique à l'esthétique. L'exemple de la World Music nous a permis d'illustrer la déterritorialisation. L'exemple du Hip-Hop peut nous permettre de comprendre l'hybridisation sous toutes ses déclinaisons. Alors que beaucoup de genres musicaux à part entière, comme le reggae, le calypso, le *manele* roumain, continuent d'être classés parmi les rayons commerciaux de la World Music, le rap lui a acquis depuis ses débuts une place particulière lui reconnaissant très vite le statut de genre musical spécifique. En effet, et même si il a été décrit comme une forme de culture populaire facilitant la création identitaire (Mitchell 2001) ou la contestation (Boucher 1998; Traïni 2008), le Hip-Hop a atteint avant tout un statut « global », « mondial » lui assurant une place de premier choix dans le contexte de mondialisation. Présenté communément à travers sa naissance dans le contexte Nord-Américain à la fin des années 1970, le Hip-Hop apparaît en effet dans des espaces caractérisés par l'hybride.

2.2 Hip-Hop et héritages

Le Hip-Hop est né des contacts de la mondialisation et ne cesse depuis d'être en écho permanent à une zone à la fois géographique et culturelle faite de ruptures et de contacts de la mondialisation, dans l'accélération qu'elle a connue dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Cette zone est à la fois aire culturelle et historiquement façonnée par un héritage commun remontant à la Traite négrière et l'Esclavage. Puis, avec les résistances et les luttes de libération des populations noires des Caraïbes, des Antilles et des États-Unis d'Amérique, elle a créé une culture populaire déjà hybride et portant en elle le caractère global qui fait la nature première du Hip-Hop. « Le rap est né

en Jamaïque »⁶⁸ en puisant dans le rapport profondément hybride de la culture populaire qui situait alors cette petite île des Antilles au centre de dynamiques de déterritorialisation et de réappropriation culturelle qui ont fait éclater la pluralité des référents culturels d'alors. Aborder le Hip-Hop à travers le concept d'hybridisation oblige à situer en effet la naissance du Hip-Hop dans une continuité historique le faisant remonter aux années 1950 et à ses liens avec les mondes du reggae, incluant plusieurs genres musicaux bien particuliers eux-mêmes aux sources de la musique reggae qui sera mondialement popularisée à la fin des années 1960, début 1970. Comme le rappelle Denis-Constant Martin, la diversité de ses origines montre que les aires culturelles auxquelles on peut rattacher les racines du reggae, et donc du rap plus tard, s'imbriquent profondément:

« Les musiques populaires afro-nord-américaines dans leurs formes et évolutions des années 1950 60 auxquelles il convient de rattacher la pop anglaise voire la variété internationale elles mêmes terriblement imprégnées de musiques nord-américaines; les musiques antillaises commerciales rassemblées sous le terme générique de calypso et diffusées en des circuits correspondant grosso modo aux archipels culturels découpés par la colonisation, ici donc à celui des British West Indies; les musiques jamaïcaines issues de la tradition orale et rattachées pour la plupart à des cultes syncrétiques [...] »⁶⁹.

L'approche du Hip-Hop par le concept d'hybridisation oblige à faire une lecture des pratiques effectives de ce syncrétisme culturel déportant l'analyse bien au-delà des années 1979-1980 communément présentées comme la naissance du « rap » américain. On situe en effet généralement les débuts du rap à partir des morceaux enregistrés par le label américain Sugarhill et notamment les deux succès du groupe Sugarhill gang « Rapper's Delight » et « the Message » en 1979 et 1981. Or il convient de se demander si cette définition, née a posteriori, ne porte pas en elle les mêmes représentations biaisées que nous avons observées dans le cas de l'approche postmoderne de la mondialisation et des productions culturelles hybrides : autrement dit une facilité à insérer les productions dans des cases qui simplifient les rapports pluriels certes, mais conflictuels entre les référents culturels se côtoyant, et surtout les représentations sociales, économiques et politiques

68 Bruno Blum, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral, 2009

69 Denis-Constant Martin, *op. cit.*, p. 51

qu'ils véhiculent. Ainsi s'il est vrai que le genre « rap », nominativement reconnu à travers ce verbe de l'anglais américain⁷⁰, apparaît avec l'année 1979 en tant que musique identifiée comme telle, la forme culturelle propre au style du rap, à savoir un MC, *toastant*⁷¹, parlant et improvisant sur des mélodies reprises ou samplées par le DJ, existait elle bien avant, et remonte aux scènes rocksteady et reggae des années 1950, 1960 et 1970 de la Jamaïque. Comme le montre Bruno Blum, il existe dès ces années des pratiques propres aux sound-systems et aux dance-hall de Kingston qui préfigurent le rap américain : les deejays, avec leur pratique de réappropriation de disques, de sonorités extérieures au contexte proprement jamaïcain, ont développé leur pratique pendant « l'âge d'or » du rocksteady et du reggae à Kingston, entre 1966 et 1976 notamment. Blum de citer l'exemple du Dj U-Roy qui dès la fin des années 1960 pratiquait déjà ce que le premier DJ américain reconnu du Bronx à New-York allait reproduire et populariser aux États-Unis : DJ Kool Herc. Ce dernier, lui-même d'origine jamaïcaine, s'est installé en 1973 dans les quartiers jamaïcains du Bronx, exportant les pratiques de son île d'origine dans les fêtes de quartiers, au pied des blocs. Avec la multiplication des soirées dansantes populaires, DJ Kool Herc (et les autres jamaïcains de New-York comme DJ Coke la Rock, ou le producteur Lister Hewan-Lowe) ont pu introduire durablement les techniques improvisées et développées lors des soirées dansantes populaires jamaïcaines : le remix, l'enchaînement des disques, le « toasting » devenant « rap » autour de la pratique de la danse, centrale.

70 De fait, le verbe américain « to rap » ne date pas lui non plus de l'année 1979 et de sa mise en forme musicale née du mouvement Hip-Hop. Par exemple, Huey P. Newton l'utilise en 1973 pour décrire les joutes verbales et les discours politiques qu'il menait dans les blocs à Oakland, avant et pendant l'époque du *Black Panthers Party for Self Defense*. Voir Huey Newton, *Revolutionary Suicide*, 1973

71 Le terme « toast » était l'équivalent du verbe « rap » en Jamaïque. Il provient du mot anglais « toast » désignant un biscuit, que l'on toaste, c'est à dire que l'on agrmente d'une couche pour le rendre meilleure. A l'époque de sound-systems et des dance-hall, on utilisait le terme « toast » comme équivalent des vinyles. Les deejays agrmentait ainsi les face B des vinyles importés, les mélodies, d'un « toasting », rajoutant des voix et des chants souvent parlés par dessus le son. Le même terme « toast » fait explicitement référence à des pratiques orales mêlant poésie populaire et dialogues à thèmes sous la forme d'interpellations-réponses (aussi présentes dans le gospel afro-américain) existant dans les traditions orales afro-américaines et dans les scènes musicales jamaïcaines. Voir Bruno Blum, *op. cit.*

Cette incorporation d'une culture populaire dans le contexte nord-américain est à la source du Hip-Hop, d'autant plus qu'elle est elle-même une hybridation ancrée dans l'histoire comme le rappelle Blum : « *L'intégration d'éléments culturels des États-Unis dans la culture populaire jamaïcaine est une caractéristique de la Jamaïque.* »⁷². L'histoire de l'interaction culturelle entre les États-Unis et la Jamaïque est en effet très riche, expliquant largement la naissance des musiques jazz, blues et du gospel afro-américain à travers les échanges de la Caraïbe et la particularité de l'esclavage et de l'héritage des cultures africaines en fonction des spécificités géographiques et économiques des diverses plantations puis des structures sociales des États indépendants. (Denis-Constant 1982). Le maintien de fortes traditions culturelles africaines en Jamaïque par exemple put expliquer la survivance de pratiques orales et artistiques en Nouvelle Calédonie et dans le sud des États-Unis alors que dans le même temps nombre de productions culturelles allaient prendre le chemin inverse pour influencer largement la scène musicale jamaïcaine à travers les artistes de jazz et de blues.

Ainsi la combinaison d'éléments musicaux, tels le déséquilibre rythmique caractéristique du reggae (scansion binaire), l'importance d'une cellule rythmique à accentuation alternée avec une place centrale des percussions ou encore l'inflexion vocale en fin de vers; tous ces éléments propres au reggae, et qui font le rap, sont des innovations qui puisent dans des influences identifiables : on retrouve ce balancement –certes moins prononcé– dans le calypso. L'importance des percussions accentuées dans l'ouverture d'un espace dévolu à la basse est directement liée au développement des rythmes Burru grâce à la figure d'un homme comme Count Ossie⁷³. Le phrasé que l'on retrouve notamment chez les premiers artistes reggae comme Toots, Jimmy Cliff, Ken Boothe, Winston Francis ou Alton Ellis est typique de l'influence qu'a pu avoir la *soul music* américaine, et des artistes comme Sam Cooke sur ces jeunes d'une Jamaïque ouverte au marché du disque nord-américain en pleine expansion.

72 Bruno Blum, *op.cit.*, p. 52

73 Count Ossi, artiste jamaïcain né en 1926 (mort en 1976) et formé dans les fanfares incarne la figure de la communauté et du rythme des burru qui débouchera sur le ska. Influencé par une communauté rasta qui recherche dans sa musique les influences directes des anciens Burrus qui frappaient sur des tambours au rythme de leur cœur (jusqu'à se réclamer de la véritable musique rasta : le Nyahbinghi) Count Ossi va mettre en applications ses idées rastafariennes en intégrant lui-même ces rythmes tambourinaires africains dans sa propre communauté. Une expérience qui va le conduire à participer à la création du genre ska grâce à la création en 1947 du groupe Mystic Revelation of Rastafari. Puis à partir de 1961, il participe avec son groupe de cinq percussionnistes The Warrickas, à de nombreuses sessions d'enregistrement de ska. Dans le respect des principes rastafariens, il sera en compagnie de son groupe sur le tarmac de Kingston en 1966 pour accueillir la venue d'Hailé Sélassié en terres jamaïcaines.

Ainsi il s'agit d'affirmer la naissance du rap dans le contexte jamaïcain caractérisé par une culture populaire centrée sur un syncrétisme culturel très marqué, et omniprésent. La culture DJ est le résultat des hybridisations faisant évoluer les traditions orales de la Jamaïque et les genres musicaux des caraïbes dans le contexte globalisé des musiques nord-américaines vers le ska, puis le rocksteady, puis le reggae. La technique du toasting, proprement jamaïcaine et scandée sur des sons rocksteady deviendra celle du rap des MC's (Masters of Ceremony, Maîtres de cérémonie) qui viendront s'installer dans le Bronx: le toast sera américanisé à travers le black english (parler propre à la communauté noire et héritier des langages vernaculaires des esclaves noirs utilisés dans les champs de coton pour détourner l'attention du maître), la sélection du fond sonore se technicisera grâce au double-platine, aux samples (récupération d'un échantillon sonore qui est passé en boucle), aux collages et aux diverses réappropriations de morceaux, aux scratch (sons insolites dus à la manipulation de la platine par le DJ d'avant en arrière) ou encore les cuts (technique de ciselage de la phrase musical pour augmenter l'impression de boucle et de répétition).

En abordant l'histoire du Hip-Hop, et plus particulièrement du rap, par le concept d'hybridation, on peut dévoiler les différents niveaux de ce dernier jusqu'à démontrer à quel point l'aspect « global » du Hip-Hop est intrinsèquement lié à son hybridité, et vice-versa : en effet l'hybride ne prend sens qu'en relation étroite avec le rapport déterritorialisation-réappropriation ancré dans le contexte global du genre musical et de sa filiation jamaïcaine. Autrement dit, l'hybridité propre au Hip-Hop est à la fois la condition de sa capacité à se diffuser dans le monde entier tout autant que le résultat d'un contexte de déculturation et de relocalisation propre à sa naissance. Né de l'hybride populaire, le Hip-Hop se nourrit, vit et répète des techniques et une approche de la pluralité qui le rendent constamment « global », « total » dans le sens que Glissant peut donner au concept de « Relation ».

L'hybridation abordée ici doit être approchée sous l'angle de l'expérience ontologique de l'hybridation au sens où nous l'avons décrite. Ainsi on peut aborder la question de la naissance du rap non pas comme une simple remise en question des fausses lectures qui veulent ignorer le poids de la culture jamaïcaine, mais comme une analyse des pratiques et des expériences faites par les acteurs du mouvement Hip-Hop et leur interaction avec les mondes sociaux qui ont reçu, influencé, marqué par leur réception les musiques dans lesquelles baignent le rap contemporain. La réponse à la question de savoir pourquoi on peine à ancrer le rap dans son histoire caribéenne tient dans cette

différence d'approche : aborder l'hybridisation, non pas comme un fait brut, naturel ou un fantasme mais comme un fait social imbriqué dans des contextes empiriques. Une histoire des cultures populaires des créations musicales en Jamaïque ne peut que révéler les prémisses de pratiques artistiques liées aux mondes sociaux et des échanges dans les mondes noirs de Kingston au Bronx. Ainsi l'importance de ne pas déconnecter le rap du Hip-Hop en général est nécessaire car elle nous rappelle que les pratiques du rap sont nées en premier lieu des pistes de danse des Dance-hall jamaïcains, de la même façon que cette dernière est restée primordiale dans toutes les relocalisations du Hip-Hop en France, en Algérie ou ailleurs.⁷⁴

Le cas de la danse dans le Hip-Hop est représentatif d'une nécessaire lecture de l'hybridisation à travers un déplacement épistémique et géographique. La seule pluralité culturelle de la zone de contacts que représente à l'époque la Jamaïque, et les diasporas jamaïcaines américaines et britanniques, n'explique pas en effet à elle seule les développements des pratiques et des techniques du rap. Il s'agit de « réordonner » les éléments historiques et empiriques véhiculés par une certaine lecture de la culture rap tendant à la polariser aux États-Unis. Sans comprendre le contexte socio-économique de la Jamaïque postcoloniale des années 1950 à aujourd'hui, ainsi que celui de l'émigration jamaïcaine vers les États-Unis et le Royaume-Uni après la victoire en 1980 d'Edward Seaga (soutenu par le gouvernement américain et la politique d'endettement du FMI (Fond Monétaire International)), il est impossible de saisir l'évolution de la pratique des DJ, tant esthétiquement que socialement. Dans le contexte de misère économique des ghettos de Kinston, les musiques ska, puis rocksteady et reggae révèlent des pratiques de réappropriation de biens culturels venant principalement du marché américain et inaccessibles à la population vu leur prix trop élevé. Les sound-systems deviennent des lieux populaires d'affirmation identitaire et politique dans un contexte extrêmement marqué par les idéologies socialistes et anti-impérialistes (Blum 2009, Denis-Constant 1982, Zipps 2011) et les affrontements partisans dans le champ politique post-colonial de l'île. Les référents culturels sont politiques car ils marquent la place dans la hiérarchie sociale très marquée en termes de classe et de race. Le rocksteady et le reggae surtout, très marqués par leur lien

74 Voir le travail de Karim Hammou *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2012 et notamment le chapitre 1. Nous verrons aussi que c'est ce qui ressort des témoignages de premiers rappers algériens formés à la dance breakdance en France

avec le mouvement rastafari, marginalisé et réprimé par les gouvernements pré-Manley⁷⁵, véhiculent des prises de positions et un rapport aux référents culturels qui inscrivent les artistes obligés de réinventer sans cesse l'hybridisation.

Le « métissage » du reggae n'est compréhensible qu'en questionnant le moment premier de ce métissage. Ainsi la combinaison d'un rocksteady, héritier autant des rythmes de calypso caribéen que de la soul américaine, avec les éléments identitaires, afrocentrés du rastafarisme, a fait du reggae à la fois un véhicule d'éléments essentialistes et à la fois le moment et l'espace d'une créolisation révélant l'*agency* des jeunes jamaïcains. La piste de danse est le lieu accessible à tous et toutes où la possibilité est la plus grande de s'exprimer, d'afficher ses positions, de performer en chantant et en dansant les références culturelles omniprésentes, et surtout de s'en emparer par des voies gratuites et directes alors que les structures sociales et les rapports de classes empêchent tout accès populaire aux divertissements de masse ou à la culture consommée dans la sphère privée. Musicalement le reggae est né d'un ralentissement des rythmes de ska, puis d'une accélération du rocksteady, le tout sur un fond toujours vivace d'influences, notamment rock, puis dancehall, et de prise de parole qui donneront le « rap » en réaction avec le public. C'est sans aucun hasard dans la relation entre le DJ et son public que se sont opérés ces mixages et ces choix de morceaux plus ou moins rapides selon l'ambiance, comme le raconte Lloyd Bradley:

« Cependant une autre raison fondamentale dans ce ralentissement du tempo tenait à une montée sensible de la tension dans les dancehalls, c'était le début de l'ère du rude boy, la période de l'histoire de la Jamaïque où la violence devint un métier en vogue [...] Sans surprise, une ambiance lourde de menace s'installa dans les dancehalls et les participants, rude-boys ou non-, devaient rester sur leurs gardes. Quant aux conséquences sur la musique, cela se traduisit par des enchaînements de pas moins sophistiqués-shuffle ou jive en couple-, et une tendance à demeurer cloué à la même place, avec des mouvements de hanches et d'épaules. Un balancement régulier, en

75 En 1976 est réélu le premier Ministre Michael Manley, partisan du socialisme démocratique, proche du gouvernement cubain qui suscita de larges espoirs et soutiens parmi les classes les plus défavorisées du pays

quelque sorte, soit tout seul, soit bien accroché à votre partenaire préférée, mais toujours en demeurant dans votre espace propre, surveillant en permanence ce qui se passe autour de vous en parvenant à conserver un air menaçant mais détaché⁷⁶.»

Ainsi, dans le processus d'hybridisation, la danse représente une modalité d'expression très significative en termes de rapports genrés et raciaux. La relation à la violence, à la provocation et à « l'immoralité » proclamée du slack, un style jamaïcain basé sur une joute verbale ostensiblement vulgaire et sexuelle (qui donnera le slackness du ragga moderne) performée dans le dancehall doit être « réordonnée » dans la lecture d'un hybride qui traverse ses pratiques, tout en les ancrant dans une authenticité populaire, rassurante et très critique d'une modernité occidentale relayée par les classes dominantes de l'île qui vantaient les mérites d'un brassage des cultures accessible à l'humanité entière. Ce que montrent au contraire les conditions sociales et matérielles des défavorisés, jeunes noirs et pauvres, c'est l'hypocrisie d'un « métissage » véhiculant une violence raciste et de classe qui les dépouille de toute capacité d'agir sur leur destin. Les figures du gangster, du « rebel without a cause » (Zipps 2011), la maîtrise provocante de son corps, et l'art de performer sa langue deviennent alors synonyme de rejet de la culture dominante : une déconstruction de l'assujettissement à une identité subalterne, héritière de l'esclavage et se perpétuant dans une aliénation forcée à la misère. La capacité à combiner des éléments essentialistes du rastafarisme avec le langage vernaculaire exprime l'engagement des individus avec les valeurs et les postures véhiculées par les référents culturels, en partie ceux de la classe dominante. L'expérience ontologique de l'hybridisation dévoile ces pratiques qui seront au fondement du Hip-Hop américain, puis mondial, et qui oblige à voir le Hip-Hop dans son hétérogénéité et sa complexité:

« Seuls des acteurs sociaux eux-mêmes peuvent finalement démanteler les processus masqués de l'habitus. En devenant l'instrument de la reproduction des structures de domination et de pouvoir, la musique populaire devient le moyen même par lequel peut également se formuler leur critique. Certaines paroles de chansons dancehall peuvent être analysées comme des exemples empiriques

76 Lloyd Bradley, *Basse culture, quand le reggae était roi*, Éditions Allia, 2005, p. 192

d'une perpétuation inconsciente de rapports de pouvoirs historiques, tandis que d'autres sont clairement critiques, par le recours à la contextualisation (historique) directe, l'ironie et d'autres formes rhétoriques ainsi que de stratégies tropologiques de déconstruction⁷⁷. »

L'hybride Hip-Hop ne peut donc plus être présenté à travers un seul syncrétisme premier l'inscrivant dans la continuité des musiques noires. Il doit être reconnu comme un continuum de pratiques sociales qui, prises dans les zones de contacts de la mondialisation « réorganisent » l'instabilité des référents culturels dans des contextes particuliers.

L'aspect matérialiste que nous avons présenté dans le « déplacement » vers l'expérience de l'hybridisation dessine les contours d'une histoire du Hip-Hop faite tout d'abord par les classes moyennes et pauvres issues des territoires les plus touchés par la crise économique des années 1973, et par la situation politique post-coloniale des Caraïbes (Bradley 2005; Dordor 2009), ségrégationniste nord-américaine (DenisConstant 2001) et raciste britannique⁷⁸. Ce sont elles qui, émigrant massivement vers Londres et Brixton, Miami, New-York et le Bronx, ont ramené les techniques de DJ et la mode des soirées dansantes organisées en sound-system dans les espaces publics. Ce déplacement, forme concrète de déterritorialisation de la culture, constitue une part du continuum de l'hybridisation concrète de la culture Hip-Hop. Née de la débrouille des premiers DJ rationalisant au maximum les quelques vinyles importés des États-Unis et le matériel de diffusion, les pratiques à la base du Hip-Hop, et en tout premier lieu le sampling, l'assemblage de sons, répondent à un impératif matériel. De la même façon que les dancehall représentaient un investissement minimum à la fois pour le public et pour les organisateurs (en termes de location de musiciens ou de matériel), la pratique du Djing était la meilleure façon de produire un son collectif, direct, capable d'être enchaîné et de suivre les exigences dansantes du public tout en s'exprimant

77 Werner Zips, « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir ! Du Bandit au Rebelle : transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall », Volume ! 8 : 2, 2011, p.137

78 Voir l'exemple du reggae et du rocksteady au Royaume-Uni, traités comme des « sous-cultures déviantes », Dick Hebdige, « Reggae, Rastas and Rudies » in Stuart Hall and Tony Jefferson, Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain , Hutchinson and co, London, 1975

oralement avec un matériel à prix abordable. Comme le rappelle Blum : « *cet exode a coïncidé avec le véritable essor des soirées dansantes hip-hop dans le Bronx. A l'occasion d'une panne d'électricité qui toucha toute la mégapole (New-York) le 14 juillet 1977, des pillages de magasin de matériel de son ont fourni à bien des défavorisés du Bronx les équipements nécessaires pour développer leurs sound-systems, et organiser des soirées indépendantes des boîtes de nuit, qui leur refusaient l'entrée. Parmi eux, de nombreux Jamaïcains issus des ghettos extrêmement durs de Kingston, où la musique était reine*⁷⁹. »

Ce n'est pas le reggae connu internationalement, principalement en Europe via Bob Marley and the Wailers (paradoxalement très mal connu aux États-Unis lors de son vivant) qui a fait connaître le rap et l'a porté jusqu'aux grands labels de production et de diffusion, mais des pratiques nées du reggae jamaïcain local, et portées par les immigrés jamaïcains dans un contexte social favorisant grandement sa relocalisation rapide et sa réception.

L'histoire du Hip-Hop est marquée par ce rapport au global, qui on le voit, s'apparente bien plus à une habileté des acteurs à se retrouver et à créer au centre des zones de contacts de la mondialisation. Cette expression directe du phénomène global nous apparaît ainsi importante à questionner dans la mesure où elle révèle le déplacement épistémique nécessaire à une compréhension anthropologique de l'hybridisation. Elle nous met en face d'un phénomène concret de déterritorialisation/relocalisation de la culture.

79 Bruno Blum, *op. cit.*, pp.138-139

2.3 La relocalisation : l'exemple du Hip-Hop Algérien

Ce caractère global a marqué la diffusion du Hip-Hop de Kingston à New-York puis vers le monde entier. Après les premiers enregistrements de 1979, 1981, le rap américain et toute la culture Hip-Hop sortent du creuset populaire lié aux milieux de l'immigration caribéenne et aux soirées dansantes. Le succès commercial des enregistrements du label Sugarhill s'enchaîne avec la diffusion de la culture Hip-Hop plus globale, très fortement influencée par l'importance et la résonance de la danse et de l'art du graffiti. Le symbole de cette combinaison d'arts populaires, nécessitant peu de moyens et véhiculant un esprit collectif dans un environnement urbain s'incarne dans le mouvement de la Zulu Nation qui deviendra un véhicule important de la culture Hip-Hop et de la relocalisation du rap et de la danse break outre-Atlantique. Né en 1955 à New York, le fondateur de la Zulu Nation, Afrika Bambaataa connaît dans les années 1960 et 1970 la violence de la société américaine et de la guerre des gangs. Lui-même est membre d'un gang jusqu'à ce que la mort de son meilleur ami lui révèle le cercle vicieux de la violence. Le rap lui apparaît alors comme un moyen de faire prendre conscience à la jeunesse. Il fonde en 1974 la Zulu Nation, une association qui emprunte beaucoup aux mythes de l'afro-centrisme et aux influences religieuses. Son nom est donné en hommage à un chef Zulu, « Shaka Zulu » qui a mené la résistance face aux colonisateurs d'Afrique du Sud. Avec la Zulu Nation, Afrika Bambaataa va largement contribuer à la diffusion du genre dans le monde entier. Ainsi le mouvement Hip-Hop touche la France dès 1982 lors du festival «New-York City tour » organisé au Bataclan à Paris, vite suivi par les premiers amateurs de musique afro-américaine qui diffuseront les groupes pionniers du rap américain lors des soirées funks de la capitale (Marc-Martinez 2008 ; Hammou 2012). Inspirées par les danseurs de la troupe de Bambaataa, de nombreuses petites équipes de breaker (danseurs) vont se monter à Paris, sa banlieue et Marseille (Valnet 2013), diffusant d'autant plus des pratiques de débrouille et d'improvisation qui prennent sens dans le contexte français et dans le rapport matériel des jeunes qui se mettent « à faire du rap » sans jamais imaginer en faire une activité professionnelle (Hammou 2012). L'inspiration d'un nouveau son musical, et d'une nouvelle mode vestimentaire, d'un code

langagier inspiré du langage de la rue trouvent dans les amateurs de musique afro-américaine et dans les jeunes des espaces urbains touchés par les radios libres et la télévision (Hammou 2012) un écho direct, faisant de la culture Hip-Hop une culture facilement appropriable.

Ce détour par la France est indispensable afin de commencer une analyse des débuts du rap algérien. En suivant la dynamique de déplacement de la théorie de l'hybride, la question de la particularité d'un « rap algérien » est justement centrale car elle implique une mise en contexte de l'esthétique du rap historiquement située. Or l'histoire de la déterritorialisation culturelle et des zones de contact entre la France et l'Algérie est telle qu'elle nous situe directement dans le rapport critique à la théorie de l'hybridisation que nous poursuivons. Sans rap français, pas de rap algérien. Mais dans le même temps nous verrons qu'il est impossible de réduire celui-ci à celui-là. Il s'agit de démontrer que le rap algérien n'est pas du rap français en « arabe », ni la pâle copie du rap de fils d'immigrés nés en France. L'hybridisation propre au Hip-Hop se répercutant et renaissant dans le rap algérien exprime un hybride à la fois « syncrétisme » et « continuités », autrement dit un rap profondément marqué par son cousin français, mais irréductible à celui-ci. Pourtant les deux sont à jamais liés, comme nous le montre la plupart des parcours des rappeurs algériens qui forment la colonne vertébrale de cette thèse. Un des précurseurs du rap à Oran, Imohar, par exemple, s'initie au Hip-Hop par la danse à...Paris. Autre rappeur oranais, L'nfect, commence lui à rapper en France avant de rejoindre l'Algérie dans les années 1990. Ce lien, aucunement représentatif du rap algérien dans sa totalité mais omniprésent car propre à la situation post-coloniale, est irrémédiablement inscrit dans le mouvement de mondialisation de son époque ; il représente le lieu même « du champ de bataille » des acteurs avec leur rapport à l'hybridisation, aux zones de ruptures et d'aimantation de la culture. Il représente une partie d'un « Tout-monde » qui libère la dialectique de l'hybridisation. Un « entre-les-deux-rives » comme ont voulu l'appeler les rappeurs algériens organisant un concert regroupant des membres des plus anciens groupes de rap algérien, en France, 15 ans après les premières scènes française des pionniers du rap algérien : Intik et MBS (Le Micro Brise Le Silence)⁸⁰.

80 Concert « rap algérien entre les deux-rives », Lyon 22-23 novembre 2013

Selon Michelle Auzanneau, le rap aurait atteint le continent africain dès les années 1980 pour finalement bien s’implanter et donner naissance à des groupes dès la fin 1989⁸¹. L’Algérie a commencé à entendre les premiers sons des rappeurs américains dans les années 1980 mais de façon disparate et inégale. En France, c’est principalement par l’intermédiaire de Radio 7 et de son animateur Sydney que l’île de France découvre Afrika Bambaataa puis se lance dans le rap en français (Hammou 2012). L’Algérie à l’époque entre dans une période annonçant la guerre civile de la « décennie noire » des années 1990 : un contexte explosif tout au long des années 1980 caractérisé par des révoltes populaires et identitaires notamment berbères et le mouvement social et sa violente répression d’octobre 1988. Du fait de l’interdiction des radios privées et la non-existence de radio libres⁸², le rap entre en Algérie par l’informel : des cassettes enregistrées par les émigrés qui rentrent au pays pour les vacances. C’est ainsi que l’émission Radio 7, une fois enregistrée, peut être entendue par quelques jeunes d’Alger et d’Oran. A Oran, c’est grâce aux radios espagnoles que certaines émissions peuvent être captées « le vendredi soir dans la nuit »⁸³. Puis au fil des années, le rap va pénétrer plus profondément dans les grandes villes (surtout Alger, Oran, Annaba) et certains jeunes vont commencer à prendre le micro. Le rap algérien se lance au début des années 1990, même si dès la fin des années 1980 il commence à s’imprégner chez quelques chanteurs comme Hamidou qui dans son « Sarwel Loubia » (« pantalon haricot » 1985) reprend le phrasé et le flow du rap américain. Mimétisme et influence du genre obligeant, les premiers groupes se forment à Alger avec Intik et MBS (Micro Brise le Silence) et Hamma Boys. On le voit, la réappropriation se fait dans un contexte urbain, ce qui joue un rôle crucial dans son développement et notre analyse du Hip-Hop comme révélateurs des dynamiques sociales et identitaires algériennes. Elle se fait également sur un dénominateur commun forgé dans l’histoire du Hip-Hop et qui marque profondément ses pratiques : la rupture nette que porte le rap en tant que musique « d’amateurs », ne nécessitant ni formation, ni moyen matériel important ; une culture populaire facilement identifiable par des codes vestimentaires et un rapport à l’oralité. Ce dernier trait, joue en effet un rôle

81 Auzanneau M., Identités africaines: le rap comme lieu d'expression, in Cahiers d'Études Africaines, Vol. 41, Cahier 163/164, Langues déliées , 2001

82 Le champ de l'audiovisuel algérien appartient au domaine publique d'Etat, séparé entre l'ENRS (Entreprise nationale de radiodiffusion sonore) et l'ENTV (Entreprise nationale de télévision). Créée en 1986, la radio algérienne a le monopole de la radiodiffusion. Des expériences des radios libres sur internet ont vu le jour récemment, comme Karima sans arriver à se maintenir. Dans les années 1990, le FIS (Front Islamique du Salut) géra une radio pirate clandestinement. Une radio pirate kabyle émettait également. Voir <http://www.letempsdz.com/content/view/96601/1/>

83 Entretien avec Cheikh Malik, Fada Vex, Oran, le 24 mai 2009

primordial dans l'appropriation des techniques de Djing et de Mcing : c'est la capacité à interagir avec le public en s'exprimant dans la langue parlée, avec le jargon urbain et miroir des conditions sociales qui donne tout son sens au rap. En Algérie, ce rapport à la langue est central. Les groupes qui se lancent dans le rap au début des années 1990 sont principalement animés par la partie vocale de la musique rap. Même si la danse et le Djing font des adeptes (comme Imohar, Squalidays), c'est surtout l'écriture et le *Mcing* qui attirent. Pour comprendre la relocalisation le contexte algérien s'avère primordial. Les premiers groupes ne prennent pas le micro pour animer des soirées dansantes, pratiquement inexistantes à partir des années 1990, en dehors des mariages où les codes musicaux ne permettent pas diffusion du rap et encore moins sa performance. Le rap algérien naît lui aussi dans un milieu urbain traversé par la violence et le dégoût des émeutes d'octobre 1988: un milieu traversé par la montée en puissance de nouvelles idéologies qui s'opposent à l'autocratie du FLN, notamment islamistes avec le FIS (Front Islamique du Salut) et qui redistribuent les cartes dans la ville en matières de pratiques et d'interdits. La guerre civile va révéler les enjeux du contrôle de la musique et de sa diffusion. Ainsi le FIS lança de virulentes campagnes contre les chanteurs de raï accusés d'outrage aux mœurs et utilisa à grande échelle les cassettes audio pour la diffusion de prêches enregistrés dans les Mosquées (Gross, Muray, Swedenburg 1992). Les premiers groupes naissent dans ce climat d'interdit tout autant que de velléité contestataire par la création qui existe dans l'histoire de la musique populaire algérienne (Bouzar-Kasbadji 2004 ; Oriol 2000 ; Miliani 1996).

2.4 Une relocalisation par la parole : l'exemple des premiers raps à Alger et Oran

Lorsque le groupe MBS (Le Micro Brise le Silence) sort un album signé chez Universal en 1999, et le groupe Intik fait de même en 2000, le rap algérois devient porte-parole à l'international du rap algérien. Au-delà de la particularité de cette nouvelle donne du rap marquée par l'entrée dans le marché du disque, et sur laquelle nous reviendrons, toute la décennie 1990 algérienne est marquée par le mouvement Hip-Hop par différentes intensités. En grande majorité, cette première partie de l'histoire du rap algérien est caractérisée par une invisibilité tant dans la culture officielle que nationale du pays. Alger apparaît comme l'épicentre du mouvement. Dans l'écriture, c'est surtout la violence des années 1990 qui ressort de « façon crue » et très émotive, et dont les habitants de la capitale et de ses environs sont largement témoins. Les Brigades Anti-Massacre (BAM), groupe algérois, sont aussi le reflet de ce cri de la jeunesse algéroise qui se fait très peu entendre tout au long des événements succédant à la révolte populaire d'octobre 1988 et conduisant à la guerre civile algérienne. En effet jusqu'à la sortie de l'album de MBS grâce au soutien et à l'investissement d'un producteur, Chérif Aflah, les enregistrements faits avec le système D des premiers rappers sont inconnus en dehors du milieu très restreint de quelques jeunes de la capitale. En 1997, le premier album de rap algérien « Ouled El Bahdja » (les enfants de la radieuse), est signé par le groupe MBS. L'album connaît un très grand succès (60 000 cassettes vendues en quelques mois), et un deuxième opus, « Aouama » (nageurs) sort en novembre 1998. Mais même si la deuxième moitié des années 1990 fait du rap un espace d'expression qui peut être décrit comme contestataire vis-à-vis du contexte d'alors, la relocalisation qu'il illustre implique une lecture plus globale du monde social qui se dessine au fil des années autour des pratiques du Hip-Hop. Les premiers enregistrements, ou les démos, se font avec les moyens du bord et dans un climat très violent. Avec les couvre-feux et l'insécurité, se regrouper devient très difficile et avec la montée en puissance du FIS, puis la répression de l'armée après la montée aux maquis des groupes armés, les lieux de rassemblement et de culture se raréfient énormément. Les enregistrements se font à la maison, avec un simple poste radio-cassette parfois dans des voitures avec l'auto-radio comme seule source de musique.

A Oran on retient le concert de Deep Voice au Centre Culturel Français en 1992 comme première date notoire du mouvement. Dans la capitale de l'Oranie, l'impact de la Décennie noire est moins fort en termes de situation de terreur et de violence mais on observe le même repli dans les sphères privées et l'abandon de toute valorisation de la culture dans l'espace public.⁸⁴ Le mouvement est lancé dans de petits cercles fermés d'amis puis de passionnés, ponctués par de petites représentations privées, de répétitions dans les voitures dans les quartiers d'Oran et de démos qui tournent entre les rappeurs et dans le pays. Les premières cassettes sortent en 1997. Fada Vex, membre du groupe T.O.X se rappelle :

« A l'époque on écoutait via les radios espagnoles, on veillait le vendredi soir, ils passaient du rap et les nouveautés du rap américain. Au départ c'est au niveau musical que ça a pris. Au fur et à mesure, j'ai fait des recherches. J'apprenais les paroles par cœur en anglais. Et en plus la famille de France amenait les cassettes. Tout s'enchaîne avec la parabole⁸⁵. »

Fondé en 1996 par Fada Vex et son frère Banis et quatre autres membres à Oran, T.O.X produit un premier album de six titres « Mechi Besah » en 1998. Entre temps plusieurs prestations scéniques sont données à Oran, notamment lors d'un premier concert ex place Pigalle à Oran, dans les galas organisés par les étudiants, à la fin 1995. Les groupes se multiplient d'autant plus que la banalisation de la télévision par satellite offre, avec le panel des chaînes étrangères, une place de plus en plus grande aux productions hip-hop américaines et françaises qui trouvent un public parmi les jeunes⁸⁶.

A partir de 1998, le succès de MBS et de Intik offre un espace d'expression un peu plus large en Algérie, et conquiert un public jeune qui se reconnaît dans le message et dans les pratiques langagières de ces jeunes des quartiers pauvres comme l'Hussein Dey de la capitale. Invités par Beur FM à participer au concert « L'Algérie à Paris » en novembre 1998 aux côtés de Cheb Khaled et Cheb Mami, ils élargissent encore leur notoriété et surtout trouvent les moyens matériels et financiers pour exercer leur art, et ce, chose importante on le verra, en dehors de l'Algérie.

84 A Oran, et sur la « corniche » la tradition des cabarets et des espace dédiés à la musique raï, paradoxalement contraire à la rigueur des années FIS, a permis la survivance d'une certaine sociabilité nocturne autour de la musique dans les cabarets et certains bars

85 Entretien avec Cheikh Malik, Fada Vex, Oran, le 24 mai 2009

86 Carlier O., "Écoute et regard : la télévision et les transformations spatiales en Algérie" in Ossman Susan (dir.) *Miroirs maghrébins, Itinéraires de soi et paysage de rencontre*, CNRS Communication, 1998

A Oran, T.O.X poursuit son chemin après 1996 et fait des émules. En 1999 la compilation Wahrap (de la contraction de Wahran (Oran) et de rap) est enregistrée, et sort deux ans plus tard en France (cinq titres pour le groupe T.O.X), la même année le groupe participe au festival international de jazz en France (Nancy Jazz Pulsation). Un troisième membre vient se joindre aux deux frères : Dj Redha- Jay. Le groupe enchaîne alors les concerts à travers l'Algérie et voit ses collaborations se multiplier avec Talisman, Abrasax, Fedayin, Rafale-A...

Nous verrons que ce bref historique de la naissance du rap à Oran et à Alger, s'il peut nous donner une vue d'ensemble intéressante, ne peut pas à lui seul englober la contextualisation nécessaire dont nous avons parlé. Aborder l'histoire du rap algérien par le biais de la relocalisation doit au contraire nous permettre d'éclairer les différentes pratiques effectives des acteurs des mondes sociaux du Hip-Hop.

2.5 Quel cadre théorique pour la relocalisation?

Ce que dévoile dans un premier temps cette histoire de deux groupes fondateurs de la scène rap algérienne c'est une relocalisation locale d'un phénomène global. Le concept de relocalisation est intéressant dans le cas du Hip-Hop dans la mesure où il reprend de fait les problématiques posées par la déterritorialisation culturelle et par les pratiques hybrides nées des zones de contacts de la mondialisation. La diffusion des premiers Hip-Hop, jamaïcains et américains dans d'autres contextes sociaux et culturels implique une relocalisation de la culture Hip-Hop, et dans le cadre de la musique rap, d'un genre. L'approche critique de l'hybridisation doit être couplée à une approche critique de la relocalisation reposant la question de l'autonomisation du politique et de l'esthétique. L'analyse de la relocalisation de James Lull⁸⁷ et son application par El Kahina Hammache⁸⁸ dans une étude du rap à Alger nous dévoile une approche théorique et méthodologique, en écho à la première hybridation, obligée d'aborder les créations culturelles en termes de dualités. Ainsi selon Lull, il est important de signifier l'impossibilité chronique d'un quelconque monde uniformisé « ou village global ». Au contraire toute culture s'inspire toujours du global et du local de telle sorte que l'interaction aura toujours lieu : la relocalisation annonce plutôt selon l'auteur l'improbabilité de la prédominance d'une culture sur une autre : vue la complexité extrême de la formation d'une culture, aucune culture ne serait en capacité de prendre le pas sur une autre, aucune musique ne pourrait réellement faire disparaître une autre dans un contexte de promiscuité et d'échange. Lull d'utiliser alors plusieurs concepts pour décrire le processus d'hybridation et de relocalisation d'une culture. En premier lieu la « déterritorialisation » voit la rupture d'une culture avec son territoire originel à travers les mouvements migratoires, ou la communication. Les codes et « habitus » de cette culture quittent alors le territoire habituel, non sans disparaître. El Kahina Hammache utilise à ce titre la reterritorialisation à travers l'exemple de l'esclavage et de la rupture d'une culture africaine présentée comme déracinée et replacée dans le contexte hostile des champs de coton des États-Unis.

87 James Lull, *Media, Communication, Culture: A Global Approach (2nd Edition)*, Columbia University Press, New York, 2000

88 El Kahina Hammache, "Analyse du mouvement rap à Alger", in Oussedik Fatma (dir.), 2008

S'en suit un temps de « médiation » qui va voir l'affrontement puis la territorialisation de la nouvelle culture dans un espace traversé par des codes différents. Nous rentrons alors dans ce que Lull appelle la « transculturation » caractérisée par les influences réciproques entre deux cultures. Apparaît alors le caractère hybride de la relocalisation : « l'indigénisation » d'une culture jusqu'à la création à la fois d'une nouvelle pratique culturelle, et également la transformation des codes qui avaient déjà auparavant servi de modèle. Chez El Kahina Hammache l'exemple du rap lui permet de saisir ce processus d'hybridisation qui doit, selon Lull, se terminer par le stade de la « reterritorialisation », point culminant de l'insertion des éléments de la culture implantée sur « un nouveau terrain » lui aussi modifié.

Encore une fois, le processus de « relocalisation » tel que décrit par Lull, (et comme souvent présenté dans le cadre des études sur le Hip-Hop) manque le point essentiel de la contextualisation de ses influences réciproques, comme si la transculturation et la reterritorialisation se faisaient en termes égaux pour tous et toutes. En reprenant l'exemple de l'héritage des musiques noires, il est possible de montrer à quel point le poids des rapports de domination dans la société, s'articulant autour des rapports de race, de classe et de sexe détermine les pratiques effectives des acteurs en situation de relocalisation. Dans l'histoire du Hip-Hop, le monde des musiques noires est prépondérant (Rose ; Béthune 1999, Martin 1998)⁸⁹. Lié à une tradition musicale identifiée à travers certaines continuités (les « blue notes », les appels et réponses des chants, la syncope et l'improvisation⁹⁰), le rap se place dans la lignée des musiques dites à « répertoire libre », et notamment du Gospel, du blues et du jazz, de la soul et du funk, et du reggae comme on l'a vu. La relocalisation du Hip-Hop s'apparenterait ainsi à une même dynamique qui a vu le gospel naître de la reterritorialisation des cultures africaines, celle qui a vu le reggae naître de la soul et du jazz nord-américains. On l'a vu dans le cas de l'héritage du rap et du reggae, les phases de la relocalisation, bien réelles, d'une culture dans différents milieux sociaux, reflètent surtout des hégémonies discursives et des stratégies qui tendent à passer outre ou à réécrire les dynamiques vécues et ressenties par les premiers acteurs. Les points de vue situés, et les analyses globales d'une relocalisation incluant les déplacements critiques nécessaires, mettent plutôt en lumière des mondes sociaux articulés bien plus profondément sur des rapports de domination et de résistance allant bien

89 Voir le numéro 8 de Volume ! 2011

90 Voir Philip Tagg, Open Letter about 'Black Music', 'Afro- American Music' and 'European Music', 1987

au-delà de simples continuités esthétiques. Dans une lettre datant de 1987, Philip Tagg avait ouvert la porte aux critiques et aux reformulations nécessaires lorsqu'il s'agit de parler de « musiques noires ». En appelant à la remise en question de ces continuités reprises sous le vocable racial, il dénonçait les risques d'essentialisation quant à des genres musicaux et des pratiques qui ne peuvent être approchées que par le prisme racial. En s'inspirant de cette mise en garde, il s'agit ici de montrer que les théories de la relocalisation, en restant prises dans l'espace discursif lié au développement de ces musiques en termes de commercialisation, de rapport inégaux à l'échelle internationale, ne peuvent saisir complètement les réalités des pratiques qui relocalisent sans forcément obéir à un schéma esthétique logique. Ainsi Emmanuel Parent nous rappelle à quel point le discours sur les musiques noires -autrement dit celui de la logique première de la théorie de la relocalisation- est tributaire de l'hégémonie du monde occidental et de sa production intellectuelle et matérielle sur les musiques du monde :

« L'occident projette sur la figure du Noir sa propre altérité qu'il lui est impossible d'assumer (du fait probablement de la lourdeur du projet occidental lui-même -i.e l'universalité que l'Occident entend incarner pour le monde depuis bientôt 5 siècles⁹¹. »

Parler de musique noire implique de faire référence à une altérité inséparable du contexte colonial et postcolonial qui a fait de l'Occident le pôle hégémonique de la production du savoir. Les musiques noires représentent une « marge », un autre monde, décrit via une esthétique étrangère, notamment à la « musique savante ». Ainsi les projections du monde occidental, en position de domination, font partie à part entière de la production et la diffusion des musiques jazz, blues, reggae et également rap. Le politique rattrape rapidement l'esthétique. Eric Hobsbawm montre lui aussi à quel point le jazz et sa diffusion doit autant aux mondes « blancs » des amateurs puristes ayant contribué par exemple à faire ressortir des artistes populaires pour leur donner la stature de figure artistique :

91 Emmanuel Parent, « the uneasy burden of race » in Volume ! 8-2011, p 9

« *La renaissance du Dixieland ou du Jazz New Orleans fut essentiellement un phénomène non-musical [...] Elle appartient à l'histoire culturelle et intellectuelle[...] c'était un mouvement purement blanc, quoique naturellement bien accueilli par les musiciens créoles, en particulier ceux qui étaient en difficulté. Le jazz New Orlean devint un mythe et un symbole multiple : anticommercial, antiraciste, prolétaire et populaire, radical du New Deal, ou bien simplement non respectable et non approuvable selon les goûts*⁹². »

L'ensemble de ces représentations fait partie intégrante des lignes de diffusion des musiques. La frontière raciale y est centrale, mais vigilante face aux risques d'essentialisation car une analyse des réalités sociales totales de toutes les lignes de diffusion des musiques révèle une articulation à la frontière de l'esthétique et du politique. Dans son ouvrage, *Blues legacies and black feminism*, Angela Y. Davis analyse le poids politique qu'ont pu avoir trois artistes femmes noires dans l'histoire de la musique populaire américaine mais surtout dans la diffusion d'un féminisme noire. En montrant à quel point les codes du blues (et notamment la centralité du traitement des questions sexuelles), ont été repris et tenus par ces femmes, l'auteure oblige à penser des traditions féministes ancrées dans d'autres réalités que celles habituellement citées car intellectualisées et écrites, c'est-à-dire orales et propres aux classes travailleuses noires⁹³.

L'intersectionnalité présente dans ces diverses analyses des productions musicales communément appelées « musiques noires » oblige à opérer le même déplacement que dans le cas de la théorie générale de l'hybridisation. L'analyse de la relocalisation du Hip-Hop en Algérie oblige à mener une étude des lignes de diffusion de la culture rap, des rapports de dominations obligeant les acteurs à puiser dans telles ou telles représentations, à inscrire leur stratégie dans ou en dehors des mondes sociaux en présence. Nous retrouvons ici la « Totalité » voulue par Edouard Glissant et il s'agit de trouver une méthodologie capable de la cerner. Partant du postulat que le Hip-Hop, dans sa

92 Eric Hobsbawn, « Le caruso du jazz » in Rébellions. La résistance des gens ordinaires, jazz, paysans et prolétaires., p.425

93 Angela Y. Davis, *Blues legacies and black feminism, Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*, First Vintage Books Edition, 1999

relocalisation première de Kingston à New-York, était avant tout une expression des conditions matérielles, sociales et économiques de la jeunesse immigrée et pauvre des milieux urbains populaires, le concept d'"expérience nous permet de saisir cette totalité.

Il s'agit en effet d'appréhender le Hip-Hop à un travers un concept capable de garantir une retranscription fidèle des contextes qui ont vu et fait naître le Hip-Hop en Algérie. Il s'agit de combiner l'autonomie des mondes du Hip-Hop relocalisé dans le même temps que celle des jeunes qui ont effectivement opéré la reterritorialisation culturelle.

2.6 Le concept d'expérience comme porte d'entrée de la relocalisation effective du Hip-Hop

Comment englober finalement une chanson de rap algérien qui ne délivre tout son sens que dans quelque chose qui, on le voit bien, est actif et en mouvement ? L'approche de l'hybridation comme « expérience ontologique » oblige à penser une « dialectique éclatée » (comme nous l'indique la stratégie fanonienne): celle de la subjectivité et du collectif. Une dialectique qui peut se décliner dans l'analyse de l'objet culturel à l'échelle du politique et de l'esthétique. A travers une réflexion sur le concept d'hybridation, nous avons pris conscience de la dialectique qui existe entre chacun et son environnement, entre les stratégies de placement dans le groupe, les subjectivités et la capacité d'agir des individus. La relocalisation du Hip-Hop nous informe sur la manière dont cette même dialectique, dans laquelle est prise l'individu, vient se placer sur un référentiel politique, se mettant en forme et s'exprimant sur une nouvelle frontière entre l'esthétique et le politique.

L'objet culturel prend alors une nouvelle dimension. Il est à saisir dans sa production comme un projet personnel mais également comme un objet socialement situé. Nous pouvons y lire à la fois la création de l'artiste et le reflet de toute la médiation collective qui s'y joue : autrement dit l'expérience même de la relocalisation et de son sens politique. De cette relation naît une nouvelle ampleur de l'objet culturel qui le donne à voir comme un objet politique à part entière. De la même façon que la langue (matière première du rap on le verra encore) représente un espace commun entre le locuteur et son interlocuteur, il est également un signe hautement politique, socialement situé. Se focaliser sur le concept d'expérience pour analyser le Hip-Hop nous permet d'aborder une chanson par exemple à travers la même dynamique, venant former un espace à part entière, un « magma » sonore qui met en branle à la fois un interprète et un auditeur, le tout dans un moment d'écoute singulier, socialement déterminé.

Le concept d'expérience est utilisé notamment par John Dewey pour décrire « l'ensemble des interactions entre un organisme et son environnement »⁹⁴ et tous les résultats qui font suite à cette rencontre. Utilisé au niveau de la dialectique politique/esthétique, il permet d'appréhender une chanson, dès lors qu'elle va entrer sur la zone fragile des ondes, dès lors qu'elle va devenir tangible, comme une « *totalité-chanson* ». Un moyen central de perception se fait dans l'écoute, appréhendée comme activité sociale, comme « lignes d'écoute » (Chamber 2012), autrement dit dans des « moments potentiels » où l'objet culturel est irréductible à l'un ou l'autre des acteurs, à l'auditeur ou au chanteur/performeur. C'est ce moment que révèle l'expérience. C'est dans l'écoute de la chanson que va se dévoiler une certaine rhétorique, éveillant elle aussi à son tour des identifications, un sens particulier qui va pouvoir naviguer dans cette totalité, entre l'objet, l'artiste et l'auditeur. Conforme à un déplacement tel que celui d'une anthropologie de l'expérience d'hybridisation, nous faisons référence ici à une approche développée dans le cadre des musiques urbaines notamment par Anthony Pecqueux qui utilise le concept « d'écoute-en-action » (Pecqueux 2009). Cette notion empruntée à Michel Barthélémy, qui avait défini la « lecture-en-action », au sens d'une activité de lecture qui produit le sens d'une œuvre⁹⁵, reflète très bien ce mouvement de la « Totalité » qui fait le cœur de l'expérience d'écoute. Le questionnement se déporte vers cette expérience. Qu'y a-t-il finalement dans l'écoute de la chanson qui puisse orienter un auditeur vers une certaine identification, vers un sentiment d'appartenance commune, vers un besoin de relocalisation? Parler d'expérience c'est inclure la chanson dans une totalité qui ne serait pas le strict aboutissement des intentions de l'acteur-musicien, mais un tout qui doit autant au contexte social qu'à l'expérience fragile de l'écoute réalisée par chacun de nous:

« Ce qui fait précisément de l'écoute une activité sociale tient à la pluralité d'attitudes adoptées à l'égard de l'objet, suscitées par son écoute; parmi ces attitudes: la posture esthétique et/ou morale (plaisir, dégoût, approbation, rejet...), l'écoute focalisée, mais aussi l'indifférence ou le manque d'attention⁹⁶. »

94 Cité en introduction de Anthony Pecqueux, Olivier Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions EEHSS, 2009

95 Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, Paris, 2007 p. 155

96 Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p.149

Ainsi l'écoute-en-action met en lumière les « trajectoires d'écoute » qui rendent possibles le dévoilement et l'accomplissement du sens. Écouter, faire l'action de l'écoute, amène le sens qui n'est pas seulement et purement enfermé dans les mots des paroles ou dans le tempo. L'écoute-en-action nécessite de voir la chanson comme une totalité en tension. Une analyse du Hip-Hop algérien doit révéler un espace expérimental situé quelque part entre paroles proférées, à l'oral, accompagnement mélodique et réceptions diverses et variées. La première relocalisation comme nous l'avons vu dans le cas des premiers rap algériens est en effet une relocalisation par la parole. Alors même que la langue est différente, c'est une façon de parler, un certain « flow »⁹⁷ qui constitue le code le plus fort du rap (Pecqueux 2009). L'importance de l'oralité, de la parole proférée, et son énonciation par le rap font ainsi de l'expérience de la relocalisation rap un lieu primordial de l'expression politique, du placement subjectif. L'expérience de l'écoute-en-action offre une vision toujours plus ouverte de la totalité-chanson, de l'acte d'hybridisation comme acte politique révélant des capacités d'actions individuelles et collectives :

« Les chansons ne sont pas seulement considérées comme des programmations de l'écoute, actionnées par les chanteurs en direction des auditeurs. Elles représentent les médiations, les biens communs entre producteurs et auditeurs; et des biens disponibles pour les uns et les autres : les chansons constituent l'espace qu'ils partagent, et l'espace qui est à la fois la condition et l'occasion de l'expérience musicale⁹⁸. »

Parler d'expérience nous place au centre d'une nouvelle anthropologie de l'hybridisation. Elle est la matière même de notre recherche tout autant que celle qui tente de fournir une matrice pour le travail d'analyse: autrement dit étudier une « Totalité », une « dialectique éclatée » par le phénomène de zone-de-contacts culturelles avec une méthodologie fondée avant tout sur une totalité, une dialectique esthétique/politique portant en elle le déplacement épistémique nécessaire.

97 Le « flow » désigne dans le code du rap la manière d'articuler et de rapper les paroles

98 *Ibid*, p. 151

On ne part plus du postulat de l'expérience, on ne la considère pas comme un fait. Il ne s'agit pas de déduire quelque chose de la source, quelque chose « des » expériences des rappers à partir de notre éclairage. Il ne s'agit plus de dresser un diaporama des expériences culturelles des jeunes algériens, en naturalisant leur arts –et les dires qui les accompagnent - mais plutôt de se demander comment cette expérience se met en place, comment elle façonne les œuvres de nos artistes, comment elle est perçue subjectivement par chacun d'eux avant d'être mis en paroles et en musiques par ceux-ci. Comme le dit Joan W. Scott, une approche critique de l'hybride par le Hip-Hop « *doit nous mettre dans une situation inconfortable puisqu'elle nous pousse à nous interroger sur les fondements de ces valeurs...sur les relations qu'elles ont instaurées* ». Il ne faut donc pas seulement rendre visible l'expérience mais en analyser les rouages, et la dialectique qui y fait s'entrechoquer l'individu, sa perception et la réalité sociale. L'objet culturel apparaît à nos yeux comme une porte d'entrée sur cette expérience qui est « à la fois collective et individuelle »⁹⁹. Comme le dit encore Joan W. Scott, « *l'expérience n'est plus l'origine même de l'explication, mais ce que nous cherchons à expliquer* ». Et d'ajouter : « *ce type d'approche ne dénie pas l'existence des sujets mais il interpelle le processus de création de ces derniers*¹⁰⁰.»

Grâce au concept d'expérience, nous pouvons cerner un cadre théorique pour la relocalisation dans le cadre du Hip-Hop correspondant à la logique de l'acte politique d'hybridisation abordé comme une totalité.

Le concept d'écoute-en-action développé par Anthony Pecqueux permet en effet d'appréhender les productions de rap comme un ensemble de « chanson-espace-de-partage » qui respecte la nécessité d'une contextualisation sociale. Comme nous l'avons vu, reggae et rap ont développé des « jeux de langage » qui leur sont propres. Sans une écoute active, ces derniers ne sont pas pleinement significatifs. « L'écoute-en-action » est nécessaire pour identifier ce que nous appelons « pièges à écoute » et qui parsèment l'énonciation du rap et du reggae. L'énonciation par exemple illustre une relocalisation dévoilant les actes politiques de l'hybride. C'est cette dernière qui permet par exemple

99 Scott Joan W., *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*, 2009, p. 116

100 *Ibid*, p. 126

au flow propre au rap, de délivrer la voix singulière du chanteur. L'énonciation rend disponible un langage commun en équilibre avec la voix particulière du rappeur (du Master of Ceremony, MC) mais ne le rend pas *nécessairement* assimilable ou compréhensible. C'est en ce sens que nous parlons de « pièges-à-écoute » qui forment le flow mais qui s'affichent aussi dans d'autres formes énonciatives comme le refrain, les interjections, les interpellations. L'énonciation constitue la source des lignes d'écoute qui inscrivent la performance et l'écoute dans le réel, pour aller jusqu'à créer un medium de perception tout à fait singulier.

Ainsi, ce sont les différents niveaux d'énonciations et de communications verbales ainsi que leur profération qui font des chansons de rap et de reggae des espaces de partage, qui révèlent les dynamiques hybrides en tant que réellement vécues. A l'intérieur de la totalité-chanson se modélisent alors nombre d'identifications, de participations et de processus d'interactions. La chanson-espace-de-partage combine le mouvement et la pluralité de la première hybridisation tout en reconnaissant le poids du monde social en présence. L'expérience de la relocalisation du rap, et l'hybride produit, ne sont ainsi plus « nécessairement » émancipateurs, mais introduisent de l'horizontalité dans le processus de création artistique et de sa signification. Le déplacement, la « dialectique éclatée » vient dans la prise de conscience et l'affirmation par la relocalisation d'une « désobéissance » dans l'énonciation affirmée comme «co-énonciation »¹⁰¹et décuplée par une affirmation réelle de reprise de pouvoir par la parole.

La chanson-espace-de-partage du rap réengage une incessante invitation à l'élaboration commune du sens de la chanson. Il ne s'agit pas ainsi de mettre tous ses espoirs sur une sociologie de la réception qui forcera à voir dans la seule réception d'une œuvre d'art les moments de la réelle perception et de l'émancipation que peut comporter l'interaction entre artiste et public. Au contraire l'espace-de-partage de la chanson implique à la fois l'acte politique de la production et de sa réception-interprétation et à la fois la détermination sociale mais en cherchant à rester au niveau des pratiques effectives des acteurs, comme le rappelle Olivier Neveux :

101 Pecqueux Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. L'Harmattan, Paris, 2007

« Accepter qu'un spectateur fait bien ce qu'il veut et peut des « images » qui lui sont proposées, c'est soutenir que l'émancipation du spectateur sera l'œuvre du spectateur lui-même. À charge pour l'artiste de s'émanciper, c'est-à-dire de rompre avec toute programmation des effets politiques, de cesser d'anticiper le spectateur, de se mettre dans sa tête – et à charge pour l'universitaire de stopper net avec la certitude de savoir ce qui se passe dans la tête et de l'artiste et dans celle du spectateur. Mais proposer des œuvres émancipées du souci de convaincre, de révéler, de dessiller, soit arrachées à l'hégémonie « méthode de l'explication », n'implique pas, pour autant, que disparaisse toute politique. À moins de n'envisager la politique qu'à l'aune de son efficacité pédagogique ou propagandiste (dans un horizon, qui plus est, souvent statistique ou quantitatif), il est pour le moins mutilant de réduire les enjeux politiques d'un spectacle au seul programme de ses « impacts », espérés et réalisés¹⁰².»

Ainsi dans le cas du rap, ceux qui ne veulent pas faire l'effort de se laisser prendre aux « pièges-à-écoute » n'y sont pas incorporés de force. Le concept d'expérience permet ainsi d'aborder un équilibre fragile, en perpétuelle négociation entre la part affirmée de l'énonciation comme confrontation, et un autre horizon, puisant beaucoup plus dans l'intersubjectivité, dans la mesure où il laisse le dernier choix à l'auditeur, quitte à lui faire comprendre qu'il est parfois l'exclu de la chanson. Le flow inclut et exclut tout à la fois. L'acte de relocalisation se loge dans cette première tension d'une rhétorique ouverte, qui laisse la place à l'individu pour façonner son propre éclairage de la chanson, de façon active. L'expérience fait de la chanson un espace-de-partage ouvert mais jamais totalement construit. Il est dans le mouvement de la construction commune car l'artiste ne propose que des bornes, en formes de repères identitaires et sonores. Seule « l'écoute-en-action » peut faire prendre conscience de la signification politique d'une chanson et de la langue utilisée.

102 « Pour un théâtre émancipé », Entretien avec Olivier Neveux in La Revue des Livres, n°14, 2013, voir aussi

Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013

2.7 Un exemple de la relocalisation du rap algérien : flow oranais et pratiques effectives d'hybridisation

L'écoute-en-action sert de repère méthodologique pour étudier l'expérience ontologique de l'hybride par la pratique rap. On l'a dit, le flow sert d'élément principal de mise en place de l'énonciation propre au rap. Le flow illustre l'approche critique de la relocalisation. Sans mythifier une oralité qui serait la marque unique du rap comme héritier des musiques noires, cette approche montre, bien plus qu'une essence du genre musical, le reflet de la réalité sociale du rapport entre langage dominant et langages populaires. Bien plus qu'une mode ou qu'un style, la pratique du toasting et du rap issue du reggae jamaïcain sont l'illustration de pratiques populaires garantissant la meilleure diffusion et la reconnaissance de messages esthétiques et politiques dans le contexte violent des dancehall jamaïcains, puis des milieux immigrés des États-Unis. Source et moteur d'identification, le flow du rap est le miroir du langage populaire, vernaculaire jamaïcain ou afro-américain bien avant de devenir un code du genre Hip-Hop. Parler de relocalisation du rap revient ainsi à questionner non pas une copie du flow américain par de jeunes algériens, mais une pratique effective de parler « oral », populaire et se reconnaissant dans un code ouvert propre à l'expérience de l'énonciation rap de la chanson espace-de-partage. La relocalisation du rap représente ainsi la réalité de pratiques hybrides en matière de langages qui reconnaissent dans l'espace de la chanson rap une ouverture, une « potentialité ».

Ainsi le flow propre au rap algérien est abordé comme pratique effective comportant à la fois le syncrétisme d'une zone de contacts culturels avec le langage américain et à la fois la réalité de la langue algérienne. Il n'y a pas rap algérien uniquement par mimétisme avec son homologue nord-américain (ou français), mais parce qu'il y a besoin d'espace d'expression et de mise en parole publique d'un langage populaire qui fonctionne sur des dynamiques semblables d'espace-de-partage, de co-énonciation et d'innovation en fonction des rapports de dominations sociales véhiculés par la langue.

Dans le rap, le flow est la scansion propre au rap. Il est la signature vocale de l'artiste. Pecqueux parle de « signature de l'individuation ».¹⁰³ Le flow est la part singulière du rappeur: c'est un « embrayeur qui régule le débit (et) le flux verbal »¹⁰⁴ et qui est le miroir de l'identité du rappeur, l'identité qui a dépassé le stade de l'imitation et de l'appropriation et qui est entrée dans le jeu de l'innovation. C'est précisément ici que se joue réellement l'expérience de la relocalisation. Ce n'est que par « l'écoute-en-action » que peut être saisi le flow. Reconnaître une façon de scander des mots, l'identifier puis la décrypter fait appel à la même dialectique. Pecqueux de parler de « prise de risque » pour parler du flow : « *(il) est à la fois ce qui permet aux rappeurs de se faire comprendre puisque c'est l'outil pratique de profération des paroles de la chanson, et ce qui fait que parfois aussi ils ne soient pas compris: que les auditeurs ne saisissent pas le langage qui correspond à ces émissions vocales* »¹⁰⁵. Le flow interpelle, il oblige l'auditeur à être en action d'écoute. Comme le dit encore Pecqueux : « *Le flow est marqué par sa fonction, fonction analogique par excellence : susciter une relation; plus justement : susciter une relation par le mode analogique, qui a pour fin de se poursuivre en mode digital, de devenir une relation langagière*¹⁰⁶. » Le flow fait appel « *à la disponibilité sociale du sens*¹⁰⁷. » Ainsi l'auditeur est pleinement convié dans la totalité-chanson, de façon bien particulière, selon les « habitus » d'écoute et de réactivité aux sonorités. . C'est en créant un espace de partage que la chanson de rap dévoile une rhétorique de l'expérience, une rhétorique qui oblige à la participation de l'auditeur. Sans écoute active le flow ne peut-être totalement apprivoisé et les paroles comprises.

Le flow du rap algérien peut ainsi être approché comme exemple d'expression des jeunes algériens dans leur langue. Il n'existe pas une obligation au rap en langue populaire, vernaculaire ou dialecte comme pourrait le laisser penser un paradigme calqué sur une vision occidental-centrée de la création Hip-Hop¹⁰⁸. De fait, le rap algérien se fait parfois en langue arabe classique parfois en

103 Anthony Pecqueux, *op.cit.*, p. 135

104 *Ibid*, p. 137

105 *Ibid*, p. 135

106 *Ibid*, p. 148

107 *Ibid*, p. 22

108 Voir entre autres les approches de Manuel Boucher sur le rap comme « expression des lascars » (1998) ou de Béthune sur le rap comme « esthétique hors la loi » (1999)

langue française, en langue kabyle¹⁰⁹ ou en langue anglaise. Dans l'optique d'une approche en termes de chanson-espace-de-partage, le flow remplit la fonction de référent direct, de marqueur « de » et « pour » : il porte de fait la marque du langage de ceux qui rappent car il se sait compris par d'autres. Il remet constamment en jeu la dialectique éclatée du singulier et du collectif dans le temps du politique et de l'esthétique. Autrement dit il reflète et participe de la création d'une langue par des pratiques langagières communes, dans une société caractérisée par un paysage linguistique pluriel. Les langues en Algérie représentent en effet un des point d'ancrage des approches de l'hybride et de la relocalisation.

L'Algérie est une société plurilingue. Même si l'Arabe est la langue officielle de l'Etat algérien depuis l'indépendance et la Chartre de Tripoli de 1962 définissant les grandes lignes de l'Algérie indépendante et son arabisation, les pratiques langagières effectives révèlent bien plus un contexte dominé par la langue algérienne parlée (Benrabah 1998). De plus les langues françaises et tamazigh sont aussi largement utilisées au quotidien (Taleb-Ibrahimi 1996). Cependant, là où des analyses suivant les schémas classiques de la sociolinguistique parlent de « plurilinguisme » ou de « dualisme » pour décrire les situations comme celle de l'Algérie où les langues sont maîtrisées différemment selon les personnes, les usages et les milieux sociaux¹¹⁰, une étude du flow du rap

109 Notamment le morceau entier *Yemma*, de Micro Brise le Silence

110 Même quand le mélange est reconnu comme profondément algérien, porteur d'une algérianité culturelle et sociale, on remarque que la référence se fait toujours en fonction du français et de l'arabe. Comme si le point de départ restait les normes supérieures, comme si la langue algérienne se devait d'être toujours définie en fonction « de ». Ainsi de la façon dont le formule Derradji, c'est en fonction du français et de l'arabe que l'Algérien se forme : « *Si l'emprunt du français à l'arabe, dans le contexte algérien, induit une procédure de "naturalisation" de la langue française à la dimension algérienne, il contribue à perpétuer la présence de cette langue et à faire de l'interpénétration culturelle et linguistique sa principale fonction. L'emprunt de l'arabe à la langue française est l'expression d'une algérianité structurelle du pays, dont l'ancrage dans l'espace francophone méditerranéen est irréversible. Beaucoup d'indicateurs sociologiques et linguistiques contribuent à préciser l'existence de cette algérianité vécue comme une culture propre, dont le mode et le moyen d'expression sont l'arabe algérien qui se caractérise par le recours à l'emprunt à la langue française.* » (Yacine Derradji, « Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée », in *Le français en Afrique* n°13). Le déplacement épistémologique, « la dialectique éclatée » devrait nous pousser à renverser encore plus le point de vue pour partir des pratiques effectives des Algériens qui n'ont pas **a priori** un point de référence situé « en dehors », c'est-à-dire exprimé en réaction à la

nous pousse à parler plutôt d'une langue algérienne sous la forme d'un « continuum linguistique ». Ce concept, utilisé par Taleb-Ibrahimi dans le cas algérien et qui s'applique à d'autres réalités de la langue algérienne comme les enseignes de commerces (Taleb-Ibrahimi 1997), la chanson raï (Hadj Miliani, Schade-Poulsen 1992) ou encore les « paroles d'étudiants » (Cherrad-Benchefra Yasmina 2002), illustre très bien ce que la relocalisation critique du flow dans le rap algérien démontre. Taleb-Ibrahimi utilise le concept de « continuum linguistique » pour refléter une multitude de combinaisons en termes de choix de langages (conscients ou non) : « *un modèle plus complexe, plus étendu dans la variation, plus souple et plus adapté aux circonstances de l'énonciation* » et « d'un espace continu ». Il permet donc d'inclure tous les paliers qui existent bel et bien entre une sur-norme et une norme dialectale comme le dualisme voudrait le théoriser. Tout Algérien, une fois scolarisé en langue arabe classique, a à disposition un certain nombre de registres langagiers à utiliser dans le marché linguistique. On observe un continuum complexifié car plusieurs autres variantes s'introduisent sur « l'échelle des paliers langagiers ». Le continuum permet de penser l'existence d'une imbrication des normes, entre les normes plus élevées (l'arabe classique et le français) et les vernaculaires propres à une région, à une ville. Autrement dit la langue algérienne que représente ce continuum linguistique, c'est-à-dire une langue hybride, est bien plus que la somme des langues en situation en Algérie, et bien plus que leur mélange. La langue algérienne se caractérise par des emprunts aux français, au kabyle, à l'espagnol, à l'italien et à la variante nord-africaine de l'arabe parlé. Mais bien plus que cela, elle reflète un acte d'hybridisation ancrée dans l'interculturalité héritière de la colonisation et des politiques post-coloniales d'arabisation (Benrabah 1998 ; Mc Dougall 2006) : elle est la marque d'une pratique populaire obligée de s'exprimer via des idiomes de la grande majorité et consciente de la fermeture du marché linguistique par les jeux hégémoniques des rapports de domination. Le français langue de l'élite, et l'arabe langue de religion sont avant tout des marqueurs de domination sociale symbolisant les « héritiers » des classes

langue français ou arabe. La première expression est bien déterminée par l'énonciation et le moment d'énonciation inscrit dans la réalité algérienne. Seul l'idée de continuum langagier peut permettre d'analyser l'interculturalité de la langue algérienne au niveau subjectif des différents moments d'énonciation et de performance. Et c'est bien plus en réaction à des réalités bien concrètes, à des moments d'interactions sociales que les personnes puisent dans le continuum disponible pour se placer dans le jeu des rapports sociaux. On remarque le même raccourci ou oubli sur la langue algérienne dans les travaux pourtant très exhaustif de Grandguillaume qui paraît manquer le moyen d'expression premier des Algériens et Algériennes en continuant de faire référence principalement aux langues de l'élite et à ses impacts sur « l'Arabe algérien ».

dominantes (Bourdieu, Passeron 1964). Ainsi l'hybride de l'algérien reflète un potentiel qui varie en fonction des conditions sociales. L'algérianité de la langue algérienne sous forme de « continuum » comporte ainsi à la fois l'héritage du français colonial, l'usage du berbère par le système colonial, le poids révolutionnaire de l'Arabe classique pendant la guerre de libération et les multiples influences culturelles liées aux spécificités de la colonisation de peuplement. Entre la langue de pouvoir que représente encore le français et la langue arabe liée à l'Islam et au nationalisme (Mc Dougall 2006, Colonna 1975), le continuum que représente la langue algérienne représente un acte politique d'hybridation, une prise de position voulue, ou encore « de survie », par une pratique populaire à l'intérieur de la bataille hégémonique délimitée par les langues. Les pratiques effectives de la langue algérienne contredisent ainsi de fait à la fois un syncrétisme aveugle du poids social du mélange culturel, et les revendications de pureté porteuses elles aussi de domination sociale des tenants du français et de l'arabe. Elles contournent également une approche des langues toujours inscrite dans un point de vue extérieur à l'Algérie, continuant de définir les pratiques en fonctions de paradigmes qui ne sont pas ceux de la majorité populaire des mondes sociaux, au premier rang desquels la jeunesse.

La langue algérienne réalise de fait « la dialectique éclatée » de la stratégie fanonienne. Elle expérimente le dualisme bien représenté en Algérie par le couple français/arabe comme une expérience ontologique de l'hybride jusqu'à la dépasser par la pratique même.

Le flow du rap permet de comprendre l'usage de la langue algérienne comme pratiques populaires autonomes. Le flow joue à plein comme validation de la langue algérienne dans le jeu des rapports de domination et des langues. Il est à la fois validation et création dans l'oral.

L'écoute-en-action permet de mettre en évidence la part implicite de l'auditeur, ou plutôt la renégociation perpétuelle de l'œuvre. La précision de la signification de la chanson est ainsi indéfinie, variant selon les coordonnées personnelles d'écoute infiniment variées et modelables. Le flow ne peut être qu'en harmonie avec les pratiques langagières effectives.

Ainsi, une analyse du flow d'un rappeur d'Oran, Xenos, illustre en quoi une approche critique de la théorie de l'hybride nous amène à parler de langue algérienne, et de l'importance politique de l'acte d'hybridisation par le Hip-Hop. Xenos, de son vrai nom Hakim Lakhdar-Barka est né à Maraval, un quartier d'Oran. Il débute le rap dans des groupes de quartier, influencé par le rap américain et le rap français et intègre notamment le groupe « Messagers » de son quartier¹¹¹. En 1999, il participe avec ce dernier à la première convention nationale du hip-hop à Oran. Il enregistre pour la première fois en studio en 2003 avec le groupe Fedayin qu'il a formé avec l'artiste Abrasax, avec le label oranais « Third rap records ». Puis vient le départ d'Algérie et Xenos arrive à Paris la même année. Depuis il a enregistré nombre de titres en solo, continuant de rapper en langue algérienne. Une première analyse du flow, de l'énonciation dans la chanson « Foug el Banc » (sur le banc) qui a pour thème central la description et la contemplation de la vie quotidienne du quartier du rap, nous offre un exemple de la relocalisation du rap à Oran et une première description de la langue algérienne comme acte politique d'hybridisation.

Comme le rappelle Sihem Kouras, « *tout morceau de rap peut être assimilé à un événement de communication* »¹¹². Comment s'ajuste cette communication dans la chanson de rap qui on l'a vu se construit sous la forme d'une chanson-espace-de-partage faisant participer activement rappeur et auditeur dans un contexte donné ? L'intercommunication et l'intercompréhension du moment rappé passe avant tout par la langue. Ainsi une analyse linguistique peut montrer la dynamique à l'œuvre dans le rap comme prise de position dans l'interculturalité. Dans la chanson « foug el banc », il est possible de reconnaître les trois principales langues qui délimitent le cadre dans lequel le continuum de la langue algérienne se déroule, garantissant à la fois son caractère pluriel mais aussi limité. Il est possible de parler de chanson plurilingue au sens où l'on retrouve le français, l'arabe, et encore plus si l'on prend en considération la langue anglaise, qui, même si elle n'appartient pas au patrimoine historique et culturel de l'Afrique du Nord, a atteint une certaine notoriété, surtout dans les milieux Hip Hop. Il faut préciser d'ailleurs qu'en tant que langue étrangère apprise dès la huitième année au cours fondamental, elle est loin d'être méconnue, même si son usage est limité voire seulement

111 Entretiens avec l'artiste, juin 2009, janvier 2014

112 Kouras Sihem, Le Français dans la chanson rap algérienne : une analyse socio- pragmatique, Présenté en vue de l'obtention du diplôme de magistère en sciences du langage, sous la direction de Dr. Mohamed-Salah Chehad, Université Mentouri, Constantine, Avril 2008 p. 89

scolaire. Dans une logique classique du plurilinguisme (c'est à dire rappelant le syncrétisme de la première hybridation), il s'agirait d'analyser les diverses langues en présences et de montrer leur entrelacement, comme le fait Kouras dans son étude sur le rap algérien¹¹³ en opérant une classification qui identifie les « langues de base des chansons ». Kouras d'utiliser ce concept au sens où chaque chanson serait organisée autour d'une langue principale et autour de laquelle viennent se greffer d'autres langues. Selon elle, l'arabe dialectal peut ainsi être langue de base, appelant parfois une construction avec la langue arabe classique ou l'anglais ; D'autres fois ce seront le dialectal et le français comme pierre angulaire de la chanson. Mais, même si cette variation des langues peut être analysée dans un contexte plus large du plurilinguisme, elle manque encore une fois la réalité d'une négociation de l'interculturalité en présence dans l'acte d'hybridation : « une langue de base » n'existe pas en fonction de l'arabe ou du français. La langue algérienne comme nous avons pu la définir est toujours au centre. Plus que cela, le plurilinguisme est en ce sens dépassé pour laisser place à une négociation perpétuelle. La langue algérienne a déjà incorporé le « trop plein langagier ». La pluralité n'est pas une fonction de deux ou une référence culturelle dominante (le français ou l'arabe) : elle est tout simplement l'acte obligé de faire avec le réel en présence. Bien sûr, il est encore possible de faire la différence entre les mots utilisés : leurs origines nous apparaissent encore clairement en fonction des zones de contacts culturels et c'est là tout l'enjeu de notre analyse. Mais la chanson-corpus ici révèle une expérience de l'énonciation et de l'expression qui oblige à réfléchir sur le degré de transgression du parler algérien face aux langues empruntées. La langue algérienne n'est pas un arabe parlé mais un continuum extrêmement riche, qui a déjà assimilé la réalité sociale des sens de mots empruntés à d'autres langues, ou tout simplement « algériens » en termes d'écho social qu'il ne peuvent trouver que dans les mondes sociaux de l'Algérie contemporaine.

Chez Xenos, le français, ou plutôt l'utilisation de nombreux mots d'origine française, est en effet omniprésent, subissant deux types de variations : l'une intralinguistique, « endolingue » (Kouras 2008 : Virole¹¹⁴), l'autre interlinguistique ou « exolingue ». Mais même si la variation endolingue du français, qui a plus à voir avec un certain respect de la norme standard - autrement dit l'utilisation

113 Kouras Sihem, *op. cit.*

114 Marie Virolle « De quelques usages du français dans le rap algérien, l'exemple de « Double Canon » »

de mots français dans un respect de l'orthographe, de la construction grammaticale et du sens – est présente chez Xenos notamment dans l'utilisation d'adverbes tels que « même », « toujours » ou dans des expressions comme : « décor c'est le même », cet endolinguisme ne résiste pas à une lecture sociale de l'énonciation dans le cadre de la chanson-espace-de-partage. Tous les mots utilisés par Xenos, et dont l'emprunt pourrait être inscrit dans le registre endolingue, prennent une dimension autre dans la co-énonciation. Le déplacement épistémique nous fait ainsi plutôt voir à quel point des mots utilisés pour décrire le quotidien social propre à une majorité de jeunes Algériens sont bien plus tributaires de la négociation-validation incessante qu'ils nécessitent de la part des locuteurs dans le contexte qu'il saisissent que de n'importe quelle référence à leur langue d'origine : « *psychologique* », « *fragiles* », « *tragique* », « *à part* », « *jamais* », « *avocat* », « *même* » « *les problèmes* », « *pastis* », « *la bastille* », « *décor c'est le même* », « *sans airbag* » « *chauffeur* », « *les trottoirs* », « *avenir louche* », , « *les blocs* », « *carton* », « *les paraboles* », « *toujours* », « *limousine* », « *les BM* », « *les Mercedes* », « *chandrier* », « *même* », « *l'Algérie* » ...pris ainsi sont incompréhensibles dans un champ francophone occidental-centré. Chacun d'eux renvoie à une réalité algérienne qui a les déjà resegmentés.

Cela s'exprime un peu plus dans le concept de « relexification » lui aussi utilisé dans les schémas classiques de l'analyse sociolinguistique du plurilinguisme. Kouras parle « d'intégration phonétique ». Cette relexification désigne l'intégration phonétique de nombreux emprunts, sous-entendu à la « langue de base » qui serait le dialecte algérien. Ainsi dans notre chanson-corpus, la retranscription des paroles ainsi que leur expression trahit la relexification de nombreux emprunts : le [R] français, « grasseyé » est quasi-systématiquement remplacé par le [r] « roulé » par exemple dans « m'rayé » ou « ygarou » (se garent) ou « l'frigidaire » . Du fait de la différence en termes de systèmes consonantique et vocalique entre le français et l'arabe, nombre de concordances ne peuvent avoir lieu. En effet l'arabe ne comptant que trois voyelles : a/i/ou il paraît difficile de pouvoir intégrer les nombreuses voyelles françaises, et encore moins les nasales qui sont pratiquement impossibles à prononcer pour un locuteur algérien, peu habitué à de telles sonorités. L'emprunt se fera quand même, soit par le simple ajout d'une voyelle longue propre à l'arabe, soit par la « dénasalisation ». Autrement dit, la voyelle française se verra allongée, dans le prolongement de la voyelle longue propre au système vocalique arabe, ou alors « dénasalisée » ce qui signifie que la voyelle imprononçable sera réduite à la voyelle simple suivie d'un [n]. Ainsi « carton » verra son

[o] allongé et le [n] final sera prononcé. De la même façon « banc », avec une voyelle nasale se verra remplacé par « banc » ou le [a] est accentué, suivi du [n] prononcé et de [c] final prononcé [k]. On retrouve cette intégration phonétique dans d'autres vers du corpus, notamment avec « ygaarou » ou le [a] est aussi allongé ou « miziria » ou le second [i] subit la même transgression.

Pris dans l'espace-de-partage de la chanson, ces particularités dues à l'interculturalité, en l'occurrence ici des emprunts à la langue française, sont la matière première du flow, non pas pensé comme en référence au français, mais bel et bien en référence au monde social qui entoure le rappeur et dont il sait qu'il est aussi le quotidien de ceux qui écouteront son rap. Il s'agit d'inverser l'expérience de l'écoute : l'emprunt n'est pas l'origine de la langue algérienne que l'on voudrait analyser, mais elle est le lieu et le moment même que l'on cherche à comprendre : ceux de l'acte d'hybridisation ancré dans le réel. Il s'agit de lire ce qu'on peut décrire comme un emprunt à la langue française comme la preuve de l'acte d'hybridisation tributaire de l'énonciation. Le flow, comme le portent les codes de la chanson rap, s'adresse aux gens et sert d'acte de validation pour la compréhension de personnes partageant une même réalité. C'est cette expérience de l'hybride par le langage qui crée la langue algérienne, non pas une succession d'emprunts ou de positionnements vis-à-vis des langues figées et, en tout cas, instituées que sont le français et l'arabe.

C'est ainsi plus dans l'angle d'approche privilégié que se trouve la logique de l'expérience ontologique de l'hybride : elle reconnaît la place première de sa création : l'énonciation-interpellation-crédation dans le cas du rap algérien.

De la même façon toutes les transformations phonétiques sont aussi à analyser dans une vision plus syntaxique de l'emprunt. Autrement dit, les changements phonétiques ne proviennent pas systématiquement d'une déformation de l'oralité ou d'un simple arbitraire, mais découlent d'une intégration « morpho- syntaxique » selon l'expression de Kouras. Le mot devient partie intégrante

de la syntaxe de l'algérien car il peut aussi endosser la syntaxe d'autres référents culturels en présence comme ceux du système syntaxique propre à la langue arabe. Cela se voit très bien dans le cadre du genre. En arabe le nom féminin est reconnaissable en général à sa terminaison en [a].

L'exemple de l'expression de la notion de l'indéfini exprime la même hybridisation: le système arabe s'impose aux emprunts car nombre de mots sont utilisés sans article lorsqu'ils sont indéfinis : « décor c'est le même », « carton foug cima » (un carton sur du ciment), « makanch avenir » (il n'y a pas d'avenir), « kima serdine » (comme des sardines), « 3endna cendrier » (nous avons un cendrier), « kima CD » (comme un CD), « rak baghi visa » (tu as besoin d'un visa). La transformation des pluriels marque la même négociation entre locuteur et auditeur. Il n'existe pas de règle définie de comment créer le pluriel d'un mot qui n'est ni français, ni arabe. En arabe le pluriel est soit « interne », soit « externe ». Le premier possède ses formes propres et définies selon des schèmes bien spécifiques. Le second obéit à une règle spécifique selon le genre. Dans notre chanson-corpus, le pluriel le plus usité avec des emprunts est le pluriel féminin. Ce dernier se forme en arabe en ajoutant [et] à la fin du mot. Les emprunts se voient donc déclinés au pluriel comme s'ils étaient des féminins arabes. Plus que cela, le féminin pluriel arabe est parfois utilisée.

Le potentiel en présence sert de repères à disposition dans l'espace-de-partage entre locuteurs-auditeurs. Il importe de montrer que le cadre « flow » propre au rap se relocalise en Algérie car il y trouve matière à l'hybridisation : la langue algérienne n'existe que dans le moment interculturel qui nécessite une co-validation permanente. Une analyse de la syntaxe des vers nous permet de déceler à quel point cette constante structure l'expression en langue algérienne, et notamment dans le choix porté à la construction de la phrase. En langue française, le substantif sujet est antéposé au verbe, il le précède, alors que la structure arabe place le verbe avant le sujet, le substantif devient postposé. Dans la chanson-corpus les deux syntaxes sont tour à tour utilisées, sans règle précise si ce n'est l'énonciation, qui comme celle du flow oblige à la co-participation : « ennass yfoutou 3lik » (les gens te passent devant) : le sujet précède le verbe alors que les deux termes sont de langue arabe comme dans « el mass'ouline le3binhenna 3erfine 7alet el meskine » (les responsables font semblant de connaître la condition du pauvre) « heblou b'chômage » (le chômage les a rendus fous): cette fois c'est la structure arabe qui est respectée alors que l'on a un emprunt : le verbe est en première position et l'action devient passive avec l'introduction de la particule « bi ».

L' introduction de particule ou de préposition s'avère très fréquente dans l'hybridation de la syntaxe comme la préposition « te3 » qui sert à créer un complément du nom ou à traduire l'équivalent de « de » (quand il n'exprime pas un possessif): « client te3 l'avocat » : client de l'avocat ; « zdej fumé te3 limousine » : les vitres fumées des limousines ; « avenir te3 rtila » : avenir d'araignée ; « chauffeur te3k bliss » : ton chauffeur est Satan. L'hybridation ici révèle bien une dialectique éclatée qui n'est plus du simple « mélange » sans être déjà une langue instituée : elle vit dans le présent des choix que représentent les emprunts et leur validation-négociation par l'énonciation.. Tout d'abord l'emprunt est présent à travers le substantif sujet « chauffeur ». Mais celui-ci est intégré dans une phrase où la syntaxe est proprement arabe, sans verbe. Le substantif emprunté remplit la fonction de sujet d'une phrase nominale ; une construction sans verbe apparent, très fréquente en arabe. Le verbe « être » n'a pas besoin d'être utilisé, le sujet et l'attribut du sujet suffisent. Mais du fait de l'emprunt, cette construction ne peut être véritablement viable sans l'introduction de la particule «te3 », proprement algérienne qui va permettre de définir le sujet. En arabe cela serait rendu possible par les pronoms affixes qui remplacent les pronoms isolés, et servent alors de complément du nom. En français on le traduit par un adjectif possessif. Mais avec l'emprunt cette affixe est ingérable, et on la fixe alors à « te3 ». L'hybridation pousse à agencer les particularités grammaticales et syntaxiques des références en situation. L'intercommunication, l'édification d'un « code nôtre » (Auzanneau 2001) propres aux codes du rap et identifiables par le flow placent ainsi les acteurs face à une pluralité potentiellement maîtrisable.

La caractéristique du rap à mêler le global avec le local est liée à la capacité propre à la langue algérienne de «désémantisation et resémantisation ». De la même manière que le rappeur recontextualise un genre global en fonction de son local, le locuteur va opérer des transferts de sens, des restrictions ou des extensions.

Une hypothèse de départ qui pose le postulat de la pluralité des langues en Algérie reproduit finalement les biais de la première théorisation de l'hybride qui n'opère pas le déplacement nécessaire vers l'expérience des premiers concernés. Finalement l'hybride est la caractéristique première de la langue algérienne de la même façon qu'il l'est du flow du rap : il n'en est ni la

condition préalable ni la conséquence mais la dynamique même : il est l'acte qui la constitue au quotidien au centre d'une dialectique imbriquant politique et esthétique, singulier et collectif. L'acte politique de la relocalisation du rap en Algérie est analysable en écho à la langue algérienne à travers un besoin constant de négociation. Les modalités d'acquisition sont très nombreuses car elles répondent autant de la pluralité que des contextes dans lesquels les acteurs y sont confrontés. Elles répondent à des impératifs très variés allant de la nécessité de trouver un mot quand il n'existe aucun équivalent en langue arabe, au réalisme faisant préférer un terme compréhensible par tout le monde -du fait de son « algérianisation »- en passant par la recherche de « neutralisation » ou de résistance face aux langues de l'élite, ou le simple plaisir de l'invention. Seule l'expérience leur garantit une mise en énonciation effective; de la même façon que seule l'écoute du rap achève entièrement la chanson : par la performance.

Il nous faut maintenant voir en quoi une relocalisation telle que celle du flow du rap en Algérie implique également une analyse des « mondes sociaux » du Hip-Hop (Hammou 2012) et des espaces matériels qui constituent la réalité des jeunes Algériens.

3 Troisième partie : Jeunesse et auto-organisation en Algérie

Une analyse de la relocalisation culturelle nous a permis de mettre en lumière l'importance d'une approche prenant en compte le contexte matériel de la naissance et du développement des pratiques culturelles à l'œuvre. La relocalisation du Hip-Hop en Algérie se joue dans des mondes sociaux bien spécifiques qu'il nous faut identifier et dont la description s'inscrit dans la même tentative d'esquisse d'une anthropologie de l'hybridation.

Une telle analyse s'inscrit dans trois grands champs de recherche qui tous interrogent la dialectique culture/politique, culture/société: elle s'inspire des recherches sur la jeunesse et leur rapport à la culture (youth culture), de la sociologie dite événementielle et d'une frange des études post-coloniales critique des études subalternes¹¹⁵. Ce chapitre se propose de montrer comment une analyse du contexte de la société algérienne et de l'expression des jeunes Algériens permet de penser le rapport critique à l'hybridation. Le rapport matériel, et matérialiste de l'hybride post-colonial se joue en effet à plusieurs niveaux dans la société algérienne.

Une première partie nous permettra de revenir sur trois grands axes de recherche qui permettent de penser ce passage d'une théorie de l'hybride uniquement culturaliste à une anthropologie de l'acte d'hybridation critique. Une deuxième partie nous permettra ensuite de présenter en quoi la jeunesse algérienne exprime et relaye cette aspect matériel de l'hybridation à travers trois grandes « spécificités structurelles » qui symbolisent cette jonction entre culture et politique, cette dialectique d'une culture en contexte. Enfin, une troisième partie illustrera avec l'exemple du Hip-Hop algérien cette facette matérielle de l'hybridation.

115 Voir notamment les travaux sur le Black Marxism: Minkah Makalani, *In the Cause of Freedom: Radical Black Internationalism from Harlem to London, 1917-1939*, University of North Carolina Press, 2011 ; Voir aussi Geng Yang, Qixue Zhang and Qi Wang, *The Essence, Characteristics and Limitation of Post-Colonialism: From Karl Marx's Point of View.*, *Frontiers of Philosophy in China*, Vol. 1, No. 2 (Jun., 2006), pp. 279-294, <http://www.jstor.org/stable/30209970> .

3.1 De « l'expérience » et de « l'événement » aux « mondes de l'art »

Le choix de privilégier les pratiques effectives comme lieu premier d'expression de l'hybridation implique de réfléchir sur les expériences à la croisée des individus et des conditions sociales dans lesquelles ils évoluent. L'école de Birmingham de sociologie critique s'est emparée d'une tradition marxiste consciente de ce poids des contextes particuliers en l'enrichissant de la critique postcoloniale à même de penser les interactions sociales sous le prisme d'autres facteurs discriminant comme la race ou le genre¹¹⁶. Considérer les subjectivités dans et au-delà des classes a ainsi permis aux chercheurs du CCS (Center for Cultural Studies) d'appréhender la culture comme lieu d'appartenance, d'expression et de construction des identités et des subjectivités politiques et sociales. Il fallait bien alors déterminer ce qui constituait ces contextes particuliers, et les réalités concrètes à décrire. Il fallut s'intéresser aux nouveaux acteurs que représentait la jeunesse jusqu'à énoncer leur spécificité par exemple dans le concept de « youth culture ». Parmi ces nouvelles énonciations, le concept d'expérience, permet d'éviter de créer une catégorie ex-nihilo et généralisante : une approche en terme d'expériences permet d'appréhender les jeunes Algériens entre la réalité qu'ils représentent et la diversité de leurs subjectivités comme l'exprime Angela Mc Robbie :

« Cela ne signifie pas qu'il existe une seule et singulière expérience de la jeunesse mais plutôt un panel de " différentes subjectivité de jeunes " » et de poursuivre : « ce qui est nécessaire c'est un mode de recherche qui donne la priorité à niveaux multiples en terme d'expérience, incluant les relations communes qui connecte la vie quotidienne à des formes culturelles. Ce serait un moyen de briser la division qui a émergé entre l'étude des textes culturels et l'étude des comportements sociaux et de l'expérience¹¹⁷. »

116 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007

117 Angela Mc Robbie, « Different, Youthful subjectivities » in Iain Chambers, Lidia Curti, *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, 1996, pp. 31 ; 36 (notre traduction)

On retrouve également cette approche relativisant la portée généralisante du concept de jeunesse à travers une méthode critique d'études des expressions culturelles liées aux comportements sociaux et aux expériences effectives des individus dans l'ouvrage dirigé par Asef Bayat et Linda Herrera, *Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North* (2010) . Dans l'article, « Muslim Youth and the Claim of Youthfulness », Asef Bayat montre l'intérêt de s'intéresser aux jeunes en tant que représentatif d'une tension entre des comportements et des aspirations propres à un âge social (et donc aux conditions matérielles et sociales de ces positions) et la propension des détenteurs de l'ordre moral et politique d'accorder ou non de l'importance à ces demandes nouvelles et leur expressions culturelles et politiques :

« Rather than being defined in terms of the centrality of the young, youth movements are ultimately about “claiming or reclaiming youthfulness.” And youthfulness signifies a particular habitus, behavioral and cognitive dispositions [...] Understood as such, the political agency of youth movements, their transformative and democratizing potential, depends on the capacity of the adversaries, the moral and political authorities, to accommodate and contain youthful claims¹¹⁸.»

Le curseur est donc déplacé au niveau des expériences ressenties et exprimées de certains individus en fonction de leur place dans les rapports de force de la société en termes de normes et de pratiques sociales. Le contexte est mis en avant et permet de relativiser les propensions à figer des identités ou des caractéristiques sociales.

Dans ce chapitre nous proposons d'inscrire l'étude du rap algérien dans cette perspective et d'approcher les productions culturelles des jeunes Algériens comme les expériences effectives de certains positionnements sociaux dans la société algérienne et sa conflictualité.

Il s'agit donc en d'autres termes de comprendre les facteurs sociaux qui touchent les jeunes Algériens et deviennent perceptibles à travers l'expression de leurs subjectivités.

118 Asef Bayat, « Muslim Youth and the Claim of Youthfulness » in Asef Bayat and Linda Herrera , *Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North* , 2010, .p3

Une telle approche fait aussi écho à une sociologie dite « événementielle » développée notamment autour du concept d'« eventful temporality » et du travail de William Sewell¹¹⁹. En s'inspirant d'une approche historique, il s'agit de penser les sciences sociales par le prisme des ruptures.¹²⁰ L'événement y est comme à la fois défini par les structures et à la fois comme un des facteurs de transformation de ces dernières. Utilisée par l'auteur pour décrire des moments de protestation, cette approche permet de penser plus généralement deux facettes d'un événement. En renforçant la capacité d'agir et la prise de conscience de cette puissance par des groupes, l'événement de rupture a un vrai impact dans la transformation des structures. Mais dans le même temps, l'événement implique une nécessité inhérente à la structure. Les ruptures, les répertoires d'action sont intrinsèquement liés au contexte et déjà portés dans les structures. Ainsi arrive-t-on à déplacer la réflexion sur des moments de combinaison de ces références pré-existantes avec les innovations propres aux moments de rupture, lorsque les forces collectives révèlent la puissance d'agir des individus. Une sociologie dite événementielle propose une approche plus globale qui peut prendre en compte ce double mouvement faisant écho à « l'expérience ontologique de l'hybridisation », et qui aborde la sociologie à travers les différents « mondes ».

Si la sociologie des champs politiques (Bourdieu 2000) a permis de saisir l'importance des rapports de forces et des interactions entre acteurs dans les différents champs sociaux, le concept de « mondes sociaux » nous permet de conserver le mouvement propre à l'interaction culture/politique.

La lecture utilisée ici fait référence à la notion de monde de l'art développé par Howard Becker (Becker 1984) et à son application au monde du rap français par Karim Hammou (Hammou 2012). La notion de « monde de l'art » de Becker est aussi une méthode reconnaissant les mondes de l'art comme monde social à part entière. En effet, Becker propose une méthode prenant à rebours une approche classique qui s'intéresse à l'art en allant directement analyser les espaces identifiés comme tels a priori :

119 William H. Sewell, "Three Temporalities: Toward an Eventful Sociology." In *The Historic Turn in the Human Sciences*, edited by Terrence J. McDonald. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996

120 Voir notamment Marc Bessin, Claire Bidart, Michel Grossetti (dir.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'évènement*, La Découverte, coll. « recherches », 2010

« Un monde consiste en ceux dont l'activité est essentielle afin de produire ce qu'ils produisent. En d'autres termes, nous ne commençons pas par définir l'art, puis chercher les personnes qui produisent les objets ainsi isolés. Nous cherchons plutôt des groupes de gens qui coopèrent à la production de choses qui au moins eux-mêmes appellent art ; une fois ces personnes trouvées, nous cherchons toutes les autres personnes qui sont également nécessaires à cette production, de façon à progressivement esquisser un panorama aussi complet que possible du réseau de coopération qui s'étend autour des œuvres en question¹²¹. »

Il s'agit encore une fois d'une autre tentative d'approcher la culture dans un souci du contexte. Les activités identifiées comme « artistiques » ou « culturelles » n'existent qu'à travers les réalités concrètes d'organisation, de travail, de répartition économique et sociale des ressources. Comprendre et analyser le rap algérien devra ainsi se faire en reconnaissant aux espaces sociaux qui voient vivre le hip-hop algérien une réalité à part entière, elle aussi empreinte du système capitaliste globalisé et donc de la relocalisation du Hip-Hop, et non pas uniquement fantasmée comme l'expression de subjectivités spécifiques « aux Algériens ».

Une approche sociologique telle que celle développée par Hammou dans l'analyse du rap français n'est pas sans rappeler, en filigrane, notre cadre théorique général et les prises de positions dans le champ des recherches postcoloniales critiquant violemment l'hyper « spiritualité » des études postcoloniales, se concentrant de façon exagérée sur l'immatériel héritage dominant de l'Occident, et ce au détriment d'analyses matérielles des rapports de forces héritiers des systèmes coloniaux et post-coloniaux.¹²² En effet il s'agit de sortir d'un biais, justement colonial, appréhendant les productions culturelles et les expressions des mondes non-occidentaux sous le prisme du subjectif, d'un cadre émotionnel atemporel, quasi a-historique et n'exprimant qu'une « réaction » face à la raison occidentale.

121 Becker Howard, 1976, « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, v.19 n°6, p.704

122 Voir notamment Vivek Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, Londres, New York, Verso Books 2013 et Benita Parry, *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*, Londres, New York, Routledge, 2004

Une sociologie événementielle couplée à une approche des mondes de l'art dans leur totalité oblige à sortir de cette impasse en pensant la combinaison de processus sociaux profonds, de réalités matérielles et économiques et d'innovations.

Comme le dit Hammou appliquant la méthode Becker :

« J'ai renoncé à commencer par définir le rap, pour chercher les personnes qui produisaient les objets ainsi isolés. J'ai plutôt cherché qui définissait des choses comme du rap, avec qui ces personnes coopéraient, avant de remonter aussi loin que possible (et que nécessaire) les chaînes de coopération qui rendent ces activités possibles. La notion de monde de l'art m'a permis ne pas me laisser induire en erreur par la division morale du travail. Elle m'a notamment conduit à prêter une attention centrale à certaines personnes, journalistes et animateurs à la télévision par exemple, dont le rôle dans la définition du rap est crucial, alors qu'eux-mêmes se définissent comme étrangers à cette forme¹²³. »

Le monde social du Hip-Hop oblige à penser toutes les « chaînes de coopération » entre différents acteurs qui tous ne sont pas « a priori » identifiés comme « rappers » ou artistes Hip-Hop.

Un monde de l'art se révèle alors comme très diversement façonné par des structures profondes, par exemple la répartition économique du marché de la musique, ou des phénomènes moins structurés mais qui ont tout autant une influence comme la contingence des concerts internationaux de rap en rapport avec la scène « du rap arabe » par exemple. Le contexte matériel de l'émergence et du développement algérien prend alors toute son importance et vient renforcer une analyse du texte culturel comme entamée dans les précédents chapitres.

123 Karim Hammou, « Les Mondes de l'art comme activité collective Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss » publié dans Benghozi Pierre-Jean, Paris Thomas, *Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy*, Ecole Polytechnique Eds, 2012, pp. 195-205. , p. 6-7

Dans son ouvrage sur le rap français, Karim Hammou, s'offre pour but d'analyser les « chaînes de coopération » qui jalonnent la naissance et le développement du rap français. Il insiste sur la pluralité des acteurs constituant au final le monde social du Hip-Hop, dépassant largement le seul rang des rappeurs ou des producteurs. Il met en avant le concept de « circulation » qui permet de concilier toutes les diffusions éparses des œuvres liées à la musique rap, ainsi que les échanges physiques impliquant tous les acteurs.

Ce concept de « circulation » et de la combinaison de tous les mouvements culturels ancre la description du monde social du Hip-Hop algérien que nous présentons ici. Il nous permettra de montrer comment les « circulations des œuvres et des artistes » (Hammou 2012) propre au Hip-Hop se jouèrent et se jouent toujours en miroir d'une circulation de l'art propre à l'Algérie toute entière (Suzanne 2009).

3.2 Hip Hop Algérien et circulation:

Le contexte algérien des mondes de l'art est marqué par la circulation. L'histoire des musiques algériennes est ainsi caractérisée par ce que Gilles Suzanne nomme le « cosmopolitanisme » : des pratiques et des créations transnationales et internationales qui sont à la source des musiques algériennes. En faisant une lecture de cette circulation culturelle à la lumière de l'expérience ontologique de l'hybride, on peut observer que les mondes de l'art contemporain sont tout entier pris dans les contextes coloniaux et post-coloniaux caractérisés par les circulations humaines et de capitaux structurant.

En esquissant les parcours croisés de plusieurs acteurs et à travers la présentation de cinq œuvres diverses, allant d'organisations de concerts à la création d'une coopérative en passant par la sortie d'albums de Hip-Hop nous pourrions décrire la circulation de ces mondes sociaux, reliant toutes ses pratiques aux subjectivités en action des jeunes Algériens.

Les mondes sociaux du Hip-Hop algérien sont nés principalement entre 3 grandes villes du pays : Alger, Oran et Annaba. Au milieu des années 1980, la circulation des œuvres musicales et des références musicales entre la France et l'Algérie fonctionne à plein du fait d'une combinaison de facteurs internationaux comme le rappelle Gilles Suzanne : *« C'est à la faveur d'une quadruple conjoncture qu'une nouvelle représentation de l'artiste migrant s'élabore au fil des années quatre-vingt puis quatre-vingt-dix. Elle tient à l'émergence du raï en Algérie (Miliani et Daoudi, 1996), à l'intervention des industries culturelles internationales, à l'engouement public pour cette musique et au soutien des politiques publiques de la culture en France¹²⁴. »* Le raï et le rap français profitent de cet espace d'échanges comme le montrent de nombreuses études autour de la communauté algérienne vivant en France et de l'exil culturel ou force de nombreux artistes de raï tels Cheb

124 Suzanne Gilles, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », Revue européenne des migrations internationales, 2009/2 Vol. 25, p. 13-32. p. 18

Khaled, Chebba Zahouania, Cheb Mami... (Miliani 2004, Swedenburg 2015, 1992). Mais quelles sont les chaînes de coopération qui ont rendu possible la diffusion de la culture Hip-Hop en Algérie ?

Le premier rapport déterminant dans la naissance puis le développement du rap algérien est le rapport post-colonial liant l'Algérie à la France. En effet, au-delà des subjectivités marquées par les hybridations culturelles, linguistiques et sociales, le monde postcolonial commun entre les deux sociétés a donné naissance à des échanges matériels et économiques impactant directement les pratiques culturelles des jeunes Algériens.

Le premier échange est celui du lien diasporique avec la communauté algérienne en Europe et principalement en France. On l'a vu l'arrivée du rap s'est faite essentiellement via les échanges migratoires entre familles d'émigrés algériennes en France tout au long des années 1980 et bien avant l'arrivée des émissions télévisées dans les foyers algériens. Des cassettes enregistrées permettent de diffuser les premières émissions spécialisées de rap français, notamment Radio 7. Des jeunes grandissant entre les deux pays ramènent avec eux les premières pratiques Hip-Hop ainsi que les codes vestimentaires qui les accompagnent. Imohar, du futur groupe Talisman apprend les premières techniques de breakdance à Paris pour venir les exécuter ensuite à Oran. L'nfect, alias Sofiane, voit évoluer son rapport à la musique suite au retour de sa famille en Algérie juste après les premières victoires électorales du FIS au début des années 1990, lui qui a commencé à rapper en langue française en France.¹²⁵ Xenos, de son vrai nom, Hakim Lakhdar-Barka témoigne lui aussi de ces circulations informelles liées à des parcours personnels de vie, se rappelant les écoutes de cassettes « récupérées dans le quartier du Meloname à Oran »¹²⁶ et écoutées sur les « autoradios de voitures ».

125 Interview avec l'auteur, juin 2012

126 Interview avec l'auteur, juin 2013

Les premières circulations du Hip-Hop Algérien sont marquées par ce caractère informel, révélant les aptitudes à l'auto-organisation. Ainsi les premières années qui voient le rap algérien sortir des cercles restreints des premiers adeptes sont en constant équilibre entre des initiatives personnelles des artistes au gré des opportunités en termes de prestation et de pratiques rap offertes par l'État algérien, les investisseurs privés, les institutions françaises.

MBS sort son premier album en 1998 grâce notamment au soutien et à l'investissement d'un producteur, Chérif Aflah. En 1997, le premier album de rap algérien « Ouled El Bahdja » (les enfants de la radieuse), est signé MBS. L'album connaît un très grand succès (60 000 cassettes vendues en quelques mois), alors qu'un deuxième opus, « Aouama » (nageurs) sort en novembre 1998. A Oran le concert de Deep Voice a lieu dans le cadre des activités du Centre Culturel Français en 1992. T.O.X produit un premier album de six titres « Mechi Besah » en 1998 de façon indépendante. Ils sont aussi les organisateurs de la convention nationale du rap qui regroupe plus de vingt groupes. Plusieurs prestations scéniques sont données à Oran, notamment lors d'un premier concert ex place Pigalle à Oran, dans les galas organisés par les étudiants, à la fin 1995. Les premières années du rap algérien sont donc caractérisées par ces circulations nationales et internationales, vécues dans le temps des expériences effectives des jeunes pris entre la volonté d'exprimer leur réalité, et les rapports de pouvoir en jeu. Le coeur de l'expérience partagée est l'auto-organisation : la prise en main de leur art par les jeunes comme le rappelle le rappeur algérois Diaz et qui n'est pas considéré a priori mais pris comme le moyen qui correspondait le plus à l'époque aux pratiques des jeunes et aux valeurs portées:

« la génération d'avant on a pas de complexe, parce que on a des valeurs qui priment sur le rap. Le rap c'est rien, c'est juste un moyen, je le prends comme je veux, quand je veux [...] y'a des valeurs min la culture, l'éducation, la religion, des origines, l'un est berbère, l'autre chaoui... y a des choses qui se font pas dans ma vie donc je le fais pas dans le rap, je vais pas mendier de l'argent parce que je ne vais pas mendier dans ma vie¹²⁷. »

127 Entretien avec l'auteur, juin 2013

3.3 L'exemple du CLACC comme symbole de l'innovation et de l'auto-organisation des mondes de l'art algérien

L'expérience de l'art par les jeunes Algériens est liée à la circulation propre au contexte algérien. En refusant de nier a priori certaines expériences comme « artistiques » on peut identifier de nombreuses petites connections et des innovations quotidiennes qui au final débouchent sur des productions culturelles à même d'exprimer un vécu social et des aspirations. L'expérience du CLACC, bien qu'elle soit différentes des activités liées au Hip-Hop peut nous aider à prendre la mesure de l'auto-organisation propre à la société algérienne. Le CLACC (Collectif de Libération de l'Action Culturelle et Citoyenne) est né dans la ville d'Oran suite à différentes émeutes et à une manifestation empêchée du mois de Janvier 2011 en se proposant de reconquérir l'espace public algérien par l'art comme l'exprime F. :

« L'idée du CLACC est venue d'une idée simple, d'une remarque simple, c'est que la musique est le grand absent en Algérie, dans les rues, dans les endroits public aussi, dans les cafés, dans les bars, ou n'importe où ...y a pas de musique, y a pas de musiciens, comme tous les autres arts aussi. » (F. Oran)

« Deuxième constat, il est euh un peu plus politique, c'est...c'est notre... le fait qu'on a été privé de l'espace public durant des siècles en Algérie. L'espace public n'a jamais été public, n'a jamais été pour le peuple, il a toujours été pour autre chose pour tout ce que tu veux, pour l'armée, pour la police, pour les chars, pour les, pour les huîtres ou bien, mais pas pour le peuple. Le peuple il n'a pas la rue. Les gens dehors ils sont carrés, ils font leurs choses, ils vont dans des cafés, dans des terrasses, ils fument leur cigare, mais ils jouent pas de musique, et ils se regroupent pas. »(F. Oran)

Regroupant un certains nombres « d'amis » sur la page Facebook créée par le groupe, le CLACC s'apparente plus à un collectif ouvert, un réseau de contacts qui permet à des musiciens de se retrouver et d'improviser dans la rue. A Oran, nous avons pu assister à deux concerts, qui regroupaient quatre musiciens et une petite vingtaine de passants s'arrêtant pour écouter. A Alger, quelques concerts ont aussi été improvisés. Le CLACC représente une des formes d'expériences autonomes dans la mesure où les jeunes qui y participent expérimentent un peu ce flottement d'une action ni officiellement organisée, ni complètement reconnue mais pourtant familière de tous et toutes.

Mais en parallèle de cet acte de reconquête de l'espace public se joue une reconnaissance, une expérience de la relation à l'intérieur même de l'Algérie. Il y a comme un affichage, un effort fait pour faire sortir le processus de libération expérimenté par les individus, les musiciens, dehors, dans la sphère collective. Les pratiques de libertés sont prises dans une volonté d'extériorisation comme l'exprime M. :

« on a joué dehors, à Alger en plein milieu de rue [...]A Sacré Chœur et...pour moi c'était une découverte parce que j'ai jamais joué dehors, c'était la première fois. On avait toujours cette vision là que les... le système a mis dans notre cervelle que, c'est que...je veux dire...on est devenu très hésitant parce que je veux dire c'est de la peur, c'est un truc psychique. Et ben la première fois que j'ai fait ça j'étais vraiment étonné, y avait du monde et tout le monde....y avait ...euh comment dire. Y avait le partage entre nous et ...plutôt la communication entre... y avait le courant qui passe ouais, avec tous ...y avait des jeunes y avait des vieux, y avait des vieilles, y avait des femmes mariées avec leurs enfants et tout ça. Y avait plein de gens. Et ben on a commencé à jouer, ils nous ont même donné de l'argent. Mais j'étais vraiment touché parce que faire ça en Algérie, déjà que 'c'était la première fois que ça se fait à Alger, c'est mon groupe qui a fait ce truc. Euh le moment où je jouais, je jouais en même temps je veux dire j'étais pas dans la musique, j'étais beaucoup plus dans...dans ce...dans cette atmosphère là, y avait pas que de la musique, y avait de la sincérité, j'étais dans...je jouais en même temps je me disais, tiens y a des gens qui peuvent nous écouter dehors sans crainte et tout ça....On a pu jouer normalement, le plus normal du monde et des gens qui nous écoutaient » (M. Alger)

Il y a une expérience faite de l'ordre de la trouvaille, d'une invention « enfin à nous, les artistes, les jeunes ». L'autonomie vis-à-vis du pouvoir est centrale mais elle s'accompagne d'une autonomie par rapport à la norme, que nous pensons toute aussi significatrice que le moment de révolte face à l'institution. Comme en témoignent ces jeunes, c'est l'interdit qui est franchi, un dépassement de soi en soi et que l'on peut enfin extérioriser :

« Je l'ai déjà fait et j'étais vraiment surpris parce que j'ai joué par exemple sur scène, ou les gens sont plus initiés à ça et tout. Ben j'ai reçu une claque. Le public ne s'intéresse pas il commence à parler et tout. Mais si je vais dans un café pour jouer, ou dans une gargote, les gens vont tous... vont se taire tous et écouter avec beaucoup d'attention, avec une oreille attentive. J'étais vraiment surpris. J'ai joué dans des cafés comme ça. Et tout et lorsque je termine les gens me saluent, me disent voilà bravo, ya3tek saha. C'est quelque chose d'extraordinaire. Avec le CLACC je pense on a cette opportunité pour faire sortir l'art à la rue , et voir la réaction des gens. » (Y. Oran)

Face aux différentes formes de mobilisations qui se succédaient en Algérie, et dans le contexte révolutionnaire qui animait l'actualité très proche, l'expérience du CLACC dresse les portraits de jeunes libérés dans les moments de représentations. Certains sont revenus au concert, d'autres non. Mais il y a au centre de cette expérience des limites (politiques, sociales, esthétiques) à l'agir. Pour Glissant : *« la maîtrise d'une action est donnée dans son acte. Le plein-sens d'une action est donné dans son lieu. Le devenir d'une action est donné dans la Relation. »*¹²⁸. Malgré le peu de représentations données, le CLACC a pu donner un nouvel éclairage à l'auto-organisation. Face au constat de l'absence de l'art :

« Parce que l'Algérien, on dirait qu'il est... qu'il vit en ermitage zarma par rapport à l'art et tout, il est en ermitage (rire) il est à côté tu vois, il est dans son couffin, dans son marché en train de faire des courses...il a des soucis bien précis, mais ses soucis c'est pas l'art en tout cas. Il n'est pas sensible à ça, enfin pas sensible...il sait pas ce que c'est... » (F. Oran)

128 Glissant Edouard, *op. cit.*, p. 217

...se joue une réaction, un besoin de dire non et de proposer autre chose :

« j'ai envie que ça devienne un réflexe, déjà, j'ai envie d'enlever ce fait qu'un musicien avec son instrument dans la rue, faut pas que ce soit quelque chose d'étrange, il faut que ça se soit quelque chose de normal, même quelque chose d'indispensable, j'ai envie dans quelque temps, on se...si, on se demande pourquoi y a pas de musiciens dans la rue ? « Pourquoi il n'est pas venu cette fois, qu'est ce qui se passe ? » (F. Oran)

Pour finalement déboucher sur une expérience d'autonomie vis à vis du pouvoir qui passe par l'expérience des limites et l'autonomie en matière de relation à son identité :

« En Algérie, dès que tu touches à la politique, tu es ciblé. C'est clair. Maintenant il faut être intelligent. Y a des gens intelligents à la tête de cet État, il faut être un peu plus intelligent qu'eux, parce que si tu vas jouer dans leur cour ils ont plus d'armes que toi, ils vont te battre. Parce que tu peux pas les avoir, c'est leur jeu, c'est eux qui l'ont créé et c'est leurs règles du jeu. Maintenant tu représentes un danger dès que tu parles des mots tabous, dès que tu représentes un collectif, une association, une euh...dès que tu fais une action ça c'est des mots tabous, subversifs à l'État. Maintenant si tu prends une guitare tu vas dans la rue, et tu joues avec des jeunes. Ce n'est pas de la politique, du moins pour l'instant. Mais à long terme tu n'es en train de faire que de la politique, c'est ce qu'est...[...]prendre son instrument et aller dans la rue c'est...ne sommes nous pas en train de regrouper des gens justement ? Ce qui a toujours été interdit, du moins depuis 20 ans. Ne sommes nous pas en train de euh recultiver...euh le regroupement dans la rue ? Ne sommes nous pas en train de faire des suggestions à ceux qui sont en train de nous regarder ? »(F. Oran)

A travers l'expérience d'une forme d'invention en termes de pratiques nous pouvons voir une facette de la réappropriation du processus de réflexion sur soi et du franchissement des limites. Des pratiques de libertés jaillissent dans ce jeu d'élaboration des règles. L'art se joue ici dans les pratiques, dans une éthique de l'improvisation précaire, par l'agir.

3.4 Auto-organisation et mondes du Hip-Hop :

3.4.1 Le cas de la Base Prod

Entre 2013 et 2015 naît la Base Prod, studio d'enregistrement de musique rap, et officiellement « coopérative culturelle ». L'idée de créer cette structure est née au sein du groupe de rap oranais T.O.X au début des années 2000. Les 13 années qui séparent le projet de son achèvement illustrent une facette de l'auto-organisation constitutive des mondes sociaux du Hip-Hop. Celui de la base Prod retrace toute l'évolution du rap oranais, et constitue une part importante du rap algérien en général. Le groupe se constitue à Oran en 1996 autour des deux frères Bourbia, Malik (alias Fada Vex) et Anis (alias Banis) et quatre autres MC, Madman, Lil G, GG, Mic Maestro. Malik découvre le rap à la fin des années 1980, et commence à écrire ses premiers raps inspirés par le prisme international de la relocalisation de la culture Hip-Hop :

« Début dans le rap vers 1988/1989. Au départ attiré par les sonorités. C'est surtout l'idée de nouveauté qui était attirante. J'avais la manie d'écouter les undergrounds, pour éviter d'être « dans le moule ». A l'époque c'était via les radios espagnoles, on veillait le vendredi soir, et ils passaient du rap et les nouveautés du rap américain. Le Niveau musical était le plus important. Au fur et à mesure, j'ai fait des recherches. J'ai commencé à apprendre les paroles par cœur en anglais. La famille de France amenait aussi les cassettes de rap français. Puis tout s'est accéléré avec la parabole. Je suis tombé amoureux de la musique, puis avec la recherche je me suis intéressé aux paroles et alors on tombe dans la culture Hip-Hop en général. Au début, c'était griffonner des textes en anglais, avant un passage par le Français, et enfin en algérien, en oranais dès la fin 1996. De 1992 à 1995 c'était en Anglais ¹²⁹. »

129 Fada Vex, Entretien avec l'auteur, Oran mai 2009

Anis, son petit frère rentre lui aussi dans l'univers Hip-Hop. Les débuts sont marqués par le manque matériel chronique et la débrouille. Pour enregistrer les premiers textes, les rappeurs utilisent un poste lecteur cassettes avec micro intégré. Pendant qu'une cassette laisse entendre la Face B d'un morceau, l'instrumental, les rappeurs se relaient devant le poste pour enregistrer leurs couplet. Quand vient le tour du petit Anis, encore trop petit pour être à la hauteur du muret, on est obligé de le rehausser. Plus tard en 1996, avec le début du groupe T.O.X, un placard à l'intérieur du domicile des frères sert de « chambre d'enregistrement » :

« Voilà tout ça, ça s'est construit au fur et à mesure mais c'était laborieux de le faire, fallait être passionné, fallait se donner du temps, fallait faire beaucoup de sacrifices¹³⁰. »

La Base Prod, de l'idée de départ à son existence officielle actuelle retrace bien l'évolution en termes d'auto-organisation du rap algérien. La première mouture s'est constituée autour d'amitiés au départ, puis très vite d'un besoin matériel de suppléer les carences des mondes de l'art en termes d'offres à même d'aider les artistes du Hip-Hop à exercer leur art.

L'idée de départ fut de créer un label Base Prod, comme une étiquette propre au style T.O.X et à la vision du Hip-Hop portée par ses membres :

« On était parmi les premiers groupes à faire une mixtape dans le rap algérien, le premier groupe à faire des fusions tirées par tous les cheveux. Petit à petit on a imposé notre touche et jusqu'à présent on continue¹³¹. »

L'idée de label ici, bien conscient de la non-structuration du monde de l'art « rap algérien », recouvre bien plus une appropriation symbolique du terme, lucide et à la limite de l'auto-dérision : il ne pouvait exister de label proprement rap, économiquement non-viable et non reconnue comme musique à part entière. Le label hip-hop est alors une fierté, une étiquette de revendication.

130 Cheikh Malik, Banis, et Abrazax entretien avec l'auteur a la Base Prod, Oran, août 2014

131 Cheikh Malik, Fada Vex, Entretien avec l'auteur, aout 2013

Les idées 2000 voient ainsi l'évolution du groupe T.O.X entre plusieurs coopérations rap sur des mixtapes, des concerts en France et la lente évolution de leur style musical au contact d'artistes venant d'autres horizons.

En parallèle les deux rappers renforcent leur volonté d'autonomie en rencontrant les obstacles des mondes de l'art face au rap. Les compétences s'apprennent sur le tas, notamment après la rencontre avec le DJ algérois, Redha J qui rejoint le groupe. Face aux studios spécialisés dans la musique rai, surtout à Oran, les MC s'improvisent producteurs (Fada Vex réalise par exemple le beat du morceau Mata3rafch Matahardch¹³²) et se confrontent aux médias dans des passages à la télévision algérienne¹³³ où ils doivent défendre une originalité du rap qui soit autre chose qu'une simple attraction culturelle.

Au fil des ans, la nécessité d'avoir des lieux « rap » se fait sentir. A Sidi Bel Abbes, un studio est créé par l'équipe Zaarf Record, regroupant des rappers et des producteurs. La Base Prod à Oran s'installe au domicile des deux frères Bourbia, tout d'abord comme un studio :

« C'est donner un petit peu vie au rap à travers ce studio, de recevoir, d'aider entre parenthèse tani parce que y a pas de studio rap proprement dit d'enregistrement, quoique j'ai le strict minimum d'un vrai studio [...] c'est vraiment minimaliste comme configuration. On peut enregistrer, on peut faire enregistrer, y a plein de jeunes qui passent ici [...] y en a qui ont commencé par des titres, y en des mixtape, y en a des singles. C'est vraiment de pouvoir donner ce cadre "rap", un studio rap, avoir quelqu'un en face qui a des notions dans le rap, parce que ce qu'il y a ici c'est des studios standard ou de rai donc l'approche d'enregistrement elle est pas la même¹³⁴.»

L'auto-organisation vient suppléer les contraintes matérielles d'un monde de l'art auquel on ne reconnaît pas une existence symbolique (culturelle) et économique :

132 *Mata3rafch Mata7darch* est un des titres qui ont fait connaître T.O.X. Le morceau de plus de 6 min est une réponse en langue algérienne à une déclaration d'un ministre méprisant la jeunesse algérienne. Le beat est réalisé par Fada Vex avec un sample tiré du film culte *L'Incendie* réalisé d'après l'œuvre de Mohamed Dib

133 Émissions TvCulture et TVRama sur Canal Algérie en 2006

134 Cheikh Malik, Fada Vex, Entretien avec l'auteur, août 2013

Moi j'ai pris une année sabbatique du travail, depuis février je me suis consacré au studio et voilà, de bouche à oreille...¹³⁵.»

La dimension culturelle ne peut se dissocier d'une réalité économique qui pousse à un auto-financement fortement individualisé. La Base Prod est conçue comme un studio, mais bien plus « artisanal » que « commercial ». La Base Prod accueille des jeunes rappeurs à

« ... des tarifs très très très bas, très très bas parce que je sais que le rappeur ou c'est un étudiant ou un élève au lycée ou bien un chômeur, il pratique un travail qui apporte pas grand-chose donc je pratique des prix vraiment compétitifs par rapport aux autres studios [...] en fait le but c'est de, ça serait bien d'en vivre, mais y a un autre but derrière ça c'est de créer le mouvement, d'avoir un lieu où on peut discuter, on peut parler rap, où on peut enregistrer, on peut échanger, voilà c'est ça...C'est très difficile, très très dur [...] c'est difficile d'en vivre, parce que c'est périodique, et en fait, y a des formules pour que ça marche mais moi je veux pas rentrer dedans, je peux ouvrir le studio à tout le monde du rai. du rock, du reggae, du gnawi du classique oranais mais ça m'intéresse pas et j'ai pas les connaissances pour, c'est une affaire de déontologie¹³⁶.»

La Base Prod devient donc un studio d'enregistrement rap qui sert avant tout au groupe T.O.X et aux proches tels Abrazax, el Hass ou le producteur Lil G Tuner. Elle devient identifiable à Oran comme lieu d'enregistrement et de socialisation « hip-hop », en lien avec les autres home studios ou studios de l'oranie comme « Zaarf Record » à Sidi Bel Abbes ou la Black Soul Team chez Dee-A à Ain el Turk.

En 2013 Fada Vex et Xenos, profite de ce lieu et du matériel de home-studio pour lancer un projet de « cypher » qui désigne en anglo-américain des sessions de freestyle-rap différents des « battle », c'est à dire avec un ordre établi. Les rencontres-cypher sont organisées par Fada Vex dans le but avoué de faire se rencontrer les rappeurs de tout le pays, de « créer le milieu rap », de « l'unifier » :

135 Ibid

136 Ibid

« Le concept du cypher [...] c'est de faire des rencontres entre des MC qui n'ont jamais rapper ensemble, c'est ça le but plus intéressant, c'est de réunir des MC qui ont jamais travaillé ensemble, limite qui se connaissent pas, qui se sont jamais rencontrés. Et après ça, nous on a vu que au bout du 3eme cypher y a des connections qui se sont créées : un MC a invité un autre sur son album, voilà, donc [...] c'est de créer ce mouvement, de dire : on peut faire de grandes choses avec peu de choses, maintenant c'est vrai que le cypher commence à se reprendre, dernièrement les cyphers se font partager sur des sites de rap marocain et tunisien, des rappeurs appellent pour y participer, mais voilà notre but c'est d'arriver à faire 10 cypher pour 2013 ce serait génial¹³⁷. »

La relocalisation du cypher originaire du Hip-Hop américain se joue en fonction du contexte matériel que connaissent les acteurs. La seule distance entre les différentes villes d'origines des divers Mcs représente à elle seule un vrai défi. La plupart des MC étant jeune, leur condition d'étudiants, lycéens ou chômeurs rend difficile les déplacements alors que l'enregistrement et la prise de vue du freestyle nécessite un minimum de matériel sono et audio inaccessible à part à la Base Prod.

En 2014, la Base Prod devient officiellement une coopérative culturelle, déclarée. L'auto-organisation, renforcée par l'expérience acquise au fil des années utilise les potentialités offertes par les institutions. Au nom de la coopérative culturelle, les artistes peuvent maintenant avoir accès aux salles étatiques de concert en faisant la demande. Cela leur permet en 2014 et 2015 de lancer le « We love Hip-Hop Tour » à travers le pays. Les théâtres d'Oran et de Sidi Bel Abbes, ainsi que la salle Atlas d'Alger accueillent un show-concert de T.O.X et Abrazax, accompagné de DJ SK, ainsi que la projection d'un documentaire retraçant le parcours de Fada Vex.

137 *Ibid*

« Aujourd'hui on essaye de travailler comme structure, comme coopérative culturelle, structure hip-hop, Zax il est dans le son, la vidéo, Malik il est dans le son, la vidéo, le mcing, moi le mcing et dans l'organisation d'évènements. On essaye aujourd'hui de développer ce qu'on a appris à travers les années, d'en tirer un profit pas matériel, mais culturel.....organisationnel, que ce soit carré, que ce soit bien fait »¹³⁸

Conscients que ce passage via les institutions culturelles et étatiques ne remplacent pas la création d'un vrai milieu rap, ce constat ne les a pas pour autant empêché de voir dans une certaine collaboration avec les institutions culturelles de l'État algérien un moyen de concrétiser un peu plus l'unité et la professionnalisation qu'ils appellent de leurs vœux :

« [...] une coopérative culturelle[...] c'est le même fonctionnement qu'une association, c'est la dénomination qui change, et après ça nous permet aujourd'hui de se présenter officiellement dans les quelques structures des grandes villes, que ce soit maison de jeunes, maison de culture, théâtre, etc. pour pouvoir faire la promotion du Hip-Hop, notre vision du Hip-Hop en tout cas, et [...] de rassembler les gens autour d'un projet commun et aider les porteurs de projets, professionnaliser le domaine un petit peu. A court terme ça va se traduire par des actions, des ateliers d'écritures, de composition de montage vidéo, tout ce qui touche le Hip-Hop que ce soit dans le visuel, le son dans l'événement etc. Et à long terme ça serait de vraiment s'installer comme structure physique et avoir un lieu où on pourrait vraiment développer tout ça à travers des ateliers, une petite salle de concert, de répétition etc. »¹³⁹

Autant d'aspects qui n'existent pas au plein jour en Algérie lorsqu'on parle du Hip-Hop et que la Base Prod propose d'ouvrir en passant via le réseau associatif et la collaboration avec les structures culturelles. Cette nouvelle identité a permis ainsi une tournée de concerts ainsi que des rencontres-ateliers d'écritures à Oran. Mais elle reste prise dans un passage obligé par l'auto-organisation :

138 Cheikh Malik, Banis, et Abraxax entretien avec l'auteur à la Base Prod, Oran, août 2014

139 *Ibid*

« Nous on a toujours tout fait nous-mêmes, ça va de l'écriture à la composition, au mixage, aux vidéos, à l'enregistrement d'album, à la sortie, à la distribution, à la promotion, au visuel, à préparer les concerts, aller négocier, organiser le concert, aller à la rencontre des structures passer par des associations, distribuer les flyers, faire les flyers soi-même, et tout s'est auto-financé, faire la distribution nous-mêmes. Répéter le show, faire le show, assurer le matériel, c'est-à-dire tout ce que gère d'habitude un label, une structure à plusieurs personnes. Nous on fait le manager, la boîte de prod et le label : on le fait à 3 personnes entourées de quelques complices fidèles. »¹⁴⁰

Le vide institutionnel propre au Hip-Hop n'est ainsi pas comblé par l'action des artistes Hip-Hop et par la création de la Base Prod mais est ajusté par le bas, utilisé par les acteurs eux-mêmes en fonction de leur capacité d'action. Les institutions culturelles algériennes n'ont pas construit un « problème » ou un « enjeu » rap en fonction de problématiques sociales comme a pu l'être le rap français par l'État français et les médias dominants via l'assimilation rap et la « condition minoritaire des banlieues » (Hammou 2012). Le genre rap algérien demeure minoritaire mais n'est pas assigné à un minoritaire social qu'il faudrait convoquer, déterminer, délimiter, contrôler. La très grande majorité des circulations propres au hip-hop sont informelles, liées aux acteurs des mondes sociaux ou des fans, mais ne font pratiquement pas l'objet de définitions ou de tentatives de normalisation par l'industrie culturelle ou le champ politique. La ligne directrice quant à la culture algérienne nationale reconnue ne prend pas le temps de "recalibrer" le rap comme l'exprime Banis :

« C'est propre à toute musique, aujourd'hui ce qui prime c'est le folklore, nous on a une politique culturelle dirigée vers le folklore, on a compris qu'ils vont jamais (bon jamais ...peut être un jour j'espère), qu'ils vont pas aider aujourd'hui un mouvement artistique émergent, qui soit dans le théâtre ou dans la nouvelle scène pop ou rock ou hip-hop¹⁴¹. »

L'exemple de la seule émission télévisée spécialisée dans le Hip-Hop, « Hip-Hop Bladi » diffusée sur Chourouk TV montre le même rapport à ce vide institutionnel. Même si l'accès à une chaîne généraliste comme El Chourouk TV offre une circulation plus formelle à la musique rap et aux arts du hip-hop, elle n'en reste pas moins prise dans une précarité ordonnant toujours une auto-organisation et une implication des acteurs. Auparavant présentée par Lotfi Double Kanon, rappeur

140 *Ibid*

141 *Ibid*

d'Annaba le plus connu dans le pays, la nouvelle mouture du projet est présentée par le rappeur Karim El Gang, avec le même directeur de production et le même staff. Lotfi Double Kanon étant en France, la collaboration à distance était trop difficile. Des autres présentateurs furent recherchés, dont Fada Vex qui proposa une version de l'émission dans la même optique d'une professionnalisation du milieu rap et d'une vraie unité sur tout le pays :

« Moi ce que j'ai proposé au départ, c'était de faire vraiment une émission rap, où l'invité ne serait pas l'axe principal de l'émission parce que pour moi avoir un invité qui parle pendant une heure ça sert à rien, moi je voulais au moins 4 ou 5 rubriques, une rubrique sur l'histoire du rap algérien, une rubrique classement, une rubrique rue, ça veut dire street : sortir rencontrer les petits groupes, les petits tagueurs, les petits breakers, les petits beatmakers qui sont enfermés, voilà aller à la recherche de ces gens-là, un truc vraiment street, et une rubrique invité, plus une rubrique news, de dire que tel groupe va sortir un album, une mixtape, tel groupe a dit ça [...] et je pense que j'ai mis la barre un peu haut pour eux...¹⁴².»

En effet l'organisation de l'équipe et le projet de l'émission ne prévoit pas une telle implication dans le milieu Hip-Hop, restant dans une logique à très court terme, en fonction des disponibilités de chacun, ne poussant pas l'investigation et la recherche documentaire au-delà des aspects les plus médiatiques du nouveau Hip-Hop :

« Moi l'idée c'était [...] de faire partie du staff de chourouk [...] parce que préparer une émission hebdomadaire c'est un travail de tous les jours, c'est pas venir et hop de dire qu'est ce qu'on fait aujourd'hui, c'est de l'investigation, aller à la recherche, préparer les questions pour les invités, préparer la rubrique rap algérien, préparer les news, aller à la rencontre des petits artistes, pour moi c'était un travail à plein temps, et y a trop de cafouillage dans leur organigramme, tu sais pas à qui t'adresser, le comptable t'envoie chez le directeur adjoint, le directeur adjoint chez le secrétaire, c'est une mal-organisation,[...] et y a eu un refus de me faire un contrat, ils voulaient me payer par émission, et je pouvais pas, [...] être payé par cachet parce que si demain ils décident ou bien les

142 Cheikh Malik, Fada Vex, Entretien avec l'auteur, août 2013

actionnaires décident d'arrêter l'émission je serai dans la merde, donc j'ai refusé par ce manque de professionnalisme et d'amener de la qualité au rap. La quantité y en a mais maintenant il faut aller vers le qualitatif¹⁴³.»

L'exemple de la Base Prod dans ses rapports aux institutions culturelles et au champ médiatique montre la précarité qui caractérise le monde du hip-hop et les négociations dans lesquelles sont pris les acteurs en fonction de leur vision du rap. Pour la Base-Prod l'auto-organisation des débuts, tant d'un point de vue matériel que financier ne se termine pas avec la nouvelle organisation du « label » et du groupe en une coopérative culturelle. Au contraire, elle continue, dans un rapport plus « utilitaire » face à l'institution qui elle n'a aucun intérêt à complètement faire fi de la culture Hip-hop et encore moins de la promouvoir. Ce statut quo autoritaire offre des marges de manœuvre, l'exemple de la Base Prod en est une preuve. Comme le rappelle Banis, le niveau atteint par les membres de la Base Prod en terme de lucidité sur la réalité du Hip-Hop en Algérie, tout en gardant leur foi en une vision du rap unificateur, leur permet de saisir les facilités du statut associatif tout en continuant à travailler à leur propre niveau, comme leurs quinze ans d'expérience d'auto-organisation leur a appris :

« ça facilite d'avoir la coopérative d'un point de vue administratif, parce que on se présente comme structure officielle donc eux ils ont de quoi justifier cette exploitation de la salle donc ils se font du business avec nous, aujourd'hui avec le théâtre on se partage la billetterie, ils prennent leur pourcentage, on prend le nôtre, tu imagines bien que le leur est plus important que le nôtre, donc on fait travailler aujourd'hui , c'est ce que je ne cesse de répéter aux quelques officiels que je rencontre parfois : nous on vous fait travailler, on fait rentrer de l'argent, on fait travailler des équipes de cinéma qui travaillent deux trois fois par an, nous on est capable de créer du mouvement économique c'est vraiment bénéfique pour la société.[...] Il y a des initiatives comme

143 Cheikh Malik, Fada Vex, entretien avec l'auteur, août 2013

celle-ci, mais c'est mon avis, c'est donné toujours aux mauvaises personnes, aux personnes qui ont des intérêts personnels derrière, qui n'ont pas forcément l'expérience ni la volonté d'ailleurs, qui profitent d'une situation : des opportunistes tout simplement¹⁴⁴.»

144 Cheikh Malik, Banis, et Abrazax, entretien avec l'auteur à la Base Prod, Oran, août 2014

3.4.2 L'exemple d'Azart Prod :

A Alger, autre ville de naissance du rap algérien, un collectif, du nom de Azart Prod, a vu le jour en 2013 autour du rappeur Diaz, membre du groupe le Micro Brise le Silence (MBS). Azart Prod ne bénéficie d'aucun statut associatif ou officiel. Il regroupe pourtant au moins 5 Mcs, et un grapheur mais n'existe justement que dans l'auto-organisation qu'il propose, en fonction des présences de chacun et des opportunités de création et de performances.

Azart Prod se place à mi-chemin entre la professionnalisation et la caractéristique précaire du rap algérien : il ne cherche pas forcément à devenir une structure culturelle, mais bien à plus s'emparer de toutes les possibilités et les opportunités pour créer, se déplacer, se produire. Il reste en ce sens dans l'esprit de débrouille et d'auto-organisation des premiers temps du rap algérien, et le revendique comme tel.

Les principaux membres, Diaz, Moh 4.4, ont tous évolué dans différents groupes du quartier l'Hussein Dey, à Alger, que ce soit Secteur H, Oxymore, ou MBS pour Diaz. D'autres jeunes rappeurs comme Icosium ou Oucci-Minh collaborent parfois au collectif mais appartiennent et rappent dans leur collectif respectif, Bled-Art Music, et Qaa-el-bir.

La principale caractéristique de Azart Prod est son attache au quartier populaire, l'Hussein Dey, mais non pas comme une domiciliation officielle, mais du seul fait de l'origine des principaux animateurs du collectif, qui pour la plupart viennent du quartier.

Le nom du collectif est donné par Diaz en hommage à son sens kabyle signifiant « racine », et s'installe officieusement dans un petit studio à l'intérieur même du domicile d'un ami d'enfance. Mais à l'image de leur rap et de leur interaction quotidienne, le collectif vit et se forme et se réforme au fil des initiatives sporadiques, que ce soit l'enregistrement de titres de Diaz ou de jeunes d'autres

collectifs profitant de la présence d'un micro, lorsqu'il y en a au studio. Parfois les membres-amis restent plusieurs semaines ou mois sans se voir, jusqu'à ce que la présence de l'un ou de l'autre lance un projet.

Depuis 2013 l'idée est venue d'organiser des concerts afin de faire se rencontrer sur scène les anciens du rap algérien et une nouvelle génération se référant à ces classiques. Un premier concert se tient le 16 novembre 2013 sous le nom de « Rap and grone » (« rap avec des cornes » en algérien) pour mieux illustrer un rapport "frontal" au milieu rap, « qui ne se laisse pas faire », tel les béliers à cornes qui servent dans les combats traditionnels de l'est algérien. Ce premier évènement est organisé par Diaz grâce à l'aide de ses proches : c'est la première expérience de collectif de Azart Prod, une sorte d'existence par le fait. Ses amis de quartier s'occupent de la sécurité, tandis que lui-même et A.B. graffeur, réservent une salle et ramènent les rappers : El Hass de Maghnia, Icosium et Nabil LV de Guyotville, Bled Art Music, Oucci-Minh et Fellaga de Qaa el Bir, Tchista de Boumerdes, DJ Yak du groupe Beton Bled....

Le prix du billet est fixé en fonction du prix à rembourser pour la location de la salle. Au final la centaine de billets vendus (y compris à quelques familles venues assister au concert) n'équivaudra pas à la somme engagée par certains. Bien conscients de cette implication physique et financière, les acteurs y voient surtout une « liberté » permettant au final d'organiser de tels évènements dans un environnement plutôt hostile. Les quinze ans d'expériences de rap des plus anciens confirment cette lucidité et cette implication qui place l'authenticité du rap algérien autant dans le rapport à « la rue » et au local, que dans ce « don de la personne ».

La plupart des rappers présents au concert vont ensuite collaborer ensemble sur des titres communs, des freestyle, créant une vraie émulation entre les derniers actifs de l'ancienne génération et les jeunes, tel que l'exprime le titre « Seguem Rohek » enregistré sur l'album « Etat d'urgence » du groupe de Boumerdes Freekence avec MBS et Moh 4.4 dont le refrain laisse entendre « Respect aux anciens qui continuent de résister » (Respect les anciens لمزالهم يقاوموا).

Le studio devient le lieu de rassemblement lorsque les rappeurs se rencontrent pour enregistrer, ou juste se retrouver. De là se prépare aussi le second concert « Rap and Grone », devenu « Rap en Grone Tour » à Tunis. Grâce aux implications personnelles de Diaz, et toujours sans reconnaissance officielle et formelle du collectif Azart Prod, des financements européens sont trouvés pour organiser un concert à Tunis dans le cadre d'un festival mondial.

Encore une fois c'est l'auto-organisation héritière des liens entre les acteurs qui s'empare de cette opportunité pour effectivement organiser un concert en partenariat avec une association tunisienne. Les liens ne dépendent d'aucun manager. Le choix est total puisque ce sont des anciennes connaissances du rap tunisien rencontrées lors d'un concert passé qui acceptent de collaborer et de participer à la logistique du concert sur place via une association tunisienne. Sept personnes partent pour une semaine de rencontres avec les rappeurs tunisiens et un concert. Parmi les 4 rappeurs on retrouve les premières solidarités du quartier de l'Husseïn Dey ainsi que les fruits du premier concert organisé par Azart Prod à Alger : Diaz et Moh 4.4 rasant ensemble depuis leur début, et deux jeunes rappeurs de la « nouvelle génération » : El Hass et Icosium.

Les principales chaînes de coopération sont informelles. Elles se font directement entre les rappeurs et quelques acteurs du monde associatif en lien direct avec les artistes. Dans le cadre de l'organisation de grands concerts, elles sont principalement internationales, que ce soit dans le cas du « Rap and Grone Tour » ou d'un autre concert organisé cette fois en France avec le groupe T.O.X, Xenos, Youss, Diaz et L'nfect, « Rap Algérien entre les deux rives » organisé en partenariat avec des associations françaises les 22 et 23 novembre 2013. Lors de cette édition réunissant les rappeurs d'Oran et des rappeurs installés en France ou étant continuellement dans des aller-retours entre les deux rives, les amitiés et une rencontre entre deux acteurs associatifs originaires de France ont permis de faire rentrer dans le programme d'une rencontre centrée sur l'Algérie, cette collaboration spécifique sur le thème de la culture Hip-Hop au départ vue comme trop « excentrique » ou pas assez reliée aux thèmes classiques de la rencontre portant sur des enjeux « politiques », « historiques » et « sociaux » de la société algérienne. De nombreuses discussions entre les responsables de l'association, une personne du monde académique et deux des rappeurs de T.O.X ont pu dévoiler l'intérêt du rap pour porter à la fois un témoignage des réalités algériennes ainsi que le lien qu'il peut apporter dans des échanges culturelles avec des jeunes intéressés par la

culture rap. Des ateliers d'écritures et de répétitions communes furent donc organisés en parallèle des concerts et d'une rencontre plus formelle comme expériences d'ouverture sur la culture hip-hop relocalisée hors de France ou des quartiers populaires dont étaient originaires les jeunes artistes invités. Ces concerts à l'étranger représentent également une opportunité en termes économiques puisqu'ils garantissent un minimum de cachets d'artistes, encore impensables dans le cadre de l'auto-organisation locale en Algérie.

Ces exemples montrent à quel point les chaînes de coopérations rendant possibles des « moments Hip-Hop Algériens » sont diverses et informelles au sens de non-reliées aux structures ou institutions culturelles ou de l'art algérien reconnu. A aucun moment les institutions ont délibérément encouragé ou produit les événements du Hip-Hop ou favorisé au quotidien sa diffusion. Ce sont bien les initiatives des acteurs eux-mêmes, profitant des moyens et des réseaux à disposition, qui rendent possible la constitution des mondes du Hip-Hop et parfois de leur unité recherchée, faisant complètement écho en cela aux thématiques récurrentes du rap algérien identifiant cette carence et pointant déjà la valeur ajoutée de cette relocalisation : l'autonomie de la création et le sentiment de puissance qui en ressort :

Dans un morceau de son album solo « Rabah Président », Rabah Donquishoot, membre du groupe MBS, alors en Europe construit un dialogue imaginaire où il demande des nouvelles de l'Algérie : « wach rakum ». Il y demande justement dans une question contenant déjà la réponse « *wach raha el musiqa omri rap jab blastou wella mazal marlouqin kima bakri ? (Comment va ma musique chérie, le rap a-t-il trouvé sa place ou est toujours bloqué comme avant ?)* »

Dans un texte réquisitoire sur le thème du rap algérien, Fada Vex revient justement sur le mépris officiel cachant toutes les chaînes de coopération faisant pourtant vivre au quotidien les mondes du Hip-Hop :

« Depuis plus de 20 ans que le rap existe en Algérie et l'incompréhension est toujours sans équivoque que ça soit des rappers, du public ou des « autorités » culturelles. [...] A quand un droit et un espace à cette musique jusque-là considérée comme un divertissement pour ado en mal vie ? L'évolution fulgurante du rap algérien sur le plan de la créativité et de la débrouille défie tous les autres genres musicaux algériens. L'occupation de la toile et son utilisation via Facebook, Youtube, Myspace et j'en passe est juste impressionnante ! La débrouille de ces jeunes réalisateurs sorties d'aucune école d'audiovisuelle pour donner une qualité d'image 1000 fois meilleure que celle de l'ENTV et les chaînes privées confondues, le génie de ces jeunes qui enregistrent, mix et mastearisent des chansons avec un home studio et qui arrivent à faire des disques pour que des éditeurs avides et sans scrupule les prennent gratuitement en scandant toujours le même slogan : « **Essoug rah mayét** » (le marché est mort- rien ne se vend). Toutes ces questions nous ramènent à la fameuse loi sur l'Art et l'Artiste, qui, pour signaler, n'est pas protégée. L'ONDA (Office National des droits d'auteurs et droits voisins), cette grande institution existe, mais à quoi elle sert réellement ? à imposer des timbres fiscaux sur des CD ? À chasser les vendeurs d'MP3 à la sauvette ? Son travail n'a aucune répercussion sur l'artiste en vrai. Il devrait y avoir un SMIC pour les artistes à la base. Pour tout album un minimum de contrepartie fixé par une loi, pour toute prestation scénique pareil. Et avec tout ça le rap continue à exister, bon ou mauvais, démagogique ou créatif, conscient ou festif. Le jour où ils comprendront, un pas en avant sera fait, car cette musique porte toute une génération¹⁴⁵. »

Nous retrouvons finalement l'intérêt d'une approche en termes d'événements comme développés par William Sewell. Les différents mondes du rap algériens vivent par une succession d'événements tributaires des conditions matérielles et organisationnelles propres à la première ou à la seconde génération. Les chaînes de coopérations entre les principaux acteurs des mondes du Hip-Hop sont les seuls « activateurs » des collaborations et des alliances servant à la fois de « courroie de transmission » de l'héritage entre la première et la nouvelle génération et de catalyseurs de toutes les pratiques de débrouilles pouvant rendre l'auto-organisation efficiente. Elles vont des jeunes nés au cours des années 1980 à la nouvelle génération n'ayant découvert le rap qu'à travers les scènes américaines et françaises des années 2000, en passant par quelques acteurs du monde associatif et de façon moins directe par des hommes et femmes de culture voulant relayer les créations rap via la

145 Cheikh Malik, « le jour où ils comprendront ... le RAP ALGERIEN » texte publié sur le compte Facebook de l'auteur et relayé sur quelques sites du rap algérien, 24 février 2014

radio.¹⁴⁶ Le rapport aux mondes institutionnalisés de la culture représente un continuum où viennent puiser les acteurs du Hip-Hop algérien, négociant les avantages et les inconvénients en fonction des collaborations. Cette négociation représente une des formes premières de la puissance d'agir des jeunes Algériens et permet de présenter les différents aspects du « piratage » algérien.

146 On peut citer à titre d'exemple le rôle des webradios qui se sont développées avec internet au début des années 2010 et qui servent de relais aux morceaux de rap. A Alger, une émission, MIM, sur la webradio du site MaghrebEmergent relaie volontiers des créations Hip-Hop dans sa production musicale et a invité en mai 2015 le rappeur Diaz pour une petite interview et un freestyle. En France, deux émissions relaient spécifiquement du rap algérien, l'une sur la webradio d'un site spécialisé dans le Hip-Hop, bbboykonsian.com, et l'autre sur les ondes de Radio Galère (Marseille) dans une émission dédiée au Hip-Hop

4 Quatrième partie : Du piratage à l'autonomie

Cette quatrième et dernière partie propose une approche théorique pour penser politiquement l'acte d'hybridisation à partir de l'exemple algérien. A la croisée de l'exemple du Hip-Hop Algérien comme symbole d'une hybridité critique et d'exemples de résistances populaires concrètes, cette troisième partie met en lumière une autonomie politique en action dans les réappropriations par la jeunesse algérienne d'éléments culturels qui, loin de n'être que des expressions identitaires sont des réponses concrètes à des contextes socio-politiques autoritaires et freinant l'émancipation. Bien plus, elle s'ancre dans un patrimoine littéraire et politique propre à l'Algérie post-indépendance encore trop méconnu alors qu'il représente un héritage ayant survécu aux aléas des années postcoloniales.

4.1 L'anthropologie de la libération pour penser l'autonomie politique en Méditerranée.

Le concept utilisé précédemment d'anthropologie de l'hybridation retrouve dans ce chapitre une paternité à travers un autre concept, issu à la fois du monde académique et du monde militant des années 1970: celui d'« anthropologie de la libération ». L'anthropologie de la libération est apparue en tant qu'expression pour la première fois dans un ouvrage consacré à Frantz Fanon rédigé par Philippe Lucas et édité en Algérie neuf années après la fin de la guerre de libération nationale algérienne, en 1971¹⁴⁷. Le terme est utilisé en hommage à Frantz Fanon ayant sans doute plus que quiconque incarné la figure d'un intellectuel et scientifique engagé pour la libération ; celle du peuple Algérien en premier lieu, mais plus globalement de tous les « Damnés de la Terre ». Mais ce concept fait surtout et directement référence à l'époque au mouvement dit de la Théologie de la Libération¹⁴⁸. La Théologie de la Libération est un courant de la pensée théologique chrétienne née en étroite relation avec un mouvement socio-politique à visée libératrice et émancipatrice en Amérique Latine. Portée notamment par le prêtre Gustavo Guitierrez au Pérou et théorisée par ce dernier, la Théologie de la Libération servira de second souffle révolutionnaire, ou tout du moins progressiste aux mouvements sociaux contestant l'oppression et la misère en Amérique Latine à partir des années 1970 en développant des communautés ecclésiales de base où les religieux s'organisaient directement avec les masses populaires et partageaient leur quotidien. Cette politisation via un référent religieux et poussant à l'action n'est pas sans faire écho, donc, à une approche de l'anthropologie et de la sociologie directement inspirée et portée par des revendications politiques, et cherchant toujours à ramener le cœur de la réflexion, et de la science, au contexte humain, social et politique. L'œuvre de Fanon se présentait alors formidablement bien comme étant l'exemple même de ce « savoir tout entier dédié à la Libération ». Le Fanon « psychiatre

147 Sociologie de Frantz Fanon : contribution à une anthropologie de la libération / Philippe Lucas / Alger : S.N.E.D. [Société nationale d'édition et de diffusion] , 1971

148 De la même façon voir le parallèle utilisé dans le titre de l'ouvrage de Wissam Alhaj, Nicolas Dot-Pouillard et Eugénie Rebillard, *De la Théologie à la Libération, histoire du Jihad Islamique palestinien, 2014* qui réutilise les deux termes de la Théologie de la Libération pour faire une sociologie d'un mouvement religieux et politique

révolutionnaire »¹⁴⁹, sociologue observant « le syndrome Nord Africain »¹⁵⁰ en métropole coloniale, annonçait donc la filiation d'une « anthropologie de la Libération », d'une façon de faire de l'anthropologie se reconnaissant dans ce double mouvement qui vise à faire du savoir une arme de libération et d'émancipation.

L'anthropologie de la libération fut ensuite développée comme un champ à part entière au sein d'un pan de l'anthropologie académique occidentale critique de son rapport au monde non-occidental ; et ce jusqu'à la création par exemple du doctorat en anthropologie à Paris 8 en 1985 ou plus tard le Laboratoire d'Anthropologie prospective à l'université catholique de Louvain.¹⁵¹

Il nous paraît important, dans ce chapitre, d'ancrer notre anthropologie de l'hybridation dans ce rapport plus général à une anthropologie de la Libération en termes de filiation. Il ne s'agit pas tant de penser une théologie mais plutôt de pencher vers le second terme : celui qui fait appel à la libération. On peut dire que la théologie de la libération, de la même façon que son pendant anthropologique ont toutes deux affirmé la charge politique que doit avoir toute pensée, qu'elle soit religieuse ou scientifique. Une anthropologie de l'hybridation dans le cas des productions culturelles algériennes veut reproduire ce mouvement critique. Il s'agit de porter au-devant de toute analyse et de tout rapport à l'autre -ainsi qu'à la production ou l'expression de ce dernier- le caractère inéluctable du contexte socio-historique qui les détermine. S'ensuit une nécessaire décortication du rapport matériel des productions culturelles, et de toute les situations qui prédestinent à leur expression, puis à leur réception et enfin à leur analyse. Dans le cas de l'anthropologie, une des implications premières de cette démarche est la mise en perspective du point de vue des chercheurs et du rapport à l'Autre « recherché » en fonction de l'historicité de la construction de ce rapport ; et en premier le contexte colonial et postcolonial de la naissance de l'Anthropologie dans le monde colonial. Ou comme le dit un des fondateurs du Laboratoire d'Anthropologie prospective de Louvain, Michael Singleton :

149 Jean Khalfa, in Frantz Fanon, *Œuvres 2, écrits sur l'aliénation et la liberté*, p.137

150 In Frantz Fanon, *L'An V de la révolution algérienne*, 1959

151 Michael Singleton, « Pour une anthropologie de la libération », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 42-1 | 2011, mis en ligne le 23 septembre 2011, consulté le 03 mars 2016. URL : <http://rsa.revues.org/655>

« Il ne s'agit pas d'entretenir l'espoir insensé d'échapper à tout ethnocentrisme, mais d'envisager, sinon de réaliser, une relocalisation tellement radicale que les acteurs consentants n'y reconnaîtraient plus leurs acquis actuels¹⁵². »

L'utilisation de la notion de relocalisation ici rappelle celle que nous avons placée au cœur de l'anthropologie de l'hybridation. De la même façon que tout acte de culture implique un mouvement de relocalisation, le mouvement de la recherche qui se relocalise (qui est donc conscient des enjeux de contextualisation) est seul à même de dévoiler les rapports de domination et de pouvoirs dans les différents contextes ; et ce afin d'avancer dans le sens d'une pensée critique qui n'éradique pas mais relocalise et ajuste sans cesse.

Une des implications de ce mouvement de recherche est donc celle de la relocalisation. Une autre est celle de l'expérience, comme nous l'avons vu dans le cas de la musique. C'est celle qui rappelle finalement l'action des acteurs de la théologie de la Libération ou de son versant anthropologique : le choix fait de se pencher sur le quotidien et sur les espaces à la marge pour déceler, analyser et participer de ce mouvement critique qui au final, crée les espaces et les moments de liberté. Le choix a des implications éthiques et pratiques directes. La pensée ne peut être neutre ; elle est en tout cas liée à l'action pratique. Elle doit assumer l'espace, le terrain et les gens qu'elle vise. Elle ne peut s'en extraire.

En élargissant cette dynamique de recherche et de pensée nous voulons montrer comment les mouvements de relocalisation, et donc de piratage qui y sont liés dans la culture algérienne, permettent de penser un rapport à l'autonomie dans un champ social et politique plus large.

Nous verrons comment la culture algérienne est fortement prise dans ce débat. En effet la culture nationale algérienne a, surtout à partir de l'indépendance de 1962, été fortement influencée par des débats intenses et récurrents, inspirés par un rapport très idéologique au monde et par une revendication très politique d'un combat pour la culture algérienne populaire et en faveur d'une critique politique ancrée dans le contexte socio-politique de l'époque. L'atmosphère est alors

152 *Ibid*

empreinte des travaux de la Transcontinentale, et des vastes solidarités internationales qui foisonnent entre les mouvements de libérations nationales en luttés et les nouveaux pouvoirs indépendants du Tiers-Monde. Le débat se polarise alors en Algérie autour de l'idée d'une « révolution culturelle »¹⁵³ ou la lutte contre l'aliénation, pour la libération et l'émancipation avancent sur le même front que les théories de l'autonomie¹⁵⁴ qui touchent alors tout le champ politique, tant sur le plan idéologique que pratique, local qu'international.

153 Bourboune, Mourad, «La vocation de la culture algérienne», *Révolution africaine*, n°37, 12 octobre, 1963

154 Politiquement cette autonomie revendiquée au niveau de l'indépendance nationale s'exprime dans le vaste mouvement en faveur de l'autogestion. Voir notamment l'article de Mohammed Harbi, dans *Autogestion, hier, aujourd'hui, demain*, Syllepse, 2010

4.2 « Pour une Révolution culturelle » en Algérie : de la pertinence du lien entre le concept d'anthropologie de la culture et celui d'autonomie.

Une analyse historique des débats culturels algériens nous offre en effet une mise en perspective du paradigme soulevé par l'Anthropologie de la Libération. On l'a dit, une approche anthropologique des pratiques culturelles pose automatiquement la question d'une relation à l'action sociale. Bien plus ce chapitre nous permettra de montrer à quel point il est possible d'esquisser une réflexion à partir de l'esthétique et de la théorie de la culture qui soit une vraie porte d'entrée pour penser des pratiques politiques. L'anthropologie de l'hybridation, le concept d'expérience et le piratage reposent tous sur un rapport esthétique-politique obligeant à une mise en perspective des conditions matérielles, collectives comme individuelles des productions culturelles. Tous participent d'un même mouvement qui peut nous permettre de saisir comment les individus réagissent politiquement et créent des pratiques autonomes reflétées dans leurs œuvres culturelles. Le processus de libération est en filigrane. L'autonomie au centre. Comme mouvement. Comme l'exprime à sa manière l'auteur des Jacobins Noirs, C.L.R James :

« Je pense depuis longtemps qu'un très grand révolutionnaire est un grand artiste et qu'il développe des idées, des programmes, etc., comme Beethoven développe un mouvement¹⁵⁵. »

Une analyse politique des enjeux de l'autonomie en Méditerranée, notamment après les mouvements sociaux de 2011 ayant touché le sud de la Méditerranée, mais aussi la Grèce, ne peut faire l'économie d'une théorie de la culture, qui, dans son mouvement même d'analyse reconnaît l'historicité de toute pensée et de toute pratique.

155 C.L.R James, *Notes on Dialectics. Hegel, Marx, Lenin*, Westport, Lawrence Hill and Co., 1980 [1948], p. 153, cité par Mathieu Renault, *C.L.R James, La vie révolutionnaire d'un « Platon Noir »*, La découverte, Paris, 2015, p.12

Il a existé durant la guerre de libération algérienne et au lendemain de l'Indépendance de 1962 un courant intellectuel et militant algérien qui, s'inspirant notamment de Fanon, développa une approche de la science et de l'engagement qui n'est pas sans rappeler le mouvement porté plus tard par l'Anthropologie de la Libération.

En juin 1962, le C.N.R.A adopte le programme dit de Tripoli qui fixe les objectifs de la révolution démocratique populaire algérienne et de la future république algérienne. Il y est débattu une « nouvelle-définition de la culture » qui doit contribuer « à l'œuvre d'émancipation du peuple » : « *La culture devra se définir en fonction de son caractère rationnel, de l'esprit de recherche qui l'anime et de sa diffusion méthodique et généralisée à tous les échelons de la société* ». Les institutions mises en place par le gouvernement du premier président Ahmed Ben Bella s'engagent pleinement dans cette tâche politique : faire de la culture algérienne une culture révolutionnaire au service de la révolution socialiste et du peuple algérien. On y trouve notamment au premier rang la Commission Culturelle du F.L.N avec à sa tête l'écrivain Mourad Bourboune.

Tout au long du mouvement national algérien, le rapport à la culture fut toujours abordé comme un point central dans la résistance contre le colonialisme puis dans l'affirmation d'une identité algérienne à même de le renverser. En 1961 Frantz Fanon consacre un chapitre de ce qui sera son dernier ouvrage, « Les Damnés de la Terre », à la « culture nationale ». Il s'agit pour lui d'anticiper déjà ce que sera la reconquête d'une culture nationale et de la dignité pour le colonisé en proie à l'aliénation culturelle. Pour Fanon : « *La culture nationale est, sous la domination coloniale, une culture contestée et dont la destruction est poursuivie de façon systématique. C'est très rapidement une culture condamnée à la clandestinité*¹⁵⁶. » Ce rapport clandestin est pressenti par Fanon qui préconise, dans le temps de la lutte anticoloniale, de travailler déjà sur un versant dé colonial : faire sortir la culture de ce domaine clos, porteur de frustration dont le système colonial a semé les graines ; en plus de la lutte concrète contre le système oppresseur. Mais plus loin, l'auteur ne cesse de faire un aller-retour incessant entre les deux niveaux de ce qui caractérise au final l'approche

156 Frantz Fanon, « Fondements réciproques de la culture nationale et des luttes de libération » in *Les Damnés de la Terre*, (1961) 2011, p.614

fanonienne du colonialisme : le culturel et le politique, l'historicisation et la subjectivation.¹⁵⁷ : « *Misère du peuple, oppression nationale et inhibition de la culture sont une seule et même chose*¹⁵⁸. »

Participant à l'élaboration du journal du F.L.N, *El Moudjahid*, Fanon continue de relayer cette non-dissociation entre culture et politique dans les différentes voix des organes de lutte, du journal lu par les combattants jusqu'aux conférences internationales, comme le font beaucoup des artistes et des intellectuels de l'époque.¹⁵⁹

Il n'est pas possible d'échapper au dilemme de la lutte anticoloniale qui est aussi dé coloniale. Les deux pans de la lutte se cherchent et se complètent. Il n'est pas possible de réfléchir sur la culture, de faire une anthropologie de la culture sans historiciser cette dernière.

Ce double mouvement est à la base de la réflexion sur la culture nationale algérienne qui va nourrir les années postindépendances. La culture ne peut faire l'économie d'une économie politique. En 1961 Fanon rappelle qu'« *aucun discours, aucune proclamation sur la culture ne nous détourneront de nos tâches fondamentales qui sont la lutte de libération du territoire nationale.* »¹⁶⁰ En 1963, Mourad Bourboune, président de la commission culturelle du F.L.N affirme « *cette vocation de la culture, vocation de transmission de valeurs, de leur perpétuel enrichissement et recreation, transmission de valeurs, non pas en tant qu'apanage d'une classe privilégiée qui ne laisse au peuple qu'un rôle de témoin, mais en tant que patrimoine collectif*¹⁶¹. »

157 Voir l'analyse que fait Mathieu Renault du déplacement de l'anthropologie politique chez Fanon, in Mathieu Renault *Frantz Fanon. De l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011

158 Frantz Fanon, *op.cite*, p. 614

159 Pour ne citer que Jean Sénac et son *Matinale de mon peuple* en 1961 ou *Le soleil sous les armes* en 1957, Mohamed Boudia et ses pièces de théâtre, *Naissances et l'Olivier* en 1962, Bachir Hadj Ali et ses *chants pour le onze décembre* en 1960, ou encore Ismael Ait Djafer et sa *Complainte des mendiants arabes de la Casbah et de la petite Yasmina tuée par son père* dès 1953

160 Frantz Fanon *op. cite*, p.612

161 Mourad Bourboune, *op. cit.*

Entre 1963 et 1965 la toute nouvelle presse algérienne se transforme en arène publique de ce double mouvement de pensée en reproduisant un débat vif entre plusieurs intellectuels algériens autour du concept de culture. La reproduction dans « Révolution Africaine » le 23 Novembre 1963 d'une interview de Mostefa Lacheraf initialement publiée par la revue française « Les Temps Modernes » lance en effet plus d'une dizaine d'articles et d'interviews réagissant à la polémique et affrontant avec vigueur les enjeux liés à la culture dans une période éminemment politique.

On peut lire, dans la première controverse opposant Mostefa Lacheraf à Mourad Bourboune , au-delà des querelles individuelles, deux visions qui nourrissent une pensée décoloniale de la culture. Le premier désaccord se fait justement sur l'effort politique direct qui doit ou ne doit pas avilir la culture aux institutions. Pour Bourboune, la culture et ses représentants doivent aller dans le sens révolutionnaire du pays, « rompre avec les séquelles du passé » pour « une culture issue du peuple » et pour le peuple. A l'inverse Mostefa Lacheraf dénonce « *« L'inflation héroïque », dénoncée par nous dans le programme de Tripoli (:) la voilà qui renaît et prend des proportions démesurées pour combler le vide insondable que portent en eux ces « hommes nouveaux » qui ne sont pas toujours comme on pourrait le croire, des militants nés de la guerre de libération nationale modelés par ses épreuves et ses enseignements, ayant, l'âge mental, multiplié à l'infini, de la Révolution et de l'avenir.* » Plus loin Bourboune sera qualifié de « Jdanov¹⁶² », assimilé au rouleau compresseur d'une idéologie incarnée dans le staff politique du premier président de la République Algérienne aplanissant les authenticités de la culture algérienne.

Le deuxième point de tension touche au contexte politique et géopolitique de l'époque. Le réalisme que l'on sent dans les contributions de Bourboune, mais également de Mohamed Boudia, à l'époque administrateur général du Théâtre National Algérien, défend la vision d'une culture qui doit participer de la lutte commune pour l'édification de la société. Elle doit s'inscrire dans un prisme politique clair : celui du socialisme populaire et révolutionnaire voulant réhabiliter les masses, en participant à l'effort de construction d'une Algérie nouvelle, au sein du peuple. Ainsi le monde culturel peut facilement trancher entre une culture populaire et une culture élitiste, bourgeoise car se

162 Du nom de Andreï Jdanov, collaborateur de Staline, adepte du réalisme socialiste, réduisant l'art à un moyen de servir le socialisme

faisant à l'étranger, ou loin de la vie quotidienne des Algériens. C'est une des principales critiques de Bourboune à l'encontre de Lacheraf : « *Son attitude part peut être du principe qui consiste à dire que si certaines « vérités » sont bonnes à dire à Paris, elles ne le sont pas à Alger. Elle est parente de cette autre attitude qui consiste à se vouloir communiste mais pourvu qu'on vive à New-York ; à se vouloir pour l'Algérie indépendante et socialiste, mais à se ménager une solide retraite dans les ruelles littéraires de St Germain*¹⁶³. » De façon plus générale, Mohamed Boudia continue en mars 1965 de théoriser une culture en proie aux défis du temps dé colonial en critiquant avec sarcasme ce qu'il considère comme les privilégiés de l'élitisme intellectuel :

« Et là-dessus, nos camelots littérateurs, drapés dans leur burnous ignifugé et frissonnants de liberté, refusant d'être les camelots du régime (Par confusion avec ceux du Roi) et refusant tout-compromis-qui-violerait leur-être-absolu, de prendre qui l'avion, qui le bateau et « nous voilà entre nous et chez nous » !. Vive St Germain-des-Prés !¹⁶⁴ »

La volonté de marquer la décolonialité de la culture en assumant le contexte socio-historique de toute production ou prise de position est affirmée en désignant clairement l'ancienne métropole coloniale comme le symbole du poids politique que peut avoir telle ou telle publication, tel ou tel discours. Et Boudia de finir son article par ce paragraphe :

« C'est une guerre ouverte, et consciemment ou non, concertée ou non, Messieurs les exilés, votre alliance objective avec la réaction et le néo-colonialisme est un fait brutal. Méditez cette situation, car quel que soit le destin que se forgera l'Algérie, vous n'aurez pas même soufflé sur la forge¹⁶⁵. »

Ces fondements réciproques de la culture nationale et de la vie sociale et politique ont largement participé à l'énonciation d'une théorie de la culture autour d'un mouvement constant entre esthétique et politique. Elle a nourri des débats et des pratiques culturelles ancrées dans ce paradigme, parfois

163 Mourad Bourboune, Exorcisme pour un « déchiré », Révolution Africain 7 décembre 1963, p. 18

164 Mohamed Boudia, « Le romantisme est contingenté en Algérie », in *Novembre*, numéro 4, mars-avril 1965, p.6

165 *Ibid*, p.10

très manichéens entre culture populaire et culture bourgeoise, mais qui ont eu des effets matériels certains, et un impact idéologique très fort. Mourad Bourboune, en tant que Haut Commissaire à la culture, participe ainsi à la création de l'Union des Arts Plastiques et propose des réformes concrètes pour transformer en actes ce riche débat quant à la culture nationale.

« L'UNAMP commençait à exister, il devait y avoir une suite, l'union des musiciens et acteurs. Mon point de vue c'était de créer des associations nationales autonomes disposant de lieux de réunions pour créer un statut de leur représentant...Il fallait leur donner une structure puis à partir de cela faire les États Généraux de la Culture nationale pour créer une charte de l'homme de culture.

Donc créer les unions nationales de tout ce qui ressemble plus ou moins à la culture, et puis une fois tous ces comités réunis : faire les états généraux de la culture, pour créer le statut de l'homme de culture algérienne, avec des maisons de repos, aussi bien dans le sud Algérien que dans...à charge pour eux de conférences, expositions, tout ça....mais c'est pas quelque chose qui était imposé, c'était les représentants de ces unions, en réunions dans des assemblées générales qui décident de ça, y a pas plus démocratique que ça, enfin...¹⁶⁶»

A l'époque, il s'agit d'une véritable pratique de déplacement théorique mise en œuvre dans l'optique d'impacter l'histoire. De fait, la science et la connaissance sont alors prises dans une dynamique d'analyse qui les sort des paradigmes dominants de l'époque, occidentaux ou politiquement restreints par les idéologies marxistes classiques. Le rapport à la race est contraint de citer, de même que le rapport à l'Islam alors que le marxisme occidental a beaucoup de mal à ne pas éluder la race ou à la traiter comme un rapport de domination secondaire.¹⁶⁷ De la même façon, le rapport à la pluralité et à la différence, propre à la situation postcoloniale devient central, obligeant à penser « la mondialité » et les hybridations. Ce n'est pas un hasard si le débat sur la culture lancée par la Révolution Africaine part de réactions après la publication d'une Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française, dont la préface rédigée par Albert Memmi appela les critiques

166 Mourad Bourboune Entretien avec l'auteur

167 Voir notamment la biographie écrite par Mathieu Renault de C.L.R James comme Marxiste Noir. On pense aussi à la figure de Mirsaid Sultan Galiev et l'expérience d'un communisme national musulman

<http://revueperiode.net/lidee-du-communisme-musulman-a-propos-de-mirsaid-sultan-galiev-1892-1940/>voir aussi

<http://revueperiode.net/difficultes-dans-la-theorisation-marxiste-de-la-race/>

de Bourboune notamment quant au choix des écrivains et de leur langue d'écriture. La situation langagière du pays commençait à avoir de réels impacts en termes de relations de pouvoir mais aussi d'organisation concrète de la vie publique, et en premier lieu, de l'éducation des masses entre langues algérienne, arabe, française et berbères.

En 1958, Kateb Yacine contextualisait déjà le rapport du poète aux langues, reflet des implications concrètes de la langue sur le quotidien des Algériens :

« Personnellement, en tant que poète, je lutte pour une réforme de la langue et pour l'extension aussi large que possible de la langue arabe en Algérie, sans néanmoins porter atteinte au français, qui lui aussi, est une langue algérienne. On ne peut pas mettre les langues sous un drapeau¹⁶⁸. »

Bien plus le rapport à la langue illustre avant tout le réel de la lutte décoloniale :

« En Algérie, il arrive qu'au cours d'une embuscade les ordres soient donnés en français ; il arrive que des gens de dialectes différents se servent de la langue française. Il n'y a pas de problèmes ici ; je trouve, au contraire, que c'est un moment très émouvant dans l'évolution du langage¹⁶⁹. »

« Cette « arabisation » est légitime : l'arabe a disposé de plusieurs siècles en Algérie pour s'établir en tant que langue maternelle, si bien que l'on trouve difficilement un Berbère qui ne parle pas au moins l'arabe populaire. Mais, pour la même raison, et depuis la conquête de 1830, on trouve aussi des Berbères et des Arabes qui parlent français. Il y a eu la guerre, entre la France et nous. Bon ! Mais celui qui combat ne se posera pas la question de savoir si le fusil qu'il manie est français ou allemand ou tchèque. C'est son fusil, c'est son arme. C'est son combat qu'il sert !¹⁷⁰. »

168 Kateb Yacine, « Le monde entier pour objet », entretien, France-Observateur, 31 décembre 1958, in *Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, Entretiens 1958-1989*, Le Seuil, 1994, p.50

169 *Ibid*

170 Kateb Yacine, « Arracher le fusil des mains du parachutiste », *Les Lettres Françaises*, 7-13 Février 1963, in Kateb Yacine, op. Cite, p. 53

Ce riche débat aux conséquences matérielles concrètes¹⁷¹ reprenait la nécessaire prudence annoncée par Fanon quant au nationalisme et au mondialisme dans la lutte contre l'aliénation culturelle. Pour Fanon en effet : « *L'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes, le livrera à l'échelle du continent*¹⁷². » Mais dans le temps de la lutte anticoloniale, l'auteur des « Damnés de la Terre » posait le caractère trompeur de l'universalisation de la lutte dé coloniale. Certes les nations anciennement colonisées devaient s'unir et partager des référents de lutte commune mais Fanon rappelait que la racialisation de la pensée était avant tout l'œuvre du colonialisme. Et dans ce cas : « *Cette obligation historique dans laquelle se sont trouvés les hommes de culture africains de racialiser leurs revendications, de parler davantage de culture africaine que de culture nationale va les conduire à un cul-de-sac.*¹⁷³. » La mise en garde ici préfigurait directement une théorie de la culture en perpétuelle tension avec les situations socio-historiques. Fanon pointait du doigt un nécessaire réalisme politique dont la culture ne pouvait se payer le luxe mais qu'elle ne devait pas non plus transformer en un acquis, regrettant que « *la culture (soit) de plus en plus coupée de l'actualité. Elle trouve refuge dans un foyer passionnellement incandescent et se fraie difficilement des voies concrètes qui seraient pourtant les seules susceptibles de lui procurer les attributs de fécondité, d'homogénéité et de densité*¹⁷⁴. » Le nationalisme doit se nourrir du mondialisme, présent par exemple dans les théories de la racialisation, et au premier rang desquelles la négritude et le pan-arabisme, mais sans les essentialiser et reproduire ce qui est au final une conséquence du système colonial oppressif. La culture est au cœur de cette dialectique entre particulier et universel. Elle est, encore une fois, synonyme de choix politique dans un contexte donné et refus d'une neutralité complice, comme l'analyse Mostefa Lacheraf dans l'œuvre de Jean Sénac. En rédigeant à l'intérieur de geôles de la prison de Fresnes en mai 1961 la préface de l'ouvrage de ce dernier, *Matinale de mon peuple*, Lacheraf rappelle que le rapport à la mondialité, à un universalisme heureux n'est pas l'apanage de tous et trahit surtout les privilèges que certains ont de savourer l'Algérie « ouverte » alors que l'immense majorité en est exclue :

171 On a montré les impacts durables sur la société algérienne de la réforme de la langue d'enseignement en arabe mise en place par Ben Bella et accélérée par le régime de Boumedienne.

172 Frantz Fanon, op. Cite p.593

173 *Ibid* p.595

174 *Ibid*, p .598

« Contrairement à ceux qui se sont attardés toute leur vie sur les grèves romantiques, sur les franges de cette Algérie ligure bien bichonnée, bleu et or, éclatante de santé pour certains, mais aussi, de faux prestiges, Sénac fait une incursion profonde et durable à l'intérieur des terres et de l'humanité algériennes, pénètre au vif du pays. C'est seulement par opposition à l'attitude marginale, éclectique, « méditerranéenne » des autres que nous pouvons évoquer à son sujet un Art poétique, bien mieux : une sensibilité à part, portant en elle, tout à la fois, vision et connaissance d'une Algérie totale, terre des hommes, de leurs peines, de leurs travaux [...]»¹⁷⁵.

La revue Novembre, outil littéraire créé entre 1963 et 1965 dans le cadre de la commission culture du F.L.N. avait pour but avoué de porter et de créer cette culture politique en instituant les intellectuels et artistes comme des figures se devant d'incarner la double conscience héritée de la lutte de libération, et donc le sacrifice d'une construction nationale. Le numéro 4 de mars-avril 1965 propose une interview de Jacques Berque faite par Mohamed Boudia. Elle s'apparente à une autre tribune en faveur de ce rapport à la culture qui doit être politique, oscillant entre mondialité et spécificité, entre histoire et réel. Pour Berque, « *La décolonisation, bien qu'elle implique la résurrection de personnalités plures, se fait donc par, et vers la mondialité* »¹⁷⁶. Plus loin, Boudia de l'interroger directement sur l'art et la « précession du verbe ». Encore une fois, y est assumée une culture active, se devant d'être sans cesse aux aguets du monde et des pratiques : une forme d'anthropologie culturelle servant l'économie politique ; une théorie finement pensée à travers la méthode :

« *Cette précession du verbe est une donnée d'observation. Très souvent, c'est sous forme de poèmes, sous forme d'art que l'histoire s'annonce. Si nous nous en tenions à une méthode « étroitement positive, nous ne pourrions pas rendre compte de tels phénomènes. De fait, le rôle de l'intelligensia a été jusqu'ici mal situé. [...] le combat de (l'intellectuel) signale donc qu'il en ait conscience ou non- la dialectique que soutient son peuple entre l'historique et le fondamental* »¹⁷⁷.

175 Mostefa Lacheraf, « Préface » à *Matinale de mon Peuple*, Éditions Subervie, 1961, pp.8-8

176 Jacques Berque, Entretien réalisé par Mohamed Boudia, *Novembre*, op.cite, p. 14

177 *Ibid*, p.15

Inspiré de ce rapport au réel, beaucoup de représentants de la culture officielle et même d'artistes plus indépendants vont tenter de rendre cette interaction effective.

Le T.N.A utilise pour ses plaquettes de présentations deux citations qu'il veut complémentaires, une de Brecht et l'autre de Fidel Castro, deux pôles de la mondialité réappropriés :

« Nous avons beaucoup plus appris du peuple que nous avons nous-mêmes enseigné au peuple, car ce que nous savons nous l'extrayons du peuple » » Fidel Castro

« Nous déduisons notre esthétique comme notre morale des besoins de notre combat » B.Brecht

Le fonctionnement du T.N.A reflète ce que les principaux fondateurs du T.N.A, Boudia, Boeglin et Bourboune ont voulu acter : le théâtre a été utilisé comme « arme de combat » pendant la lutte de libération nationale » et il n'y a pas de raison que cela change une fois l'indépendance arrachée :

« Aujourd'hui dans l'Algérie qui construit le socialisme, le théâtre algérien reste la propriété du peuple et sera au service de celui-ci un outil efficace »

Le service du théâtre regroupe ainsi un directeur homme de théâtre, Mustafa Kateb, un homme d'action issu du quartier populaire de la Casbah comme administrateur, Mohamed Boudia et un conseiller technique pied-rouge, ancien responsable des réseaux français d'aide au F.L.N Jean-Marie Boeglin. Le répertoire propose des pièces en arabe algérien ainsi que des classiques du théâtre européen comme « Le Sultan embarrassé », de Tawfik el-Hakim (en arabe dialectal et mis en scène par Abdelkader Alloula), « Les Chiens » de Tone Brulin qui traite du racisme en Afrique du Sud, une satire sur les bien vacants d'Abdelkader Saffir ou encore « Bourokoua » de Kaci Ksentini, une pièce qui sera jouée dans les villages, en plus des répertoires qui « tournent » depuis deux mois dans les villages aux côtés de pièces de Brecht ou du « Faiseur » de Balzac.

Comme le rappelle Mohamed Boudia, les conditions matérielles de la jeune Algérie et les problèmes politiques que pose la fin du colonialisme imposent un certain rythme et une certaine conception de la pratique de l'art :

« Une identité politique n'exclut nullement la diversité dans les thèmes et le style. La manière dont ils aborderont leur travail, comment ils voient le monde, dénoteront leurs conceptions politiques. Ils détermineront les prises de positions du public, provoqueront des conditions néfastes ou positives pour la révolution. Ils feront progresser le théâtre car son évolution a comme déterminants les bouleversements historiques qu'il aura lui-même partiellement suscités¹⁷⁸. »

Le rapport à la mondialité et donc aux combinaisons possibles et souhaitables des différents référents culturels et politiques n'est pas éludé mais tranché afin de répondre aux nécessités du temps de l'action. Ainsi, Boudia et ses proches collaborateurs utilisèrent les outils du théâtre à leur disposition pour expérimenter ce que pourrait être cette mondialité réappropriée :

« Nous nous sommes trouvés, comme la plupart des pays du monde arabe, dans une situation difficile : en l'absence d'un répertoire national, nous pouvions soit attendre dans l'inaction la naissance de ce répertoire, soit emprunter au théâtre universel l'exclusive de notre production. Nous avons coupé la poire en deux, mais décidé tout de même de donner priorité absolue à notre production nationale. D'autre part, notre choix en matière de pièces étrangères n'a pas été hasardeux. Il a toujours voulu correspondre à des critères précis comme celui d'aider à la prise de conscience des masses algériennes face au seul problème essentiel : le triomphe de la révolution socialiste. Et, dans cette optique, plutôt Brecht que Labiche¹⁷⁹. »

178 Mohamed Boudia, *Al chaab*, 2eme année samedi 19 janvier 1963

179 Mohamed Boudia : « Nous avons opté pour le théâtre de masse » *Jeune Afrique* numéro 230– 2 mai 1965 pp. 30-31

Le théâtre prend alors des allures d'espace expérimental utilisant un outil plutôt étranger, le Théâtre à l'occidental, symbole du pouvoir colonial et du privilège de classe pour se réapproprier un rapport à la création, au spectateur en retrouvant des pratiques culturelles locales auparavant tuées ou dévalorisées. Il fallait tout créer en veillant de ne pas reproduire la négation de soi héritée des pratiques coloniales :

« Il fallait non seulement créer le théâtre mais créer le spectateur lui-même. C'était extraordinaire, on voyait arriver la bonne femme avec le burnous venir avec son fils en blue jeans et trois générations différentes et trois êtres complètement différents venaient assister ensemble aux pièces de théâtre¹⁸⁰. »

« Il fallait choisir entre un théâtre aux tendances esthétisantes et qui n'aurait en fin de compte touché qu'une minorité de bourgeois initiés et un théâtre plus direct à la recherche de formes artistiques nouvelles, certes, mais aussi des problèmes et de la réalité révolutionnaire. Ainsi avons-nous opté en Algérie pour un théâtre de masse, un théâtre du peuple, non le théâtre d'une classe privilégiée ou d'un clan évolué. Mais attention, théâtre du peuple ne veut pas du tout dire théâtre dogmatique ou démagogique. Bien au contraire. Ni théâtre fruste, d'ailleurs. Au Maghreb, il y a assez de thèmes savoureux, puissants, riches, pour qu'on soit tenté de les adapter et de les traduire en une structure de pensée qui nous soit propre afin qu'ils soient perçus par tous. Un théâtre du peuple c'est cela : un dialogue entre soi et soi-même, un miroir ou se reflète et se découvre grâce à ses propres signes et symboles une société tendue vers sa réalisation. Ceci étant entendu, précisons qu'il ne s'agit pas de se couper du reste du monde. Au contraire, nous demeurons ouverts à toutes les expériences étrangères, mais nous voulons en Algérie donner la primauté à un théâtre authentique et militant (mais pas sectaire!)¹⁸¹. »

De plus le T.N.A se dote d'une école d'art dramatique créée à Bordj El-Kiffane afin de former les futures hommes et femmes de théâtre algériens inspirés par les centres dramatiques du théâtre populaire français face au « *théâtre boulevardier et petit-bourgeois, le théâtre de l'abrutissement* ».

180 Mourad Bourboune, entretien avec l'auteur, septembre 2015

181 Mohamed Boudia : « Nous avons opté pour le théâtre de masse », Jeune Afrique numéro 230 – 2 mai 1965 pp. 30-

La revue Novembre, portée entre autre par Boudia se fait aussi porteur de ce pari de la pluralité critique. Le moment postcolonial se pose en exemple concret pour réfléchir aux enjeux entre le spécifique et l'universel, entre l'héritage colonial et le patrimoine culturel de l'ex-colonisé. Un article de Abdallah Mazouni insiste ainsi sur une lutte contre l'aliénation culturelle en Algérie qui ne soit pas une hybridisation passive :

«Tout cela implique[...]que l'on dépasse le stade de la très facile affirmation de notre spécificité pour en dégager minutieusement toutes les composantes. La spécificité cesserait alors d'être un commode alibi existentiel pour devenir une source intarissable de fécondes analyses¹⁸².»

Les problèmes concrets doivent être analysés, programmés, "politisés" comme celui de la langue par exemple, centrale au début des années 1960 où 85 % de la population est analphabète. Il faut, selon l'auteur ne pas tomber dans la fausse condamnation de la langue française comme source première de l'aliénation culturelle algérienne mais plutôt dévoiler les utilisations et les rapports de pouvoir qui utilisent la maîtrise de la langue française comme véhicule politique à protéger de toute démocratisation. Pour cela, seule une contextualisation de la culture liée aux enjeux sociaux et politiques concrets, comme ceux des cours d'alphabétisation, de la répartition des richesses et des postes de responsabilité de la jeune Algérie peuvent empêcher l'impasse de la reconduction d'une nouvelle aliénation masquée par le temps anti-colonial :

« Pour en revenir à l'Algérie d'aujourd'hui (1965), l'Algérien le moins aliéné est celui qui est capable de comprendre et de goûter les chants du Djurdjura et de l'hymne national, de lire « Révolution Africaine » et de participer à l'Assemblée des Travailleurs de la ferme autogérée Bouchaoui ex-Borgeaud. La langue est un moyen d'accès, un véhicule¹⁸³. »

182 A. Mazouni, *Culture et Aliénation en Algérie*, Novembre mars-avril 1965, p.27

183 *Ibid.*

En parallèle d'autres artistes, sans être engagés directement à travers les institutions étatiques contribuent à la même dynamique d'un art populaire tentant d'abolir la frontière entre "artistes" et public. Le spectateur est appelé à être directement pris dans l'expérience de l'art, simple mise en spectacle de sa vie politique. Jean Senac crée une émission de radio dédiée à la poésie en 1963 « poésie sur tous les fronts » ou un grand nombre de jeunes poètes trouveront l'occasion de faire porter leur voix. Serge Michel collabore au journal « Alger Ce soir » avec Mohamed Boudia avant de rejoindre Patrice Lumumba au Congo. Ahmed Azeggagh signe des poèmes déjà critiques du pouvoir indépendant mais empreints d'une volonté d'action et de transformation. Il rejoindra plus tard un mouvement politique de résistance au coup d'état de Boumedienne.¹⁸⁴

Il s'agit de montrer ici qu'il existe dans l'histoire contemporaine algérienne un fort héritage d'un déplacement théorique de la culture en lien avec l'action politique. Ce déplacement, produit de réformes politiques propres au contexte politique des années post-indépendance a eu des conséquences matérielles sur l'organisation de la vie artistique et sur le rapport esthétique-politique. Il a largement nourri les générations post-indépendantes dans leur rapport à la langue française et à la langue arabe et dans leur représentation du monde. Des poètes comme Azeggagh mais aussi Youcef Sebti utilisèrent ce logiciel politique pour exprimer la situation particulière d'une jeunesse d'alors n'ayant pas participé à la guerre de libération nationale et ne voulant pas se voir déposséder de leur futur et de nouveaux enjeux nécessitant déjà des remèdes adaptés au contexte post-colonial.

*« Arrêtez de célébrer les massacres
Arrêtez de célébrer les noms
Arrêtez de célébrer les fantômes
Arrêtez de célébrer les dates
Arrêtez de célébrer l'Histoire
La jeunesse trop jeune à votre goût
Insouciante et consciente
Sait [...]
On en a marre de vos histoires et vos Idées
Elles
Rebuteraient tous les rats écumeurs de poubelle
Elle*

184 Le R.U.R Rassemblement Unitaire des Révolutionnaires créé notamment par Mohamed Boudia et Saad Abssi en réaction au coup d'état de Boumedienne et suite au démantèlement de l'ORP

*N'oublie jamais la jeunesse malgré
Sa grande jeunesse mais
Elle
A horreur des horreurs¹⁸⁵»*

*« Camarades inébranlables
[...]
Nous sommes quelques-uns
Et nous continuons à marcher au pas
De nos consciences pour frayer un chemin
Aux cailloux de l'espoir
A travers la vermine en armes
Pour barrer la route au naufrage [...]»¹⁸⁶*

Youcef Sebti rappelle lui l'importance de la langue parlée, annonçant les politiques d'arabisation et les impasses des années 1970, 1980, 1990 et 2000 autour des politiques langagières :

*« Il faut une langue
Sinon ça niquera Rabbak¹⁸⁷.*

La langue poétique est politique et assumée telle quelle. Dans d'autres champs sociaux de la société, on retrouve ce même besoin de faire entendre sa voix qui utilise le logiciel révolutionnaire la rendant légitime lorsqu'énoncée dans un contexte politique clair. Ainsi peut-on lire, dans les comptes rendus des assises de la Fédération Nationale des Travailleurs de la Terre en 1963, les vives tensions nées des politiques volontaristes des partisans de l'autogestion en Algérie ouvrant la parole aux premiers concernés, les ouvriers de la terre, les fellahs :

« On procéda ensuite à la lecture des rapports en français. Les fellahs protestèrent en demandant la traduction, laquelle était souvent en arabe littéraire, que les fellahs ne pouvaient ni suivre, ni comprendre complètement. On traduisit quelques chapitres importants ; mais au fond de la salle les fellahs crient : « on n'a rien compris, parlez-nous en notre langue¹⁸⁸.»

185 Ahmed Azeggagh, *A chacun son métier*, SNED Alger 1966

186 Ahmed Azeggagh, *Les récifs du silence*, Quatre vents éditeur, 1974, p.106

187 « sinon ça niquera nom de Dieu » Youcef Sebti dans « Flash 3 » de Jean Sénac

188 *Autogestion, La démocratie autogestionnaire algérienne à l'époque*. Doc numéro 3 « Comment s'est déroulé le congrès des travailleurs de la terre » p. 261

Le débat culturel autour des langues algériennes se nourrit du rapport réel des Algériens aux rapports de pouvoir et l'irrigue dans le même temps. L'atmosphère politique et culturelle tend à défaire les tabous de l'organisation hiérarchique des rôles dans la société. Des ouvriers de la terre peuvent apostropher des délégués du pouvoir en l'attaquant sur un rapport de classe :

« *Vends la 404, enlève les gants, viens labourer avec nous, à ce moment-là tu seras parmi nous* »

« *Frère la bourgeoisie des 404 a voulu m'acheter mais elle n'a pas pu, parce que nous sommes ouvriers, toujours avec les ouvriers et contre la bourgeoisie, qu'elle soit dans l'administration ou ailleurs[...] Vive le socialisme ! Vive les ouvriers de la terre ! La vérité, Asah fi assah ! A bas les oppresseurs !¹⁸⁹.*»

Mais le conflit est aussi mené sur un plan culturel. Le rapport à la langue est utilisé au même titre que celui des privilèges de classe. Encouragée par les décideurs et par une majorité d'artistes, d'intellectuels et de militants, la parole politique s'élargit, permet de complexifier le rapport au réel en élevant la critique au niveau de la parole populaire et du quotidien fait de pratiques culturelles.

Nous pouvons dire que ces pratiques se sont ainsi vues enrichies d'un rapport politique aux choses, projetant une historicité et une critique dans le quotidien, inventant une théorie de la culture attentive aux marges et aux spécificités de l'espace postcolonial. Autant de coordonnées nouvelles pour mettre des mots sur les hybridations de la société.

Il ne s'agit pas ici de lier ce rapport à l'hybridation et à la culture au champ politique classique et institutionnel mais plutôt de montrer comment s'est créé une nouvelle temporalité, un déplacement propre au temps postcolonial que l'on a pu retrouver dans l'anthropologie de la libération par exemple. Se sont développés des habitudes, des réflexes d'historicisation de la culture rendant le rapport aux pratiques culturelles plus facilement ré appropriables par les individus.

189 Hamdach Boualem, Ain Temouchent 1963, in *Autogestion, La démocratie autogestionnaire algérienne à l'époque*, op. cit., pp. 262-263

Ce mouvement s'est notamment joué en rapport avec les institutions, mais pas forcément dans un rapport de causalité unilatérale. Par exemple, les projet d'états généraux de la culture ne se sont finalement jamais réalisés. L'absence de statuts pour les hommes de culture en Algérie qui en découle est justement pointée du doigt par les artistes contemporains, en fonction de cette habitude d'historicisation. La critique peut être aussi forte aujourd'hui, comme celle du rapport hypocrite du pouvoir à la culture et à la langue car elle est directement identifiée grâce aux armes et aux habitudes -identifiables notamment dans la majorité des produits culturels- d'une théorie de la culture héritée de ces années postcoloniales. Le pouvoir algérien depuis l'indépendance représente, aux yeux de la jeunesse, à la fois la source de ce rapport critique bénéfique et à la fois son fossoyeur. Ce nœud représente l'équilibre de l'anthropologie de l'hybridisation. Il est la clef pour comprendre l'autonomie dans la société algérienne, comme le reconnaît avec lucidité le père de ce statut de la culture avorté Mourad Bourboune :

Voilà ...on avait ...l'idée c'était de prendre, y avait un club très huppé a Tipaza, qui s'appelle le club Shell....ou les messieurs allaient... le prendre ça, pour faire une espèce de maison de la culture pour envoyer les écrivains, les auteurs fauchés pendant un an pris en charge là- bas pour terminer leur œuvre, de quoi leur donner une année sabbatique...c'était en train d'être signé, c'était sur le bureau de Ben Bella...On voulait créer un statut, parce que le drame de l'homme de lettres actuellement dans le tiers-monde est qu'il n'a rien, ni retraite, ni sécu, ni...Un type qui écrit un bouquin il se coupe de tout pendant un an, che ydir, il faut l'aider, donc on voulait donner des années sabbatiques, donner des bourses, il y a bien-sûr le danger, la bureaucratisation mais il vaut mieux ça que rien, quand même, un statut, de l'écrivain qui ait la sécu, un minimum de droits sociaux et qu'il soit socialement reconnu, en tant que, statutairement dans la société .vous voyez les problèmes du réel du maintenant, de l'Algérie actuellement c'est de construire des écoles, d'apprendre dans une langue ou une autre, y a l'immédiateté. Bien sûr à terme il faut voir comment évoluent les choses mais il ne faut pas non plus parler du sexe des anges quand même. Pour l'Algérie, c'était un toit pour les deux millions de déterrés qui revenaient des camps de concentration, le problème de la langue....puis c'est pas un problème qui se règle abstraitement , c'est la dynamique elle- même de la société elle- même qui règle le problème, d'ailleurs l'arabisation a été mais le français reste toujours là, c'est pas ...Il y a des problèmes qu'on ne peut pas résoudre d'un trait de plume, abstraitement, c'est l'avance, c'est le grand bulldozer de l'histoire

qui avance et qui lui fait pas de détails, il écrase ce qui est faible, il trace la route. Donc on n'était pas malade de ces problèmes là, mais l'essentiel c'était que finalement dans n'importe quelle langue on arrive à lire. Moi j'aurais voulu un équilibre un peu plus, enfin de toute façon...on était très loin des vrais problèmesparce que les problèmes c'est ce qui nous pendait au nez c'était la prise du pouvoir par unemilitaire et le désastre de l'Algérie que nous connaissons maintenant. »

En 1964, la rédaction de « Révolution Africaine » met un terme au débat initié avec la polémique née entre Lacheraf et Bourboune dans ses colonnes. Même si le débat continue dans d'autres organes de presses¹⁹⁰, cet arrêt brutal d'un débat accessible à la grande majorité et qui questionnait véritablement le rapport politique à la culture symbolise le rapport non-unilatéral qu'il entretenait avec les institutions. Devenu dérangeant, ce débat, et le déplacement théorique qu'il encourageait, était loin d'être imperméable aux nécessités de la politique ; au contraire il était complètement pris dans le temps du politique, ce qui en faisait sa richesse et son potentiel révolutionnaire et émancipateur.

Les pratiques d'autonomie culturelle que nous avons pu identifier en Algérie prennent « naturellement » une connotation politique du fait de ces nouvelles coordonnées de la critique culturelle héritées de la lutte décoloniale. Le discours décolonial a largement irrigué la critique sociale et politique en Algérie et s'est, de fait, renouvelé au fil des ans et au fil de l'échec des institutions à tenir cet équilibre anthropologique. Le relais se fait donc dans les nouvelles marges de la société, et au premier rang desquels la jeunesse. C'est ce passage de la critique des sphères institutionnelles aux marges de la société que nous voulons décrire comme « l'autonomie politique culturelle » : une sorte d'héritage réapproprié renouvelant le mouvement de déplacement déjà effectué au temps de la lutte dé coloniale mais fonctionnant sur le même entremêlement entre esthétique et politique.

190 Notamment Novembre, mais aussi El Moudjahid, ou l'article de Noureddine Aba, « Débat imaginaire sur la culture algérienne », Présence Africaine 1964/1 (N° XLIX), p. 212-221

Ce n'est donc pas tant le rapport à la culture porté notamment par l'État au lendemain de l'Indépendance que nous voulons mettre en lumière et en relation avec une anthropologie de l'hybridation actuelle, mais bien le déplacement propre à la dialectique entre esthétique et politique dans un espace postcolonial. Le rap algérien contemporain est un miroir de cet héritage, de sa face sombre et du constat d'échec envers les institutions, comme de sa face lumineuse et des repères importants qui serviront les générations post indépendances. En 1987, Tahar Djaout, journaliste symbole de la génération ayant été formé par l'Algérie indépendante rend hommage dans un long entretien avec Mouloud Mammeri à cet intellectuel et écrivain servant de repère à ceux qui allaient déclencher la révolte d'Octobre 1988 et affronter la décennie de guerre civile des années 1990 :

« De tous les écrivains algériens que la colonisation a contraint à l'exil, Mouloud Mammeri est le premier à regagner dès l'indépendance l'Algérie qu'il n'a plus quittée depuis. Premier président de l'Union des Ecrivains Algériens il a connu une période de gloire « institutionnelle » où l'on a sollicité son point de vue dans les journaux, où il a vu le Théâtre National Algérien monter sa pièce Le Foehn, l'ONCIC produire un film tiré de son roman L'Opium et le Bâton. Puis retiré du halo des honneurs et des gratifications officielles, Mouloud Mammeri a mené une carrière d'écrivain et de chercheur caractérisée par une fidélité sereine à certaines idées et de certains idéaux, une réflexion qui échappe aux conjonctures, une grande rigueur d'analyse, une honnêteté intellectuelle indéniable¹⁹¹. »

Les figures sont respectées car elles portaient une responsabilité politique assumant la pluralité de l'espace culturel algérien en politisant le rapport des artistes et du peuple à ce dernier.

Le rap algérien profitant d'un code internationalisé disponible a effectué une réactivation de ce déplacement de l'esthétique. L'esthétique est reprise en mains grâce à sa projection politique sur une carte nouvelle, marquée de coordonnées du local et de l'international, du spécifique et du général, de la vie quotidienne et des enjeux de la société. Le rap fonctionne comme rappel actualisé de ce temps décolonial et qui réutilise les repères liés à un temps où le futur était mis en parole par des

191 Tahar Djaout, *entretien avec Mouloud Mammeri, La cité du Soleil*, Laphomic, Alger 1987, p. 8

pratiques tendant à émanciper les individus. Comme à l'époque de l'autogestion des années 1960 où les *fellahs* (les paysans) ou les poètes avaient droit à une parole politique, les rappeurs profitent d'un constat propre à la culture Hip-Hop et à sa relocalisation en Afrique :

« Voilà que les minorités pouvaient détourner la trajectoire de la culture mainstream en toute résistance et inonder les médias quand même¹⁹². »

Dans le rap algérien, l'indépendance du pays et les gens qui l'ont fait restent un référent très important, mais toujours en comparaison avec la voix actuelle d'une jeunesse dénonçant les hommes de pouvoirs n'assumant pas cette algérianité. Zed du groupe de rap de Tizi-Ouzou, Beton Bled rappelle ces références dans sa chanson « 1^{er} novembre » :

*« Ils crevaient debout, ils ne crevaient pas à genoux, libertad à la cubaine, Djihad sans haine
56 à la Soumagne, pacte avec eux-mêmes, Abbane, créant un éphémère FLN
Et tout le monde rentre chez soi, rendez- vous la haut, sur la course du pousse- toi vers le trône
quoi
Il avait rien compris De Gaulle, cousin, l'Algérien voulait le coq et la poule hors terrain
La guerre tue, Ben Mehdi, Benbouali, La Pointe, des gens qui créent en nous de l'amertume
Et passe et passe le temps, et d'autres font surface, le front a ramassé des masses et des masses et
des masses et des masses »*

Pour conclure en actualisant cette histoire de la même façon critique :

*« Et on a été entendus, la liberté on nous l'a rendue, 62 partaient les vendus
C'était le début de la fin cousin, De Abane jusqu'à Boudiaf, pouvoir assassin
Krim Belkacem, Tant d'autres hein ...
Coup d'Etat, Coup dans le tas, Allah yesterna, Tout ça pour rien
La guerre d'Algérie, pauvre de nous, la marche continue ...
Hein »*

Il ne s'agit pas d'avalier bêtement les conclusions erronées de l'histoire officielle, mais de se réapproprier dans le même mouvement critique une histoire accessible tout en la faisant se refléter avec le réel.

192 Fatou Kande Senghor, Wala Bok, Une histoire orale du Hip-Hop au Sénégal, Editions Amalion, 2015, p.13

De la même façon, le rappeur Oucci du groupe Qaa El Bir chante :

« *Li da Trig Soumam hadak ma khafch el mout*
Douk politique ta3 hammam hasdouna fi bata yaourt »

Celui qui a tracé le chemin de la Soumam n'avait pas peur de la mort
Maintenant on nous sert la politique de merde dans un pot de yaourt »

On retrouve une fierté du local qui se force de garder une compréhension des enjeux de la mondialité. Le thème de la migration illégale, la *harga*, et de l'Europe côtoie les références aux figures anticoloniales et à ce qu'elles incarnaient de courage politique et de pluralité assumés dans le temps de la lutte. Le piratage s'exprime dans ce mouvement de l'autonomie, conséquence nécessaire du refus des institutions.

L'État est vu en effet comme le principal traître à ce mouvement de pensée et d'action. La trahison aux institutions est le versant politique du piratage algérien. Ce dernier exprime la compréhension faite grâce aux repères culturels de la défaite des institutions dans la prise en charge du déplacement décolonial. Dans la lignée de l'abandon du statut de l'homme de culture déploré par Mourad Bourboune à la veille du coup d'État de 1965, la plupart des artistes actuels utilisent le piratage pour détourner le vide juridique, l'absence de copyright ou de carte d'artiste.

Autrement dit il se développe au centre de ce déplacement une théorie de l'autonomie qui trouve des espaces de mise en pratique directe.

A Constantine et à Alger une marque de *street-wear* porte la griffe : *Piracy Land*, « la terre des pirates ». Fabriquée en auto-production sans aucune structure, et diffusée à la fois dans le monde des rappeurs et d'autres mondes de la culture algérienne, elle permet aux jeunes qui l'ont créée de gagner de l'argent dans la vente des produits, mais aussi de faire le lien entre plusieurs artistes, des

graphistes aux rappers. De plus c'est une affirmation directe d'une référence historique et contemporaine à la piraterie et au piratage par l'appropriation de l'histoire algérienne remontant avant le début de la colonisation française aux pirates Barbaresques.¹⁹³

Les mondes du football reflètent également ce développement en autonomie des institutions, tout en s'inspirant directement des référents culturels et idéologiques posés pendant la lutte de libération nationale. La langue algérienne soutient les chants de supporters osant affirmer des références aux organisations italiennes d'ultras et est traduite à travers l'expérience d'un quartier de la ville d'Alger :

« *Hna mchi Wembley mchi Old Trafford*
Ici ce n'est pas Wembley ou Old Trafford
les rouges et jaunes 3aqliya la Roma
Les rouges et jaunes, esprit de la Roma»
« *bladna mel bekri mekhdou3a*
depuis toujours notre pays a été trahi/ piège
oheohe
min Ghelizane el Adrar
De Ghelizane a Adrar
l'istiqlal jabou lrijal bech y3aich Houari el Manar
Les hommes ont lutté pour l'indépendance pour finir avec Houari el Manar
oheohe
[...]
President fi charreta
Le président en fauteuil roulant
Poupiya hakma el pouvoir
Une poupée détient le pouvoir
oheohe
[...]
willina kima les favelas
Nous sommes devenus comme dans les Favelas
sekra w stola dima el 3am
Toute l'année la défonce à l'alcool et à la fumette
[...]
la vie privée ghe les problemes
La vie privée n'est synonyme que de problèmes
oheohe
[...]
adieu el Djazair manwillich
Adieu l'Algérie je ne reviendrai pas
oheohe »

193 Voir Marcus Rediker, *Pirates de tous les pays*, Libertalia, 2008

Le constat débouche sur des pratiques d'autonomies nécessaires dans la vie quotidienne. Les entrées au stade se débrouillent entre jeunes, ou soit en mouvement de foule pour ne pas payer. Il y a un lien esthétique particulier faisant de l'histoire algérienne une référence commune populaire, entre fierté et auto-dérision et laissant la place à des pratiques de trahison, d'utilisation du système, ou de l'ancien rapport colonial avec la métropole.

Ali Klam du collectif Bled Art chante:

« *Ma question préférée 3allach cha3b ykrah bledhou* »

لسان لحلو / Mixtape Air Algérie 2015

Pendant que Xenos et Ladja chantent le rapport de l'entre-deux postcolonial empreint lui aussi d'un piratage assumant le pillage matériel nécessaire à la survie matérielle :

« *waqt makainch*

Il n'y a pas le temps

fi bled sarko

Au pays de Sarko

hayati organisee

Ma vie est organisée

3andi des objectif

J'ai des objectifs

cotiser la retraite ana matsadnich baghi n3aich à ma façon system maybssanich

ça m'arrange pas de cotiser pour la retraite je veux vivre à ma façon le système ne peut pas m'arrêter

[...]

ana nhassab fi leuro min anta thassab el kbech

Moi je compte les euros pendant que tu comptes les moutons

[...]

fout licence nta3 navigator berri bdit maraval kemelha fi litalie

j'ai passé le permis de navigateur je commence à maraval pour finir en Italie

[...]

fi bled sarko

Au pays de Sarko

jit n3ammar achchakara ndakhal el beko

Je suis venu pour remplir les sacs d'argent et faire du fric

denia madarat cadeau

La vie ne fait pas de cadeau

eldorado

algeriano desperado foug el tempo

Algérien Desperado sur le tempo
sma3 narvalo
Ecoute narvalo
fi bled sarko
Au pays de Sarko
derha garro qr3t sky willit barjo
Je fais un joint et deviens barjo avec une bouteille de sky
hta wahed deratna cadeau
Personne ne nous a fait de cadeau
Eldorado
[...]
sma3 mli7 kho
Ecoute bien frère
[...]

Xenos / Ladja, *Eldorado*, Album « Feat fi Treg », 2014

La logique de prédation qui fonde l'autonomie algérienne n'est donc pas étrangère au déplacement effectué en termes de théorie de la culture qui est constitutif de l'héritage politique, idéologique et culturelle en Algérie. La langue algérienne en est d'ailleurs la principale illustration tout en étant le principal véhicule. Le piratage symbolique a de réelles implications en termes de pillage et d'organisation de la jeunesse vers une autonomie politique. Cette autonomie politique représente une vraie force politique dans l'Algérie contemporaine, caractérisant les seules espaces politiques échappant aux rapports de pouvoir oppressifs. Ces espaces sont en relation directe et concrètes avec d'autres expériences autonomes basées sur des pratiques culturelles dans la Méditerranée, qui toutes contournent les formes classiques de la révolte. (voir *elhouma.net*)

4.3 L'autonomie en paroles et en actions :

4.3.1 « Un hiver algérien » : vers une histoire populaire de l'histoire récente à travers une chanson de rap.

Ma Nsinach مانسیناش, El Herraz Nomade Ft. Deymed et Algira (MBS), 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=xgSfr9hu7yI>

L'histoire du Hip-Hop est la répétition internationalisée d'une volonté incessante de s'emparer d'espaces de contre-parole, de contre-éducation et de contre-organisation. La contre-culture représentée par le Hip-Hop aux États-Unis s'insère largement dans une contre-histoire populaire du rapport à l'éducation et aux institutions en charge de l'enseignement. L'éducation a toujours été au centre des enjeux politiques, et encore plus dans le cas des Noirs-américains et des descendants d'esclave. Une grande partie des luttes pour les Droits Civiques des Nord-américains s'est jouée au niveau de l'éducation, aux discriminations à l'enseignement, de la même façon que les luttes plus radicales d'auto-détermination, d'auto-organisation menée dans les prisons, ou dans les quartiers les plus pauvres ont toujours eu des mots d'ordre liés à l'éducation : une contre-éducation à même de renverser l'aliénation coloniale, de donner aux opprimés des armes pour affirmer leur voix et leur dignité¹⁹⁴. Le Hip-Hop aux États-Unis porte largement cette marque, comme espace et art permettant enfin d'affirmer dignement une autre langue, un autre parler, des autres référents

194 Ainsi le point 5 du programme du Black Panther Party for Self Defense, véritable charte politique du Parti, énonçait clairement : « Nous voulons pour notre peuple une éducation qui expose la véritable nature de cette société américaine décadente, qui nous enseigne notre véritable histoire et notre rôle dans la société d'aujourd'hui . Nous croyons en un système éducatif qui permette a notre peuple de se connaître lui-même ». in *All Power to The People, Textes et discours des Black Panthers*, Éditions Syllepse, 2016, p.38

politiques, culturels et imaginaires qui viennent directement de l'héritage dominant issu de l'esclavagisme et contrôlant les systèmes carcéraux, économiques et politiques contemporains.¹⁹⁵ Le rap permet de créer des espaces de paroles diffusées qui créent une contre-éducation : pour viser directement les systèmes de pensées dominants falsifiant par exemple l'histoire du peuple Noir aux États-Unis :

"Man that school shit is a joke

The same people who control the school system control

The prison system, and the whole social system

Ever since slavery, naw I'm saying?

They schools can't teach us shit

My people need freedom, we trying to get all we can get

All my high school teachers can suck my dick

Telling me white man lies straight bullshit (bullshit)

They schools ain't teaching us, what we need to know to survive

(Say what, say what)

They schools don't educate, all they teach the people is lies »

« Mec cette école de merde est une blague

Les mêmes qui contrôlent le système éducatif, contrôlent le système carcéral et tout le système social

Depuis l'esclavage, tu vois

Leurs écoles ne peuvent rien nous apprendre

Mon peuple a besoin de liberté, on essaye de prendre tout ce qu'on peut

Tous mes profs de lycée peuvent me sucer

195 Voir notamment la description socio-historique du « complexe industrialo-carcéral » fait par Angela Y. Davis, in *Une lutte sans trêve*, 2016, voir aussi Michelle Alexander, *La couleur de la justice, incarcération de masse et nouvelle ségrégation raciale aux États-Unis*, Éditions Syllepse, 2017.

En me disant que l'homme blanc ne me raconte que des conneries

Leurs écoles ne nous apprennent pas ce dont nous avons besoin pour survivre

Leurs écoles ne nous éduquent pas, elle n'enseignent au peuple que des mensonges ¹⁹⁶»

Une fois relocalisé, le Hip-Hop n'a jamais perdu ce code d'une parole en opposition voulant se charger d'une "rééducation". En Algérie le rap, on l'a vu, est sorti de l'expression rappée des premières fêtes et des écritures personnelles vers une expression publique dans un contexte de guerre civile et de chape de plomb empêchant toute expression de la jeunesse. Le contexte matériel du Hip-Hop algérien l'a obligé à prendre voix dans ce tumulte politique et social des années 1990 et 2000, constituant, bien plus qu'un message, un témoignage de l'histoire présente, en train de se faire, et en écho d'un héritage culturel oral et populaire. C'est tout l'héritage du déplacement esthétique révolutionnaire et populaire voulant modifier les pratiques politiques qui a fait peau neuve avec les débuts du rap algérien. D'autres codes, bien sur, étaient en jeu, loin des intrigues politiques, ou des revues littéraires, loin aussi de la langue française. Mais l'insolence, rebelle, insoumise et l'obligation de dire, en actes, elles, se sont bien transmises. Loin d'être « du chahut de gamin »¹⁹⁷, le rap des années 1990 est une réponse à l'autoritarisme comme l'ont été les émeutes. Il l'est par la parole, dans un *mix* tributaire du contexte historico-politique dont Octobre 1988 est un des éléments qu'il faut narrer, documenter dans le temps de l'action. Le rap algérien est *aussi* un des héritiers de cette réappropriation populaire de l'histoire se jouant dans les quotidiens des vies : dans les bus ou sur les places où explosaient la majorité des bombes, dans les bars ou café où étaient guettés les intellectuels inscrits sur les listes des noms à abattre. Mais sans même forcément dénoncer, ce rap était tellement tributaire de la débrouille du quotidien et des espaces de bricolages qu'il ne peut qu'être imprégné et témoigner de cette histoire en action : celle qui n'épargne pas les espaces populaires.

196 Dead Prez, *They school*, Album *Let's get free*, 2000

197 Le 7 octobre 1988, deux jours après les violentes émeutes et le début de la révolte d'Octobre, Ali Ammar, président de l'Amicale des Algériens en Europe déclare en dénonçant la révolte « Pour moi, c'est un chahut (de jeunes) qui a dérapé, un point c'est tout. » in Lazhari Labter, *Journalistes Algériens, 1988-1998. Chroniques des années d'espoir et de terreur*, Chihab Editions, 2005. Difficile de ne pas voir un parallèle avec l'amalgame assimilant le rap à du bruit et du retournement du stigmatisme comme dans la chanson « le rap c'est du bruit qui pense », Medine, 2012

En Algérie, depuis 1980 s'annonçait un verrouillage politique et économique de plus en plus fort, accompagné d'un verrouillage policier et culturel qui ne pouvait que toucher dans un premier lieu l'éducation, les loisirs, la rue : les principaux espaces de construction, d'expression et d'organisation de la jeunesse. Plus la situation sociale et économique s'aggrave plus se ferment les seuls espaces de vie, les « soupapes » qui permettent au peuple de résister aux conditions matérielles de plus en plus difficiles. Ce n'est pas un hasard si 1988 était annoncé par les émeutes de Tizi Ouzou qui explosèrent en 1980 après annulation d'une conférence culturelle : celle de Mouloud Mammeri, une des dernières figures justement d'un intellectuel engagé, ayant connu le temps colonial puis décolonial dans l'action et refusant de changer de cap au fil de l'accaparement du pouvoir par le parti unique. Ce n'est pas un hasard non plus si, dans ces mêmes années 1980, le chanteur Kabyle Ait Menguelet sera condamné à trois ans de prison en 1985 pour une sombre affaire de port de vieille arme à feu alors qu'il venait d'apporter son soutien peu de temps auparavant au chanteur Fehrat Méhenni, incarcéré pour son appartenance à la nouvelle ligue des droits de l'homme. Cette arrestation annonçait l'acharnement policier quelques années plus tard contre l'autre chanteur Kabyle, chantre de la jeunesse, Matoub Lounes, criblé de balles par un gendarme le 9 octobre 1988 puis assassiné en 1998. Ce n'est pas un hasard encore si les années 1980, comme on l'a vu vont consacrer la musique rai, symbole du ras-le-bol, d'un antidote à la frustration et d'une parole décomplexée.

Le rap algérien narre ce contexte et s'y insère de différentes façons, jusqu'à aujourd'hui. L'histoire personnelle d'un rappeur comme Deymed, du groupe MBS éclaire cette réactivation du politique sur des codes nouveaux, à l'intersection d'une musique de fête, vantant l'individu mais toujours au cœur d'un peuple qu'on ne peut mettre de côté. En se souvenant de ses débuts dans le rap, l'artiste les replace presque naturellement dans le contexte de l'époque. Son arrivée en Algérie après être né en France, suivant le destin de ces familles ballottées par les lois d'immigration françaises entre les deux pays. Le jeune Mhand découvre l'Algérie à l'âge de 8 ans lorsque sa famille se réinstalle à Alger dans le quartier de l'Hussein Dey dans le cadre des mécanismes de retours organisés des travailleurs émigrés algériens, notamment suite à la loi de 1977, dite du « million Stoleru », correspondant à une prime de retour de 10 000 francs :

« c'était l'époque 1985 prends tes dix mille balles et casse toi, ça te dis rien...¹⁹⁸ »

198 Entretien avec l'auteur, Gennevilliers 2016

Cette arrivée particulière résonne pour l'enfant qu'il est avec un rapport nouveau à l'altérité qu'il doit vite apprivoiser : apprendre la langue algérienne parce que sa langue natale kabyle est interdite à l'école, découvrir à ses dépens l'identité « d'émigré » venant de France... L'école joue alors comme lieu d'expérimentation de ce contexte particulier à l'Algérie des années 1980 : lieu privilégié de l'autoritarisme, des tensions culturelles et identitaires, elle dévoile l'hypocrisie du système politique à bout de souffle qui a voulu réduire à néant le mouvement révolutionnaire issu de la lutte de décolonisation et la mise en avant d'une culture populaire au service du peuple. Paradoxalement l'école des années 1980 est aussi celle qui transmet les derniers héritages de ce mouvement, celle des derniers soubresauts qui traitent encore de politique dans l'arène publique (greve des enseignants, débat autour des établissements scolaires français en Algérie 1987-1988 etc.)

C'est aussi et encore à l'école que le jeune Mhand rencontre Redouan qui sera son futur partenaire de rap et qui connecte sa passion pour le rap issue de France avec son nouvel univers algérien :

« on se défoulait , on rappait partout, on rappait même fi classa, déjà fi le lycée...moi quand je l'ai vu rentrer dans la classe, il est rentré 15 jours après la rentrée, quand il est arrivé le gars, je l'ai vu j'ai vu sa tête avec ses oreilles décollées, y avait un gars à coté de moi je lui ai dit :debout va t'en. Toi Redouan riyeh hna. Il s'habillait pas Hip-Hop, mais y avait quelque chose...Et après j'ai vu qu'il aimait le rap...¹⁹⁹.»

Mais dans l'accélération des événements à partir de 1988 et avec le basculement dans la guerre civile, c'est la rue, le quartier qui sert à la fois de caisse de résonance et d'arène. C'est dans l'espace public que les premières informations vont circuler, que les analyses de la crise politique se font, là où les journaux, les journalistes et les opposants politiques ne peuvent bientôt plus faire leur travail suites aux menaces et aux assassinats.

199 Ibid

C'est ainsi que le jeune rappeur prend conscience de la révolte de 1988 puis de l'installation de la guerre civile qui vont inspirer une grande partie de son écriture et de son rap au sein de MBS puis en solo. Il y découvre à quel point ces émeutes sont bien plus qu'un « chahut », qu'elles embrasent même son quartier, l'Hussein Dey, à la périphérie pourtant de Alger-centre, décrit comme l'épicentre de la révolte. Il se rend compte combien elles sont l'expression d'une analyse populaire du rôle de l'État et de ses forces de sécurité :

« c'était en 88 j'avais 11 ans

-tu te souviens ?

-Bien sur...j'ai pas participé au truc...c'était impossible avec mes parents... je regardais depuis le balcon..je voyais les manifestants, c'était en bas du quartier, c'était comme un film, y avait des lacrimo qui passaient comme ça sur nous...les gens de la cité Amirouche qui descendaient. Depuis où j'habite je vois la cité Amirouche, la rue Tripoli, c'est le début de la rue Parnay, c'était un endroit stratégique, y'avait des gens qui descendaient des Veilles, des gens qui venaient de la cité Amirouche, d'autres de Tripoli d'en bas du quartier, donc les policiers étaient encerclés, à un moment donné ils savaient plus où taper c'était vraiment hardcore et le soir les mêmes policiers étaient tous en bas, avec leur trucs...des jeunes...Y avait pas encore la cassure, les gens quand ils voyaient les jeunes policiers ils leur donnaient à manger, c'était des petits jeunes, c'est pas des...on avait encore le respect. C'est pendant le terrorisme qui y a eu une cassure entre le peuple et la police, parce que la police est devenue vraiment hostile, parce que on commençait à les tuer, y avait des ninjas partout, de la hoggra partout, ils méprisaient et étaient violents parce que ils avaient la pression. Eux ils se disaient on est là on vous protège donc on peut se permettre thaggaar fik²⁰⁰. »

On retrouve dans cette description une narration qui sera la trame de beaucoup de chansons composées en partie par Deymed pour le groupe MBS, celle d'une enfance traversant les années 1990 et confrontée à la violence :

*« Je me rappelle avoir été enfant innocent y a pas si longtemps
d'avoir vu le sang
y a pas si longtemps ²⁰¹ »*

200 *Ibid*

201 « Enfant Innocent » MBS, Album Le Micro Brise le Silence, 1999, Universal

Comme se le rappelle Mhand :

« Ça marque bien sur...les événements, le couvre feu... puis les histoires qui tournaient d'assassinats...²⁰²»

Mais vite, l'écriture Hip-Hop et ses codes obligent à aller plus loin : narrer ne suffit plus, il y a une opportunité de reprendre une contre-éducation portée par la contre-culture rap et par ce besoin de prendre position dans la société, d'oser s'il le faut :

« *nahder wella nskout* » (je parle ou je me tais)

La narration du code rap permet alors de déplacer la position de témoin vers une action moins passive : celle d'un témoin qui analyse et dénonce. Dans la même album, la chanson *Khedemti* pose clairement que témoigner implique aussi une analyse livrée sans détour :

« La Crise *شكون قال حلو* L'Analyse, Témoignage *خَدْمَتِي*
أنا نهذرو نتا تسمع يا تشكر يا نتقَطع نربَع تخميمة و ستيلو يعاود يقلع
L'Analyse, Témoignage *خَدْمَتِي*²⁰³

202 Entretien avec l'auteur, Gennevilliers 2016

203 Mon taff c'est le témoignage et l'analyse Qui a dit qu'ils avaient résolu la crise

Moi je parle toi tu écoutes

Soit tu fais des éloges soit je me découpe

je gagne une réflexion

et mon stylo se relance

مانيش حاب ننسى سبعة سنين *Guerra*
اللولة والثانية علبالي مبقاتش النية بوضياف
قتلوه فعنابة هاذي مصراتش يا بابا إيه مالا
« كي *Témoigner* أنا دايرها خدّمتي »

(Je veux pas oublier 7 ans de guerre
Je sais qu'il y a plus d'innocence
Ils ont tué Boudiaf a Annaba
ça s'est pas passé ah baba
ben du coup témoigner j'en ai fait mon travail)

La contre-éducation se fait, contre la télévision qui « chante » soi-disant « la réalité ». La vérité elle se trouve plutôt dans l'analyse que proposent le stylo et les « griffonnages » de jeunes témoignant de leur vécu au jour le jour, comme des « journalistes citoyens » : le peuple reprenant les mots, les jeunes le micro quand les journalistes se faisaient assassiner (près de 100 victimes entre 1993 et 1997) ou prenaient le chemin de l'exil :

*« Vos Médias ne constatent
En costume cravate
Derrière leurs bureaux souvent
La vérité est ailleurs ou plutôt dans mes chiffons
Mes 9 ans de griffonnage
Limitent pour quitter ma cage
D'ailleurs je suis pas fou
J'irai pas crier partout
"مايحس بالجمرة غير اللي كواتو"
Tout le monde attend un témoin
D'accord, j'en suis un
Même si je n'ai pas tout vu
L'horreur, oui je l'ai vécu
Mais j'ai vécu autre chose
Y'aura de la beauté de chez moi dans mes proses*

*Même si ce n'est pas toujours rose
Y'a pas que des bombes qui explosent
Y'a pas que ma rage qui explose
Y'a aussi de la joie, car mon peuple ose»²⁰⁴»*

Contre-éduquer c'est faire remarquer que, loin du discours dominant, étatique ou même médiatique (surtout dans ce cas au niveau des médias français²⁰⁵), la réalité du quotidien dépasse la liste des faits, des assassinats de personnalités, des explosions. Il faut narrer et montrer déjà les conséquences psychologiques des violences, les peurs, les privations simples d'une jeunesse, les humiliations quotidiennes des hommes armés, le couvre-feu mais aussi les solidarités du quartier, les joies d'une jeunesse vécue malgré tout. Il s'agit surtout de montrer que, instinctivement, cette voix du quotidien se fait en antagonisme du discours dominant et au niveau simple du peuple et des préoccupations des jeunes comme le rappelle Mhand en se souvenant cette période :

« Nous l'Hussein Dey comparé à d'autres endroits ils nous appelaient la Suisse mais le jour où ils nous ont mis une bombe fi houmti vers 13h je me rappel c'était hardcore, je descends de chez moi...moi des que je sors, y a mon frère qui arrive...J'allais rejoindre Redouan à la poste pour aller au studio, boulevard des martyrs, vers l'ENTV, tu vois. On allait se rejoindre la bas, c'était mon chemin...imagine moi je descends, mon frère arrive... Il me dit, allez montes avec moi, je lui dis mais je viens de descendre, je vais partir, je rejoins Redouan pour aller au studio.

Je lui dis , aller ça me dit ...wallah je sais pas pourquoi je suis remonté, je remonte avec lui... tu vois, nous on habite au troisième, et on arrive au deuxième on entend boummmm tellement que c'était puissant, mon frère a cru qu'il y'avait une bombe au troisième, chez nous, il est reparti en courant, et moi paniqué je suis monté en courant, j'ai eu peur, parce que on avait des histoires de bouteilles de gaz qui explosaient, dans ma tête c'était ça. C'est pas possible, moi je monte, ma mère m'ouvre la porte, des que je la vois, je me calme, après elle m'ouvre la porte, et y a un couloir qui donne direct sur une fenêtre, et je vois une grosse fumée noire qui monte... Je voyais des gens du quartier qui couraient avec des enfants déchiquetés, y avait que le corps...ils couraient avec des

204 Rabah Donquishoot, « Khedemti », MBS, album Le Micro Brise le Silence, 1999, Universal

205 Voir notamment Carlier O., « Ecoute et regard : la télévision et les transformations spatiales en Algérie », in

Ossman Susan (dir.) *Miroirs maghrébins, Itinéraires de soi et paysage de rencontre*, CNRS Communication, 1998

corps...Ils avaient ciblé la gendarmerie..avec le terrorisme ils ont mis une caserne, et derrière la maison ou habitaient les familles des gendarmes, et donc c'était elle qui était ciblé. Donc les gens de la gendarmerie, quand ça a explosé, ils ont commencé à tirer en l'air, ils pensaient qu'il y avait une attaque, ça a rajouté à la panique, y avait des blessés, y avait des gens qui allaient vers eux, les gars du quartier, et les gendarmes tiraient en disant partez partez...Ils ont rien fait les gendarmes, ils ont pas bougé...ils avaient peur, les gars du quartier ont commencé à insulter les gendarmes, les jeunes ont pris l'initiative. Avec une 404 bâchée, pour charger les blessés, mais c'était vraiment l'hécatombe totale, moi jamais j'aurais pensé voir un truc comme ça dans ma vie. Ils ont encerclé le quartier, après ce jour j'ai jamais vu autant de police armée dans mon quartier. D'ailleurs moi des que je suis sorti du quartier on m'a dit si tu sors tu rentres plus, zone sécurisée. Je suis sorti.. y avait Redouan...et lui était au niveau du repère. Je lui ai dit : ça va ? Tout va bien...il me dit que à un moment donné il descendait vers mon quartier, un moment donné il me dit je vois que ça explosé et je vois des gens tomber. Lui rien. Le souffle a fait tomber des gens qui marchaient à coté de lui...c'est une camionnette qui l'a protégé du souffle...et du coup il voyait les gens tomber. Moi j'étais en haut, deuxième étage, et lui il a vraiment vu le souffle. Un truc de ouf. Mais qu'est ce qui s'est passé. On s'est dit : on a un truc à faire, on le fait mon frère, faut pas qu'on reste sur ça , fallait qu'on monte au studio, on est monté, on devait récupérer des D.A.T. C'était pour prendre une journée...réserver ou c'était pour écouter ou récupérer un mix je me rappelle plus. El mouhim on est parti quand même. Quand je suis revenu tu vois c'était un peu le soir, y avait encore ..ils nettoyaient ils essayaient de nettoyer tout le quartier, tu voyais des pneus accrochés... à un moment donné tu vois, je regarde...un bout de doigt sur l'autre trottoir..regarde un bout de doigt...après on appelle le policier, le policier va le prendre avec un bout de plastique..tu vois...franchement quand tu vis ça...chghoul ; c'est vraiment hardcore²⁰⁶.»

La bombe du rond point de la poste de l'Hussein Dey à Alger explose le 26 décembre 1996, et Mhand écrit déjà du rap, le groupe MBS existe déjà. L'explosion racontée ici est faite à l'échelle d'une jeune d'alors. Elle impacte directement l'activité qui sert alors de remède face à la violence, un catalyseur de cette énergie qu'on veut brider. Dans cet environnement qui veut restreindre ce qui

206 Entretien avec l'auteur, Gennevilliers 2016

est déjà une quête rendue extrêmement difficile par le contexte : faire de la musique et se retrouver dehors, elle ne parvient pourtant pas à l'empêcher, rajoutant encore un peu plus de « légitimité » et de véracité à l'acte de création.

Ce réflexe a marqué la naissance et l'évolution du rap algérien, réactualisant ce « devoir-faire » de la parole, du refus d'une passivité, de l'ancrage incessant quitte à être exigeant de la culture dans le contexte populaire, dans ce savoir-faire de la parole et de vouloir prendre les choses en main, de ce bricolage du quotidien qui s'imisce dans chaque activité de la vie. Il est le piratage autonome faisant face à l'information de classe, à l'instrumentalisation politique et au discours dominant, le réajustant habillemeent dans le mouvement de la vie, dans un contexte que seule une jeunesse aux abois peut suivre et décrypter.

Vingt ans après l'attentat de l'Hussein Dey, Deymed et Algira du groupe MBS ont repris le micro pour montrer que cette histoire populaire des années 1990 restent à faire, entre témoignage et transmissions d'une lucidité de ceux qui ont subi ce contexte. Le refrain de la chanson *Ma Nsinach* مانسيناش (nous n'avons pas oublié) sorti en 2010 avec le jeune rappeur El Herraz Nomade, sonne comme un conseil avisé à la génération suivante pour surtout ne rien oublier :

كتبولنا بالوئام تاريخ خلاف "
أنت اللي زدت بعد الألفين ماتنساش
ما تنساش

*(Pendant les années 1990 ils nous ont tué par milliers
Ils nous ont menti avec la concorde (la concorde civile) au temps de la discorde
Toi qui est né après 2000
N'oublie pas, N'oublie pas)*

I was an innocent child when my country turned wild
Before the arab springs
There was my algerian winter, nowhere to hide
Did my People forget? Will I forgive?
I lost my youth and hopes
Live with my fears and ghosts »

Le couplet de Deymed quant à lui reprend toute cette expérience de l'histoire, pour en faire une histoire du temps présent, analysant la situation algérienne actuelle et le sort des jeunes générations via le prisme des vingt dernières années, donnant des pistes de réflexion pour une contre-pensée, « un anti-virus » à la pensée hégémonique, celle ayant enfoui sous la concorde civile²⁰⁷ de 1999 et les discours islamistes, les traumatismes, les mémoires et les responsabilités partagées de la guerre civile :

Quatre-vingt-huit, les jeunes ماتو pour rien

بسم الديمقراطية جابولنا عقلية مپورية
من الخليج تحت رعاية ماريكان أو لانتقلميز
تخلطت لبلاد

شوف وين لحقنا حمّالولو ولى نينجا
و les jeunes ولاو بومبات من هاذ السيستام الحقرار
سيستام أفلان - les jeunes قطعو لياس

ال maquis ولا Faux-maquis

الشعب اللي راهو فالسيبلا

En gros soit نتا دولة soit نتا تيرو

207 الونام المدني . La concorde civile. En fait une loi d'amnistie soumise par le président Abdelaziz Bouteflika en 1999 pour réintégrer dans la société les individus accusés de terrorisme, non coupables de crimes de sang et ayant renoncé à la lutte armée. Cette concorde civile sera ensuite renforcée par la « Charte pour la paix et la réconciliation nationale » adoptée le 15 août 2005.

ولا بيناتهم Dommages collatéraux
واللي سلكو traumatisés من ذيك L'époque
اللي عنوا العلم إحوس عال Débat
واللي عنوا السلاح إحوس عالثيرة
واللي عنودو في زوج capable يقتلك بضحكة ولعبة
عقليتك الحربية خبيها نهار صح يزدمو لعدو
اللي مخو حاوي تخلص عليه Chair à canon
L'antivirus ابن خلدون و فرانتز فانون
malheureusement تحب يشربو كلامك ربي اللحية
غربل مليح يا خو ،
"غربل مليح ... بلاك أطيح فالفخة"

*« Les jeunes sont morts pour rien en 1988
Au nom de la démocratie on nous apporte une mentalité pourrie de l'étranger
Sous la tutelle de l'Amérique et de l'Angleterre
Le bled est partie en live...
Regarde ou on en est arrivé
ils sont transformés en ninja
et les jeunes en bombes
à cause de ce système qui opprime
Système FLN
Les jeunes ont rompu لياس
Maquis ou bien faux-maquis
c'est le peuple qui est au centre de la cible
En gros soit tu es avec l'État soit tu es « terro »
ou alors dommages collatéraux si tu es entre les deux
Ceux qui s'en sont sortis sont traumatisés de cette époque...
celui qui a le savoir cherche a débattre
et celui qui a les armes cherche a faire la guerre
Et celui qui a les deux est capable de mettre un terme a la rigolade et au jeu
Ta mentalité de guerrier, conserve la pour le jour ou vraiment les ennemis nous attaqueront...
Celui qui a le cerveau vide, se retrouve vite transformé en chair à canon
l'antivirus : Ibn Khaldoun et Frantz Fanon
Malheureusement quand tu aimes qu'ils boivent tes paroles tu te fais pousser la barbe...
Filtre bien mon frère, filtre bien
fais attention de pas tomber dans le piège »*

Le déplacement théorique est profondément lié au contexte particulier à l'Algérie, à cet héritage révolutionnaire populaire permettant à un rappeur de citer Frantz Fanon à la frontière de son engagement politique mais aussi de son travail de psychiatre combattant l'aliénation. Il est aussi profondément marqué par les codes du Hip-Hop profitant de la chanson-espace-de-partage pour perpétuer un code « notre », une contre-éducation pour se réapproprier une parole, une histoire.

4.3.2 Micro-Histoire d'une chanson digne héritière du moment révolutionnaire algérien. Du détournement à l'autonomie.

La Bataille d'Alger, Rabah Donquishoot, Diaz, (MBS), 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=66CRPKsuiKg>

L'histoire de la création de la chanson *La Bataille d'Alger* nous éclaire sur le lien existant entre la démarche matérielle de l'auto-organisation, la création musicale et l'autonomie de survie en jeu dans un des mondes du Hip-Hop algérien. Cette chanson est née là où le fond matériel des choses est la survie : survie sociale à travers un local qui permet de travailler librement, de se retrouver librement. Travail, logement et création artistique se côtoient dans la vie quotidienne, en restant dans le quartier tout en le dépassant. Bien plus, ce rapport à la précarité matérielle encourage le détournement esthétique, lieu d'expression mais aussi clin d'œil féroce à cette autonomie populaire farouchement protégée.

Il y a dans l'histoire de cette chanson les prémises d'une autonomie bel et bien politique. A l'intersection du monde du Hip-Hop, dans le moment et l'espace populaire, cette autonomie veut coûte que coûte se réapproprier des droits de survie et des expressions propres qui la saluent, l'encouragent. Le détournement que représente par exemple la chanson *La Bataille d'Alger*, basée sur la réutilisation des images du film historique du même nom, Lion d'or à la Mostra de Venise en 1966, est une forme de propagande. Il est une manière de dire que non seulement l'appropriation matérielle du moment de création permet la mise en image de ce clip de rap, mais que au-delà, il s'agit de dire quelque chose : dire qu'au point de survie où ils s'en sont, les jeunes ne voient aucun problème à détourner des droits d'auteur, ou des copyright. Ils sont déjà dans un autre monde où ces

droits ne porte que des codes étrangers à leur survie. De la même façon ils ne voient aucun problème à « profaner » la mise en scène politique de l'héritage révolutionnaire de la vraie bataille d'Alger pour mieux « resacraliser » un esprit populaire révolutionnaire qu'ils voient abîmé par le pouvoir. Le profane ne fait pas peur, car le Hip-Hop, la chanson, les mots et la réutilisation d'un patrimoine qu'ils considèrent avant toute chose comme leur appartenant permet de recréer du sacré. Face à une histoire sacralisée et donc confisquée, falsifiée, l'acte « profane du détournement » re-sacralise. A une autre place. Dans leur monde. A la marge du système FLN, du pouvoir et aussi de l'Empire s'exprimant notamment ici dans les droits d'auteur. Comme le dit Georges Didi-Huberman en relisant la notion de « Spectre » chère à Marx, Engels et Derrida²⁰⁸ :

« Car il est clair qu'un être « séculaire et sacré » ne peut, en quelque façon que ce soit, se trouver assigné dans les limites d'un statut univoque. C'est pourquoi un tel être apparaîtra sous les traits d'un « paria » [...] Un spectre à sa façon²⁰⁹. »

Dans *La Bataille d'Alger*, les héros populaires, Ali la pointe en premier lieu, sont ainsi re-sacralisés par la chanson-espace-de-partage car détournés, réinséré dans une histoire du temps présent, ou le paria d'alors, loué dans la chanson comme un « insoumis », « coupables de multiples larcins qui l'ont mené dans les geôles du colonialisme », vient en écho des parias modernes, autrement dit eux-mêmes, jeunes des quartiers populaires dont on continue de condamner le parler, la musique et cette débrouille du quotidien qui oblige de passer par l'illégal s'il le faut, par le piratage, qu'il soit de copyright ou de maigre argent pour survivre.

On peut ainsi voir dans ces chansons--espace-de-partage une sorte de propagande à l'autonomie au sens ou l'entendait Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman dans leur « Mode d'emploi du détournement » :

208 Karl Marx, Friedrich Engels, Manifeste du Parti Communiste, 1848 (1999), Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Éditions Gallilee, 1993.

209 Georges Didi-Huberman, « Eux qui traversent les murs », in Georges Didi-Huberman et Niki Gianniari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 71

« Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s'agit bien entendu de passer au-delà de toute idée de scandale. La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps²¹⁰. »

La chanson *La Bataille d'Alger* est clairement un appel à une révolution à poursuivre. En détournant les codes historiquement situés, politiquement confisqués mais paradoxalement largement diffusés de façon populaire depuis la sortie du film de Pontecorvo, les deux rappeurs lancent clairement un appel à rester « debout » et « prêts ». Le détournement permet de brouiller les pistes en mêlant la date d'origine, 1954, avec la date contemporaine, 2016. Les deux se confondent parce que vient un jour où « des jeunes ou plus vieux, on peut changer l'histoire », que ce soit celui de la guerre d'indépendance ou d'un monde actuel où les descriptions des rappeurs sont savamment parsemées de références bien modernes. Les armes auparavant cachées pour la lutte armée contre le colonialisme et l'impérialisme sont aujourd'hui celles des artistes : « donne moi le micro que je le cache dans une maison », pour finalement passer « du trottoir aux Oscars » par le courage, le piratage et la réappropriation. Le détournement n'est pas qu'une théorie d'un code musical, elle accompagne bien, tel « un instrument culturel », une arme, des actions au service d'une « lutte de classes bien comprise », celle d'une jeunesse qui a compris qu'elle ne pouvait rien attendre du système politique post-colonial.

« Non seulement le détournement conduit à la découverte de nouveaux aspects du talent, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise²¹¹. »

210 Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres Nues*, numéro 8, mai 1956, in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, p.221

211 Ibid

Restent donc des piratages culturels annonçant des vraies prise de positions dans la société algérienne, des actions : « je rentre dans le système comme Hassiba au Milk-Bar ²¹²» chante Diaz. Le grand bouleversement de l'histoire, la gloire des martyrs et leur mémoire sont ainsi mis à jour sans aucun complexe, à l'image du « travail-témoignage-analyse » que permet de façonner le Hip-Hop.

La micro-histoire de la chanson *La Bataille d'Alger* et de son clip est empreinte de ce déplacement théorique accompagnant une pratique matérielle précise : celle du projet El Houma et de sa portée populaire dans un quartier profondément marqué par plus de vingt années de culture Hip-Hop. L'idée de cette chanson naît en 2016 au local d'el Houma. La version youtube du film original repasse en boucle comme beaucoup de classiques du cinéma algérien. Miracle de la HD et de l'internet haut-débit permettant un accès à la culture gratuit et très large. Miracle de répliques de ce film primé aux oscars connues par tous les jeunes du quartier. Jamais lassés: le film est visionné sans arrêt. Les bribes d'histoires du film se mêlent à l'histoire de la révolution. Les chars de Boumedienne et du coup d'État sont évoqués car ils sont liés à un moment du tournage du film en 1965. Les quartiers de la Casbah ou a grandi la mère d'un des jeunes ne sont pas des scènes de film mais des lieux de son enfance. Les répliques de Ali la pointe sont répétées avec la même langue de la rue. Il s'agit de savoir son passé. De raconter le « milieu ». Le rapport à la violence coloniale d'alors est assimilée sans peine à la violence économique qui les touche aujourd'hui. La drogue, l'honneur des codes du quartier font des boucles avec l'histoire et la lucidité profonde de savoir qui a gagné ce grand affrontement entre le peuple et la puissance impérialiste française. La chanson naît de ces échanges. Les premières strophes naissent de ces discussions. Le reste n'est qu'un long processus de compilation des possibilités au gré du piratage des moments de vie qui normalement laissent peu place à la création d'une chanson. Mais cette chanson est déjà un espace de partage à la base. Sa création en est. Diaz se lance parce que Donquishoot écrit rapidement lors de ses venues en Algérie alors qu'il vit en Europe. Le morceau est écrit, ou appris par cœur dans les têtes selon les deux rappers. Le reste n'est qu'une quête de temps et des moyens nécessaire à la mise en musique

212 Le 30 septembre 1956 une bombe est déposée par une militante FLN de la Zone Autonome d'Alger (en réalité Zohra Drif) au Milk-Bar, cafeteria européenne du centre ville en réponse à l'attentat pro-Algérie française de la rue de Thebe du 10 août 1956. Cette série d'attentats à la bombe marqua le début de la contre-insurrection française dite de « la Bataille d'Alger »

et en images. Une fabrique au quotidien car le moule n'existe pas. Il faut tester patiemment le sample du film. Il faut prendre rendez vous au studio, trouver les 10000 dinars nécessaires à l'enregistrement et au mastering. Prendre les images ensuite à partir de la version internet du film et d'un simple logiciel gratuit. Les prendre car elles sont l'histoire du pays avant d'être celle des droits d'auteurs. La chanson est espace de partage, testée par les amis du quartier, suffisamment délectée pour imaginer le petit choc que va produire ce détournement : détournement d'un film appartenant à la culture légitime en le découpant à sa guise ; détournement d'une révolution mythifiée pour la mettre au goût du jour, détournement de paroles pour les rapper. La chanson et le clips sont préparés pour être spécialement diffusés lors d'une soirée de lancement de la plateforme multimédia *El Houma* en plein cœur d'Alger centre. Cela se fera en soirée dans un des cabarets les plus fameux d'Alger centre : là où le rap n'a pas lieu de citer normalement. Là où personne ne l'aurait invité en tout cas, là où des jeunes de quartiers en nombres dérangeant, El Houma se paye le luxe de faire un concert et de présenter en avant premier le clip piraté de la *Bataille d'Alger*. Qu'importe si après, la chanson rejoint les autres clips vidéo d'internet et ne paraîtra dans aucun album édité : elle a été espace de partage du début à la fin, de sa création à sa réception par un public à l'image de la conception de cette chanson. Elle l'a été pour mettre au devant de la scène des modèles de survie, des moyens de s'exprimer, des lectures de l'histoire propres aux espaces populaires et d'une efficacité incontestée.

Conclusion

Le genre Hip-Hop, né aux États-Unis, a vu la mondialisation le transformer au fil des années 1990 et 2000 en une industrie culturelle qui pèse aujourd'hui très lourd sur les marchés. Il ne cesse de se diversifier, imposant son esthétique dans plusieurs arts, mais aussi dans la vie courante. Pourtant, loin de trahir un quelconque âge d'or des origines, il ne cesse de véhiculer depuis sa naissance des représentations sociales qui sont au cœur des enjeux politiques contemporains.

En choisissant de nommer le Hip-Hop « paragon » de la mondialisation, il s'agissait pour nous de présenter une lecture du Hip-Hop qui soit plurielle et tributaire d'une approche critique, en implantant cette dernière dans un contexte spécifique, et surtout en l'approchant à travers une dynamique de recherche respectant cette pluralité et cet ancrage particulier.

Nous avons pu voir qu'en choisissant d'analyser le cas du Hip-Hop algérien à travers les concepts d'hybridation et d'expérience, il était possible de mettre en avant des éléments de contextes, propres aux représentations sociales autant qu'aux enjeux matériels des acteurs et actrices, qui font justement du Hip-Hop un élément de culture qui demeure à l'avant garde de revendications émancipatrices et de pratiques politiques questionnant ou défiant les rapports de domination.

Le choix d'une approche multidisciplinaire centrée sur l'approche ethnologique est ainsi à comprendre comme un hommage à un genre culturel dont la dynamique profonde est une dynamique radicalement opposée à une approche top-down, à une « commande » sociale ou esthétique. Cette dynamique que nous avons voulu mettre en lumière à travers les concepts d'expérience, d'écoute-en-action et d'hybridation est intrinsèquement liée à une « poétique de l'opprimé »²¹³ qui est principalement intéressée, finalement, au processus et non pas à une finalité esthétique. C'est de cette dynamique et de elle seule que peut naître à nos yeux une telle « élasticité » répondant à l'hybridité subie des moments binaires comme la colonisation, ou à celle d'une globalisation inégalitaire. Seule une création s'exerçant à des formes d'exercice du politique ainsi qu'à une survie matérielle et populaire peut s'épanouir et se développer dans un contexte aussi

213 Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996

pluriel que la mondialisation, et transmettre un code culturel relocalisable sur l'ensemble de la planète. C'est cette dynamique et cette poétique que cette thèse a voulu mettre en avant. Elle se veut le reflet d'une piratage fécond car actif.

En choisissant de décrire l'exemple des marges de réappropriations populaires que permettent la mondialisation et tout spécialement la déterritorialisation de la culture, nous avons montré à quel point le Hip-Hop continue de porter un rapport à l'expérience sociale directe de la jeunesse et tout particulièrement des espaces populaires qui encouragent les « piratages », les réappropriations, les expressions directes qui sont souvent les premiers réflexes de résistances face à des rapports de domination hiérarchisant les prises de paroles, les expressions, les langues ou les identités.

C'est l'efficacité incontestée d'un modèle de survie populaire, se servant de la culture pour inventer au quotidien des formes de débrouille, d'organisation et d'espaces de liberté qui nous a poussé à mettre en lumière les enjeux des mondes du Hip-Hop en Algérie, et plus généralement ces pratiques de « piratage » reflétant un rapport au contexte matériel de la jeunesse algérienne.

Né dans des contextes de rapports de classe, mais aussi de race ou de genre, le Hip-Hop, expression culturelle populaire qui offre une prise en main de moyens d'expression codifiés, reconnus et mondiaux, ne peut que véhiculer des représentations sociales qui sous-tendent des enjeux d'autonomie comme nous l'avons montré dans le cas du rap algérien, exemple le plus révélateur du Hip-Hop.

Ainsi la langue du rap algérien ne peut être que celle du peuple algérien, reflétant d'autant l'hybridité de cette langue dans un pays marqué par son rapport à la colonialité du pouvoir. Mais elle devient, grâce à l'expérience de la création rap, une langue reconnue, s'écrivant en toute autonomie dans un paysage langagier pluriel et flou, se partageant à l'échelle de toute la société et affirmant une pratique effective qui déborde largement des cadres du pouvoir politique et des normes identitaires dominantes.

Bien plus, nous avons vu montré que cette expérience du piratage politiquement située vient en écho d'un contexte algérien marqué par une dialectique culture/politique très vive, héritière du mouvement anticolonial et décolonial. Cette thèse montre combien le rap algérien, en tant que

forme profondément populaire d'expression, et inscrite dans une histoire globale prônant un bricolage émancipateur, perpétue et actualise une « révolution culturelle » d'une jeunesse lucide des conditions matérielles dans lesquelles elle évolue au sein de la société algérienne.

Notre dynamique de recherche permet une telle reconnexion générationnelle et historique qui a subi les contrecoups des années post-indépendances et des violences physiques et psychologique et de la colonisation et de la guerre civile et dont l'histoire reste encore à faire. Il ne fait aucun doute, cependant, que seule une approche respectant et réitérant l'hybridisation populaire peut éclairer les dynamiques sociales et politiques de l'Algérie contemporaine. Ainsi une nouvelle anthropologie de la libération doit s'intéresser à zones de contact de la mondialisation ou le contexte matériel décuple l'impact des rapports de domination et donc les volontés d'émancipation. Elle doit surtout servir à mettre en lumière des expériences, nombreuses s'il en est, qui, toutes, refusent plus moins une dynamique de spectacle pour privilégier un exercice de la politique qui reste miné par les discriminations. Autrement dit : s'intéresser au processus plutôt qu'à un objectif qui est déjà hors réalité. C'est déjà ce qu'exprimaient à leur façon des artistes et des intellectuels de l'Algérie post-indépendance dans un débat sur la « culture nationale et la culture révolutionnaire »²¹⁴ et qu'une nouvelle anthropologie de la libération pourrait réactiver et mettre à jour. Dans ce débat, Mohamed Boudia, homme de théâtre et militant politique exprimait bien à l'époque sur quoi peut déboucher toute création culturelle qui refuse de se confronter à la réalité, en réagissant contre l'idée d'un regroupement, d'une association des « producteurs intellectuels » qui établirait les critères de la création culturelle :

« Tu proposes, en somme, une auto dirigisme, un dirigisme réserve à des spécialistes, à des professionnels dont la culture est le métier ? Je ne te suis pas sur ce terrain. Pourquoi, en effet, l'homme politique ayant accès à d'autres connaissances qui échappent peut-être au poète, à l'écrivain, au musicien, au peintre, l'homme dont le métier et le devoir sont de se tenir au courant de l'évolution économique, sociale, syndicale du pays, serait-il exclu du débat et ne pourrait-il pas donner lui aussi son point de vue ? Le monde culturel n'est pas un monde à part. Tout se tient dans une révolution. Le parti du F.L.N., qui, en dépit de ses insuffisances, reflète la révolution toute entière, le pays tout entier, parce qu'il est un parti démocratique ou la hiérarchie des postes est fondée sur les élections, doit assumer les responsabilités suprêmes dans le domaine culturel comme

214 « Culture nationale et culture révolutionnaire » in Algérie, Pays révolutionnaire du tiers-monde, *démocratie nouvelle*, juin 1965, pp. 121-136

dans tous les autres domaines. Une totale absence de contrôle en matière culturelle serait dangereuse en Algérie, car personne ne peut sérieusement soutenir que tous les intellectuels, tous les poètes, tous les écrivains, tous les peintres, tous les hommes de théâtre sont aujourd'hui des révolutionnaires, alors que les influences bourgeoises venant de l'extérieur ou se manifestant à l'intérieur du pays sont encore puissantes, et que, sur le plan idéologique, comme sur le plan de l'information, le travail du parti ne fait que commencer. »

Une analyse du Hip-Hop algérien respectant la création hybride proposée par les acteurs des mondes du rap algérien est en mesure de faire cette mise à jour. Le Hip-Hop, à l'image de la société, est lui aussi traversé par une mondialisation ayant confronté les élans révolutionnaires de l'Algérie socialiste au système capitaliste et impérialiste mondial. Le rap, en croisant sans cesse esthétique et politique se permet de faire un retour critique et une mise en perspective pertinente de cet héritage culturel et politique constitutif de la société algérienne contemporaine que les générations précédentes ont échoué à faire. Le rap algérien seul arrive à désacraliser cet héritage politique tout en s'y reconnaissant ; lui seul arrive à le faire en n'ayant en tête que le processus de dire et de se reconnaître dans une forme esthétique qui a survécu aux crises politiques et dans laquelle se reconnaît la grande majorité comme le chante Mammoth dans la chanson « a part n'touma » (Album Cote Nour, cote Noir) :

*«a part ntouma chkoun yfa3m arabya derridja kima ta3almtna fi el houma
khattar andna had el fan
sah nstarraf detournenah bech njouzou el waqts rak ta3rif»*

« Qui à part vous peut comprendre l'arabe algérien comme on l'a appris au quartier ?

Parce que nous on possède cet art

C'est vrai il faut reconnaître que on a tout détourné pour passer le temps, toi même tu sais »

Et ce plus petit dénominateur commun, celui d'une langue populaire, si important et si valorisant, représente la clef pour comprendre les expériences politiques d'autonomie et de résistances populaires en Algérie. Il faut une anthropologie de la libération acceptant de considérer les expériences culturelles comme des formes d'expressions politiques à part entière pour voir dans

cette esthétique algérienne une matière politique à même d'expliquer en grande partie les enjeux de la société algérienne contemporaine et donc de toute l'aire méditerranéenne ou se joue finalement des relocalisation piratées des cultures en réaction aux réalités matérielles du côté des ceux qui n'ont pas officiellement voix au chapitre.

L'autonomie politique de la jeunesse, aujourd'hui en Algérie, lorsqu'elle ne s'exprime pas dans le choix de l'émigration clandestine vers l'Europe, se joue au niveau des réappropriations culturelles et identitaires. Le Hip-Hop algérien permet, à n'en pas douter, de contourner une frustration héritière de l'aliénation coloniale et postcoloniale tout offrant à la jeunesse un rôle valorisant dans un contexte matériel populaire oppressant et aliénant.

Bibliographie

Ouvrages :

- Lahouari Addi, 2002, *Sociologie et anthropologie chez Pierre Bourdieu. Le paradigme anthropologique kabyle et ses conséquences théoriques*, Paris, Éditions La Découverte
- Wissam Alhaj, Nicolas Dot-Pouillard et Eugénie Rebillard, 2014, *De la Théologie à la Libération, histoire du Jihad Islamique palestinien*, Paris, Éditions La Découverte, 214 pages
- Arjun Appadurai, 1996, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press
- Philip Auslander, 2008, *Theory for performance studies : A student's guide*. London and New York : Routledge
- Julien Barret, 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, l'Harmattan, Paris
- Homi K. Bhabha, 1994, *The Location of Culture*, London ; New York : Routledge
- Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, 1988, *Race, nation, classe. Les Identités ambiguës*, Paris, La Découverte
- Himani Bannerji, 1995, *Thinking Through: Essays on Feminism, Marxism, and Anti-Racism*. Toronto: Women's Press
- Zygmunt Bauman, 2004, *Identity, conversation with Bernedetto Vecchi*, Polity Press
- Asef Bayat, 2010, *Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East*. Stanford: Stanford University Press
- Asef Bayat and L. Herrera, 2010, *Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North*. New York: Oxford University Press

- Ulrich Beck, 2000, *What is globalization?*, MA : Polity Press
- Ulrich Beck, 2008, *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion
- Howard S. Becker, 1982, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press
- Rachel Beckled Wilson, 2013, *Orientalism and Musical Mission. Palestine and the West*, Cambridge University Press, 363 pages
- Hocine Belalloufi, 2012, *La Démocratie en Algérie, Réforme ou révolution ? Sur la crise algérienne et les moyens d'en sortir*, Alger, Apic
- Marc Bessin, Claire Bidart, Michel Grossetti (dir.), 2010, *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement, La Découverte, coll. « recherches », 397 p*
- Christian Béthune, 1999, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Éditions Autrement Collection Mutations, n°189, 214 pages
- Hakim Bey, (1997) 2011, *TAZ, Zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'éclat
- Bruno Blum, 2009, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral
- Manuel Boucher, 1998, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*, L'Harmattan, 492 pages
- Pierre Bourdieu, 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil
- Judith Butler, 2005, *Vie précaire. Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Editions Amsterdam, Paris
- CCCS, 1982, *The Empire Strikes Back Race and racism in 70s Britain*, Routledge
- Michel de Certeau, 1980, *L'invention du quotidien. Art de faire*, Paris, Seuil
- Ian Chambers, 2012, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri
- Vivek Chibber, 2013, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, Londres, New York, Verso Books

- Fanny Colonna, 1975, *Instituteurs algériens, 1883-1939*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 239 pages
- Donatella della Porta and Diani, M., 2006, *Social Movements. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing
- Angela Y. Davis, 1983, *Women, Race and Class*, First Vintage Books Edition, New York
- Angela Y. Davis, 1999, *Blues legacies and black feminism, Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*, First Vintage Books Edition, 422 pages
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1980, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Christine Delphy, 2008, *Classer, dominer : qui sont les autres?*, Paris, La Fabrique
- Elsa Dorlin (dir.), 2009, *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF
- Ron Eyerman and Andrew Jamison, 1998, *Music and social movements : mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge, New York : Cambridge University Press
- Johannes Fabian, 1998, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia, 172 pages
- Frantz Fanon, 2011, *Œuvres*, La Découverte, Paris
- Didier Fassin, 2011, *La Force de l'ordre. Une anthropologie de la police des quartiers*, Paris, Seuil, 392 pages
- Didier Fassin et Éric Fassin(dir.), 2006, *De la question sociale à la question raciale : représenter la société française*, Paris, La Découverte
- Charles Forsdick and David Murphy, 2009, *Postcolonial thought in the French-Speaking Worlds (Postcolonialism Across the Disciplines)*, Liverpool University Press
- Michel Foucault, 1971, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard
- Charlie Galibert, 2006, *L'anthropologie à l'épreuve de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan

- Paul Gilroy, 1993, *The Black Atlantic : modernity and double consciousness*, Cambridge, Mass :Press of Harvard University Press
- Paul Gilroy, 2000, *Against race : imagining political culture beyond the color line*, Cambridge, Mass :Press of Harvard University Press
- Edouart Glissant, 1990, *Poétique de la relation. (poétique III)*, Paris, Gallimard
- Edouart Glissant, 1997, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard
- Erwin Goffman, 1967, *Interaction ritual Essays on face-to-face behaviour*, New York, Pantheon Books
- David Graeber, 2009, *Direct Action : An Ethnography*, AK Press, 568 pages
- Nacera Guénif-Souilamas, 2006, *La république mise à nu par son immigration*, Paris, La Fabrique
- Stuart Hall and Tony Jefferson, 1975, *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Hutchinson and co, London
- Karim Hammou, 2012, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris
- Alec G. Hargreaves (ed), 2005, *Memory, Empire and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*, Lexington Books, 250 pages
- Michael Hardt, Antonio Negri, 2001, *Empire*, Harvard University Press, 478 pages
- Eric Hobsbawm, 2011, *Rébellions : La résistance des gens ordinaires - Jazz, paysans et prolétaires*, Bruxelles, Editions Aden
- John Holloway, 2010, *Crack Capitalism*, Pluto Press
- Sihem Kouras, 2008, *Le Français dans la chanson rap algérienne : une analyse socio-pragmatique*, thèse de magistère, sous la direction de Dr. Mohamed-Salah Chehad, Université Mentouri, Constantine, Avril 2008
- Julia Kristeva, 1978, *Sémiotiké, Recherche pour une semanalyse*, Seuil, 318 pages

- Lazhari Labter, 2005, *Journalistes Algériens, 1988-1998. Chroniques des années d'espoir et de terreur*, Alger, Chihab Editions
- Claude Levi-Strauss, 1983 (1962), *La pensée sauvage*, Plon
- Olivier le Cour Grandmaison, 2005, *Coloniser, exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*, Paris, Fayard
- Olivier le Cour Grandmaison, 2009, *La République impériale : politique et racisme d'État*, Paris, Fayard
- Mark LeVine, 2008, *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam*; Three Rivers Press, New York
- James Lull, 2000, *Media, Communication, Culture: A Global Approach (2nd Edition)*, Columbia University Press, New York
- Isabelle Marc-Martinez, 2008, *Le rap français, Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Peter Lang, 327 pages
- DenisConstant Martin, 1982, *Aux sources du reggae, Musique, société et politique en Jamaïque*, Ed. Parenthèses, 152 pages
- DenisConstant Martin (dir.), 2002, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, Éditions Karthala, 501 pages
- Denis-Constant Martin, 2010, *Quand le rap sort de sa bulle, sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Mélanie Seteun/IRMA
- Achille Mbembe, 2010, *Sortir de la Grande Nuit*, Paris, Éditions la Découverte
- Douglas Mc Adam, Sydney Tarrow, Charles Tilly, 2001, *Dynamics of contention*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- James McDougall, 2006, *History and the culture of nationalism in Algeria*, Cambridge University Press, 266 pages

- James McDougall, 2017, *A History of Algeria*, Cambridge, Cambridge University Press Tony Mitchell (ed), 2001, *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 336 pages
- L. Mucchielli, 1998, *La découverte du social, Naissance de la sociologie en France*, Paris, La Découverte
- Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, 280 pages
- Karin van Nieuwkerk (ed), 2011, *Muslim rap, halal soaps, and revolutionary theater. Artistic developments in the muslim world*, University of Texas Press, 291 pages
- Karim Ouaras, 2012, *Les graffiti de la ville d'Alger entre langues, signes et discours*, thèse présentée à l'Université d'Oran, sous la co-direction de : Pr. Safia Asselah-Rahal et Pr. Philippe Blanchet
- Fatma Oussedik (dir.), 2008, *Raconte moi ta ville, Essai sur l'appropriation culturelle de la ville d'Alger*, Ed. ENAG, Alger, 301 pages
- Anthony Pecqueux, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, Paris, 268 pages
- Anthony Pecqueux, 2009, Olivier Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions EEHSS, 284 pages
- Francesca Polletta, 2006, *It was like a fever : storytelling in protest and politics*, Chicago : University of Chicago Press
- Matthieu Renault, 2011, *Frantz Fanon. De l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*, Paris, Éditions Amsterdam
- Mathieu Renault, 2015, *C.L.R James, La vie révolutionnaire d'un « Platon Noir »*, Paris, La Découverte
- Mathieu Rigouste, 2012, *La Domination policière. Une violence industrielle*, La Fabrique Éditions, 257 pages

- Tricia Rose, 1994, *Black noise, Rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press
- Tricia Rose, 2008, *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop--and Why It Matters*, Basic Books
- Olivier Roy, 2008, *La sainte ignorance*, Éditions du Seuil, 367 pages
- Edward W. Said, 1978, *Orientalism*. London: Vintage Books
- Edward W. Said, 2006, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. London: Bloomsbury
- Abdelmalek Sayad, 1999, *La Double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil
- Marc Schade-Poulsen, 1999 *The social significance of rai, Men and popular music in Algeria*, University of Texas press, Austin, 250 pages
- Joan W. Scott, 2009, *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*, Éditions Fayard
- Richard Serrano, 2005, *Against the Postcolonial, « Francophone » Writers at the Ends of French Empire*, Lexington Books, 179 pages
- William H. Sewell Jr., 2005, *Logics of history. Social theory and social transformation*, The University of Chicago Press, 412 pages
- Anselm Strauss, 1992, *La Trame de la négociation*, L'Harmattan
- Khaoula Taleb-Ibrahimi, 1996, *Les Algériens et leur(s) langue(s)*, Éditions El Hikma, 420 pages
- Greg Thomas, 2007, *The Sexual Demon of Colonial Power: Pan-African Embodiment and Erotic Schemes of Empire*, Indiana University Press
- Greg Thomas, 2009, *Hip-Hop Revolution in the Flesh: Power, Knowledge & Pleasure in Lil' Kim's Lyricism*, Palgrave Macmillan
- Christophe Traïni, 2008, *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po

- Kateb Yacine, 1994, *Le poète comme un boxeur, Entretiens 1958-1989*, Paris, Le Seuil
- Robert J.C Young, 1995, *Colonial Desire. Hybridity in theory, Culture and Race*, Routledge

Articles :

- Olivier Abel, 2009, «“Essai sur la prise” Anthropologie de la flibuste et théologie radicale protestante », *Esprit*, 2009/7 Juillet, pp. 111-123
- Michèle Auzanneau, 2001, « Identités africaines: le rap comme lieu d'expression », in *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. 41, Cahier163/164, Langues déliées, pp. 711- 734 <http://www.jstor.org/stable/4393164>.
 - Etienne Balibar, 1997, « Algérie, France: une ou deux nations? » in *Algerie-France: Regards croisés, Lignes* n° 30. Février
 - Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, 2007, « La Fracture coloniale: retour sur une réaction », in *Mouvements*, 2007/3 n° 51, pp. 40-51
 - Himani Bannerji, 2012, « La passion de la nomination: identité, différence et politique de classe » pp. 95-124 in Felix Boggio Ewanjé-Epée, Stella Magliani-Belkacem (cord.), 2012, *Race et capitalisme*, Éditions Syllepse
 - Rainer Bauböck, 2007, « Beyond Culturalism and Statism. Liberal Responses to Diversity » http://www.eurosphere.uib.no/knowledgebase/wpsdocs/Eurosphere_Working_Paper_6_Baubock.pdf
 - Laurent Bazin, 2008, *Identités nationales d'État*, Numéro hors série du Journal des anthropologues, février 2008 URL : <http://www.reseau-terra.eu/article702.html>
 - Howard Becker, 1976, « Art Worlds and Social Types », in *American Behavioral Scientist*, v.19 n°6, p 704
 - Homi K. Bhabha, 1995, « Cultural Diversity and cultural Differences » in Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen (ed.), *The postcolonial studies reader*, Routledge

- Jocelyn Bonnerave, 2010, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », in *Tracés*, 2010/1 n° 18, pp. 87-103
- Saïd Bouamama, 2006, « Immigration, colonisation et domination. L'apport d'Abdelmalek Sayad », in *Contretemps* n°16 janvier 2006, pp. 62-63
- Belkacem Boumedini, 2009, « L'alternance codique dans les messages publicitaires en Algérie. Le cas des opérateurs téléphoniques ». In *Synergies Algérie*, n°6, pp. 98-108
- Belkacem Boumedini, Nebia Dadoua Hadria, 2011, « Paroles de jeunes à travers la chanson rap en Algérie », *Synergies Brésil* n° 9 - 2011 pp. 75-82
- Belkacem Boumedini, Nebia Dadoua Hadria, 2011, « Emprunt au français et créativité langagière dans la chanson rap en Algérie : l'exemple de T.O.X., M.B.S et Double Canon. » in *Variétés et diffusion du français dans l'espace francophone à travers la chanson*, Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne, n°17, janvier, pp. 25-32
- Yasmina Cherrad-Benchefra, 2002, « Paroles d'étudiants », in *Langues et société, Langue et discours, Insaniyat* n°17-18, mai-décembre, pp. 111-128
- Valérie Bonnet, 2002, « Revendication et politiques en paroles : chansons de la communauté noire américaine », in *Mots, La politique en chansons*, n°70, novembre 2002
- Mohamed Boudia, 1965, « Le romantisme est contingenté en Algérie », in *Novembre*, numéro 4
- Mourad Bourboune, 1963, «La vocation de la culture algérienne», *Révolution africaine*, n°37
- Rogers Brubaker and Frederick Cooper, 2000, « Beyond Identity » in *Theory and Society* 29, pp.147, Available at: <http://works.bepress.com/wrb/2>
- Omar Carlier, 1998, « Ecoute et regard : la télévision et les transformations spatiales en Algérie », in Ossman Susan (dir.) *Miroirs maghrébins, Itinéraires de soi et paysage de rencontre*, CNRS Communication

- Iain Chambers, « Signs of silence, lines of listening » in Iain Chambers, Lidia Curti (dir.), *The post-colonial question : common skies, divided horizons*, New York : Routledge, 1996, pp. 47-64
- Christine Chivallon, 2002, « La diaspora noire des Amériques. Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy » in *L'Homme*, N°161 (jan-mar. 2002) pp. 51-73
- Jim Cohen et Maria-Benedita Basto, 2008, « Quelles possibilités pour les études postcoloniales en France ? », *Africultures* 1/2008 (n° 72) , pp. 78-81
- Jim Cohen et Lindgaard Jade, 2007, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale » Entretien avec Paul Gilroy, *Mouvements*, 2007/3 n° 51, p. 93
- Angela Y. Davis and Ice Cube, 1992, « Nappy Happy », in *Transition*, No. 58, pp. 174- 192, W.E.B. Du Bois Institute. URL: <http://www.jstor.org/stable/2934976>
- Muriam Haleh Davis, 2011, « Algeria as Postcolony? Rethinking the Colonial Legacy of Post-Structuralism » , in *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol XIX, No 2 (2011) pp. 136-152
- Yacine Derradji, «Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée », in *Le français en Afrique* n°13 <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html>
- Mamadou Diouf, 2006, « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises », in *Contretemps*, n°16, janvier 2006
- Vincent Fayolle, Masson-Floch Adeline, 2002, « Rap et Politique », in *Mots. La politique en Chanson*, n°70, Novembre 2002
- Steven Feld, 2004, « Une si douce berceuse pour la « World Music » », *L'Homme*, pp.171-172 | juillet-décembre 2004 URL : <http://lhomme.revues.org/1445>
- Clifford Geertz,. 1979/2000, « Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight ». In Lane Crothers and Charles Lockhart (eds), *Culture and Politics: A Reader* (New York: St. Martin's).Reprinted: <http://rfrost.people.si.umich.edu/courses/MatCult/content/Geertz.pdf>

- Clifford Geertz. 1973. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." In *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books)
- Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, 2009, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », *Cahiers Sens public*, 2009/2 (n° 10), pp. 25-33
- David Graeber, 2005, « La démocratie des interstices », in *Revue du Mauss*, vol. 26, n°2, pp. 41-89
- Gilbert Grandguillaume 1998, « Arabisation et légitimité politique en Algérie », in Chaker Salem (Édité par.) *Langues et Pouvoir de l'Afrique du Nord à l'Extrême-Orient*, EdiSud, 336 pages
- Karim Hamou, 2012, « Les Mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss », in Benghozi Pierre-Jean, Paris Thomas, *Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy*, École Polytechnique Eds, 2012, pp. 195-205
- Adam Haupt, 2003, « Hip-Hop, gender and agency in the age of Empire, *Agenda: Empowering women for gender equity*, 17:57
- Julia Keely, 2008,, *The Anthropology of Assemblage*, Art journal, vol 67.N°1(Spring 2008),pp 24-30
- Nikolas Kompridis, 2005, "Normativizing Hybridity / Neutralizing Culture in *Political Theory*, Vol 33, N°3 (Jun 2005), pp. 318-343
- Sidi Mohammed Lakhdar Barka, 2003, « Les langues étrangères en Algérie : technologies de pouvoir », in *l'Imaginaire Littérature-Anthropologie. Langues et Enseignement, Insaniyat* n°21, juillet-septembre 2003, pp. 87-105
- Bernard Lamizet, 2004, « Esthétique de la limite et dialectique de l'émotion », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 75 URL : <http://mots.revues.org/3103>
- Julien Mallet, 2002, « « World Music » », in *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 | 2002, URL : <http://etudesafricaines.revues.org/168>

- Denis-Constant Martin, 1996, « Who's afraid of the big bad *world music*? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?] », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9, pp. 3-21.
- Pauline Martin, 2010, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », in *Études photographique*, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3060.html>
- Nadia Marzouki, 2013, « Purifying the Soul and Healing the Nation, Conversions to Evangelical Protestantism in Algeria » in Marzouki and Roy (ed.) 2013, *Religious Conversions in the Mediterranean World*
- Achille Mbembe, 2006, « Qu'est ce que la pensée coloniale ? », *Esprit* 12
- Angela Mc Robbie, 1996, « Different, Youthful subjectivities » in Iain Chambers, Lidia Curti, *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, pp. 31-36
- Zoulikha Mered, 2006, « « Colinguisme » et langage de connivence. Les noms de la femme dans l'argot des jeunes en Algérie », in *Insaniyat* n°32-33, avril-septembre, pp. 111-126
- Hadj Miliani, 2000, « Savoirs inscrits, savoirs prescrits et leur expression symbolique en milieu urbain en Algérie. Le cas du rap », in : *Vei-Enjeux*, n° 123, pp. 149-162
Hadj Miliani, 2002, « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », in *Cahiers d'Études Africaines*, n°168
- Mohammed Miliani, 2002, « Le français dans les écrits des lycéens : langue étrangère ou Sabir ? » in *Langues et société, Langue et discours, Insaniyat*, n°17-18, mai-décembre, pp. 79-95
- Olivier Mongin, 2009, « De la piraterie protestante aux piratages contemporains ou de la capacité à s'inscruter dans les interstices », *Esprit*, 2009/7 Juillet, pp. 180-192
- Fatima Ouachour, 2006, « Approche conceptuelle du métissage en Afrique », in *Insaniyat, Métissages maghrébins*, n°32-33, avril septembre
- Emmanuel Parent, 2011, « The uneasy burden of race » in *Volume !* 8-2011
- Benita Parry, 2004, *Postcolonial Studies. A Materialist Critique*, Londres, New York, Routledge

- Anjali Prabhu, 2005 « Interrogating Hybridity: Subaltern Agency and Totality » in *Postcolonial Theory Diacritics*, Vol. 35, No. 2 (Summer, 2005)
- Nicolas Puig et Franck Mermier, 2007, « Introduction », in Puig et Mermier (dir.), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo (« Études contemporaines »), URL : <http://ifpo.revues.org/531>
- Nicolas Puig, 2007 « Bienvenue dans les camps ! L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », in *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient* , (N. Puig, F. Mermier, dirs), IFPO, Beyrouth, 147-171.
- Anibal Quijano, 2007 , « Race” et colonialité du pouvoir », in *Mouvements*, 2007/3 n° 51, p. 111-118
- Michael Quinn, 1996, « Never should been let out the penitentiary: Gangsta rap and the struggle over racial identity », in *Cultural Critique*, N°34 (Autumm 1996), pp. 65-89
- Jacques Rancière, 1997, « La cause de l'autre », in *Algerie-France: Regards croisés*, Lignes n° 30. Février
- Matthieu Renault, 2013, « Damnation », in *ThéoRèmes*, 4 | 2013, URL : <http://theoremes.revues.org/445>
- Olivier Roueff, 2010, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », in *Tracés*, 2010/1 n° 18, pp. 121-137
- Olivier Roy, 2004, « L'énigme du soulèvement », in *Vacarme 29* - automne 2004
- Gilbert Ryle et Valérie Aucouturier, 2010, « L'improvisation », in *Tracés*, 2010/1 n° 18, pp. 197-207
- Todd Shepard, 2006, *Une république française « postcoloniale ». La fin de la guerre d'Algérie et la place des enfants des colonies dans la Ve République* , in *Contretemps* n°16, janvier 2006, pp. 52-53
- James C Scott, 2011, « Infra-politique des groupes subalternes », in *Vacarme 36 / Chantier savoir et pratiques des gouvernés*

- William H. Sewell, 1996, « Three Temporalities: Toward an Eventful Sociology. » *In The Historic Turn in the Human Sciences*, edited by Terrence J. McDonald. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp.245–80
- Michael Singleton, 2011, « Pour une anthropologie de la libération », in *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 42-1
- Gayatri C. Spivak, 1988, Can the Subaltern Speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, pp. 271–313
- Katrina S. Stapleton, 1998, « From the margins to mainstream : the political power of hip-hop », in *Media, Culture and Society*, Vol. 20, SAGE publications, London, pp. 219-234
- Gilles Suzanne, 2009, « Musiques d’Algérie, mondes de l’art et cosmopolitisme » in *Revue européenne des migrations internationales* 2/2009 (Vol. 25), pp. 13-32
- Ted Swedenburg and David McMurray, 1992, « Raï, Rap and Ramada Nights: Franco-Maghribi Cultural identities » in *Middle East Report*, N°178 (Sept-Oct 1992), pp. 11-16
- Philippe Tagg, 1989, « Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music', in *Popular Music* (Cambridge University Press) volume 8/3, pp. 285-298
- Khaoula Taleb-Ibrahimi, 2002, « Entre toponymie et langage, balades dans l’Alger plurilingue. Les enseignes des rues de notre ville. » *In Langues et société, Langue et discours, Insaniyat*, n°17-18, mai-décembre, pp. 9-15
- Marie Virolle, « De quelques usages du français dans le rap algérien : l’exemple de « Double Canon » URL : <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/22/Virolle.pdf>
- Ouerdia Yermèche, « L’état civil algérien : une politique de francisation du système anthroponymique algérien ? » in *Trames de langues, Usages et métissages linguistiques dans l’histoire du Maghreb*
- Lisa Wedeen, 2010. « Reflections on Ethnographic Work in Political Science. » in *Annual Review of Political Science*, 13, pp. 255-72
- Laetitia Zecchini, 2011, « Les études postcoloniales colonisent-elles les sciences sociales ? » *laviedesidees.fr*, 20 janvier 2011

- Werner Zips, 2011, « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir ! Du Bandit au Rebelle: transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall », in *Volume !*, 8 : 2