

Article

« Raï, norme sociale et référence religieuse »

Marie Virolle

Anthropologie et Sociétés, vol. 20, n° 2, 1996, p. 111-128.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/015417ar>

DOI: 10.7202/015417ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

RAÏ, NORME SOCIALE ET RÉFÉRENCE RELIGIEUSE



Marie Virolle

Est-il encore nécessaire de présenter le Raï ? Voici un courant musical qui, en quelques années, est sorti de son berceau micro-local — un triangle de l'Ouest algérien (Oran, Ain Temouchent, Sidi Bel-Abbès) — et a conquis le monde entier, notamment en la personne de son chanteur-phare : Chab Khaled¹.

Depuis l'orée du siècle, se développait, aux marges de la grande poésie traditionnelle, dite *melhūn*, et du chant *badāwi* « bédouin », arts nobles du terroir, un genre moins contraignant, aux paroles directes et sulfureuses, accordées aux lieux de plaisirs et à des publics moins avertis ou voulant s'oublier. Il ne sera nommé Raï que beaucoup plus tard, vers le début des années 1970, à un moment où, déjà, il entamait sa mutation vers des styles modernes pluri-culturels, une diffusion plus massive, une relative « standardisation ».

Le Raï a donc poussé d'emblée comme fleur du mal, pensée sauvage non répertoriée, sans trace écrite, consumée de la consommation des maudits. Longtemps résistant, cantonné dans ses lieux d'origine et ostracisé par tous les tenants de la culture et des médias officiels, il a pris une éclatante revanche depuis dix ans, même si sa visibilité n'est pas allée sans une certaine normalisation de ses messages et de ses formes.

Le mot *erṛāy* vient de la racine arabe R'Y « voir ». Il signifie « manière de voir », « opinion », « avis », « conseil », « point de vue » ; mais aussi « but », « dessein », « pensée » ; et encore « jugement », « volonté », « choix »². La notion renvoie donc à la liberté de jugement, au libre-arbitre, à la possibilité d'envisager les choses sous des angles divers et éventuellement d'agir sur elles. Elle est constitutive de l'individualité, de ce qui peut échapper au collectif, négocier avec le code, celui de la religion y compris. Dans une première partie, j'examinerai donc

1. Pour approcher l'histoire du Raï, pour mieux comprendre sa thématique et son rôle social, voir notamment : Miliani (1986, 1992), Poulsen (1993), Virolle-Soubès (1988, 1989a, 1989b, 1993a, 1993b, 1995).
2. Sémantiquement riche donc, mais avantageusement monosyllabique, le mot a été utilisé par les chanteurs qui dérogeaient aux canons du classique *melhūn* comme cheville, bouche-trou, soupir. Puis il devient marquage du genre. Au vocatif — *yā erṛāy* « ô le raï » ou *yā rāyi* « ô mon raï » — souvent en association avec des termes comme *ʿomri* « ma vie », *ṛebbi* « mon Dieu », *gālbi* « mon cœur », *mwima* « ma petite mère », il constituera la base de refrains, de préludes, ou l'amorce systématique des vers, et servira de titre à de nombreux morceaux.

comment se fait la négociation avec le religieux dans les pratiques sociales liées à la chanson raï³.

L'individu est déclaré « libre » par le Raï. Liberté particulière, celle de choisir, mais aussi de ne pas choisir et de tenter de concilier l'inconciliable. Ce bricolage du vécu, surgissement funambulesque de l'individuel, est aussi pris en compte dans la forme des textes : le bricolage poétique et musical est l'exacte réplique du bricolage idéologique et psychologique de l'individu. Emprunt, citation, incorporation, improvisation, parataxe, détournement, reprise, intertextualité à l'intérieur du macro-répertoire indivis du Raï, réappropriation, clin d'œil, dédicace, tout cela constitue l'ordinaire de son mode créatif, la matière même de son élaboration.

Se côtoient dans le Raï des extraits de la grande poésie populaire maghrébine, des pans de discours « ordinaire », des formules sapientiales, des expressions argotiques, des vers en français, etc. Le référent religieux est l'une des composantes importantes de ce patchwork sémantico-littéraire. Dans la deuxième partie, j'examinerai à travers quelques exemples comment ce référent est traité, quelle place il occupe et comment il fonctionne dans les textes des chansons raï.

Raï et norme socio-religieuse

L'émergence publique du phénomène raï est révélateur d'une problématique commune à toute société fortement normative qui remodèle et élargit ses espaces de respiration, de tolérance. La société algérienne de la décennie 80 est, tout à la fois, une société musulmane arabo-berbère régie par des codes socioreligieux traditionnels puritains, rigoureux, androcrates, et une société moderne où se manifeste une tendance forte — bien qu'affectée de mouvements contradictoires — à la sécularisation et à l'ouverture des mœurs.

Elle se dote alors avec le Raï d'un large moyen d'expression où se retravaille la représentation du conflit et de la négociation entre le licite et l'illicite (*ḥarām/hallāl*), entre le sacré et le profane, entre le privé et le public, entre le code et le réel, entre l'individuel et le collectif, entre le désir et la Loi.

L'idéologie politique et culturelle dominante en Algérie depuis l'indépendance supposait que se confondent l'instance religieuse, l'instance sociale et l'instance politique. Cet implicite confortait des tendances avérées de la société rurale dite « traditionnelle » ou « précapitaliste », qui s'étaient transportées en milieu urbain et survivaient fortement dans l'organisation sociale en mutation.

3. Les matériaux qui ont servi à l'élaboration de ce texte sont de trois types et déterminent la méthodologie choisie : analyser corrélativement des pratiques et des discours. 1- Des enquêtes de terrain dans l'Ouest algérien, épisodiquement menées de 1986 à 1993 : observations de concerts, de soirées diverses dans divers lieux et entretiens avec des chanteurs et des chanteuses du Raï moderne ou traditionnel. 2- Un dépouillement de la presse algérienne pour étudier les discours tenus sur cette chanson. 3- Transcription, traduction et analyse de dizaines de chansons du macro-répertoire raï, qu'elles soient interprétées par des femmes ou par des hommes, dans un style traditionnel ou moderne, commercialisées ou non, afin de saisir, d'une part, les messages véhiculés et d'autre part, la stylistique cultivée.

Il a été observé maintes fois — récemment encore, par Marc Poulsen (1994 : 148-158) — que le sacré familial équivalait au sacré religieux, que l'espace domestique, par exemple, ne s'approchait pas moins précautionneusement que celui de la mosquée, que les marques de respect familial se superposaient aux marques de respect religieux. Le mois de Ramadhan (Carême) par exemple, pris comme parangon rituel, permet de comprendre cette interpénétration du social et du religieux, la mise en spectacle individuelle et collective de cet agencement. Sur un plan plus général, la condition féminine — et les relations masculin/féminin qui en découlent —, figée par l'instance religieuse et bloquée par l'organisation patriarcale, peut être appréhendée comme la pierre de touche de ce système d'imbrication.

Les normes sociales et les normes religieuses ont donc tendance à se confondre, à s'étayer et à se légitimer les unes les autres en un verrouillage fort que le politique n'a pas voulu entamer et a, au contraire, conforté pendant deux décennies au mépris des mouvements qui, sous la façade cohésive, agitaient la société algérienne. L'unanimité nationaliste avait réduit l'expression des contradictions — de classes, de sexes, de langues, de générations —, gommé les dysfonctionnements, oblitéré les transgressions, annihilé les possibles du désir individuel et de la dynamique sociale.

L'explosion du Raï, concomitante à l'apparition des discours féministes, identitaires (qu'ils fussent ethnico-linguistiques ou religieux) et démocratiques, a contribué à casser l'unanimité de façade, à donner statut à un réel pluriel, contradictoire et, de ce fait même, provocant.

Les chansons évoquent des conduites « déviantes », transgressives, font l'apologie de plaisirs interdits, mettent à nu des « maux » individuels et collectifs. Pour mieux saisir en quoi elles ont pu déranger, briser des tabous — et la polémique dans la presse autour de la possible reconnaissance du Raï comme produit culturel témoigne de ce « choc » (Virolle-Souibès 1989a : 56-60) —, il faut savoir dans quel contexte, pour quelles situations et pour quels auditoires elles avaient coutume de s'élaborer. Car ce n'est pas tant leur existence ou leur contenu qui a constitué une nouveauté mais bien leur diffusion massive, les nouveaux circuits qu'elles frayaient. S'il y eut une petite « révolution culturelle » dans le Raï, c'est dans un passage de l'ombre à la lumière, du clos à l'ouvert, du ghetto à la scène publique.

Le Raï des cabarets

Le lieu favori d'expression du Raï, pendant les deux décennies qui précédèrent son invasion de la scène culturelle algérienne et sa percée internationale, fut ce qu'on appelle dans l'Ouest algérien *elkabari* « le cabaret », c'est-à-dire un bouge où ceux qui ont du répondant sonnante et rébuchant viennent consommer de l'alcool et des femmes, où les petits truands cherchent à faire le coup de poing et pire, où les jeunes hommes ambitieux s'initient aux « jeux » de plus âgés. Un espace de convivialité et d'affrontements, à la fois marginal (nocturne, clos, protégé) mais central dans une certaine culture de la masculinité. Sexualité, alcool, musique et danse — défolement du corps, anéantissement de *l'ēāqel* « la

raison » — sont les ingrédients de ces nuits. Argent et défi viril — transposition d'éléments de la loi sociale extérieure — constituent les moteurs de leur déroulement. Pour les moins riches, les plus jeunes, les plus décontractés, il y a les *baṣṭāt* « fiestas », « virées », où s'improvisent des espaces de l'illicite, dans les hangars à bière, les arrière-salles de cafés, dans les bois, sur les plages, etc.

La chanson raï hante ces espaces du ghetto toléré, du défolement circonscrit, et se trouve hantée par eux. Cela est surtout vrai pour la veine que les usagers appellent *eṛṛāy eššīn* « le Raï sale », qui met en scène un doublet fantasmatique des situations de transgression les plus extrêmes (saouleries, orgies, bagarres, prostitution). En fait, il s'agit de la représentation, de l'accompagnement et de la gestion de ce qui constitue le *ḥarām* « interdit » absolu aux yeux de la religion et de la société. Mais, à la mesure même du refoulement, toute société, fût-elle la plus puritaine, ne secrète-t-elle pas ses privilégiés du vice, ses balises de contre-norme, son épuisement immoral maximal, ses espaces limites où le nanti intouchable côtoie le poète interlope, le malfrat insaisissable, la femme perdue réduite en esclavage ou la déesse occasionnelle ? Contre-types de la morale dominante qui la renforcent en s'y opposant, qui la dessinent en la contrastant.

Ainsi en va-t-il des cabarets de la Corniche oranaise, des *bradāl*, « maisons closes » et des *maḥṣašāt* « fumeurs de kif ». Ainsi des habitués, consommateurs et producteurs du Raï, *šḥāb eṛṛāy* « les gens du Raï », et de leur « subculture⁴ ». Rien là d'original ni de nouveau, y compris dans le monde arabo-musulman où les lettrés peuvent évoquer la longue tradition des éloges poétiques de la boisson, des danseuses-courtisanes, des éphèbes.

Par contre, ce qui dans la socialisation du Raï apparaît comme spécifique, c'est la perfusion de cette chanson dans l'ensemble du corps social, notamment par le biais de sa veine dite *eṛṛāy eššalāh* « Raï propre ». Il met en scène des personnages transgressifs ordinaires, et non plus des prostituées ou des marlous. Les relations hommes/femmes qui y sont évoquées sont celles des amoureux et des amants de tous les jours ; l'expression, si elle reste directe, ne va pas aussi loin dans la crudité. La diffusion massive de ce Raï-là, toujours provocant mais suffisamment acceptable pour être peu à peu accepté, s'est accomplie sous diverses formes et en plusieurs étapes : d'abord, localement, par le biais des rituels familiaux ou communautaires et, dans la *ḥūma* « le quartier », par les pratiques musicales des groupes de jeunes ; ensuite, et très vite à une échelle nationale, à travers les circuits commerciaux des producteurs de cassettes qui y ont vu une marchandise juteuse ; enfin, s'adressant à tous les publics, sous l'aspect de concerts, de

4. Ce concept est pris au sens où l'entend Howard S. Becker dans ses études de sociologie de la « déviance », notamment celle qu'il a menée sur les musiciens de jazz (1985 : 103-139). À la suite de Hugues, il part du principe qu'une « culture » se constitue chaque fois qu'un groupe de personnes mène une existence en partie identique avec un minimum d'isolement par rapport aux autres et quelques ennemis communs. Ainsi, le groupe développe une conception de lui-même, de ses activités déviantes, de ses relations avec le reste de la société. Bon nombre des observations de Becker sur « l'ajustement » et la non-subversion des groupes déviants pourraient sans doute être reprises pour les milieux du Raï, avec une adaptation des théories interactionnistes au terrain maghrébin.

festivals, d'émissions de radio et de télévision, grâce à l'encouragement officiel d'une politique culturelle qui y a pressenti des bénéfices idéologiques.

Raï et rituel

Depuis les années 1940, l'on pouvait entendre ce qui ne s'appelait pas encore Raï mais *elklām elhezal* « la parole légère » dans les *wağdāt*, fêtes patronales saisonnières rassemblant autour des sanctuaires de vastes publics régionaux. Ces fêtes tenaient à la fois du pèlerinage et de la foire et, la nuit, l'on s'y divertissait autour des musiciens et des chanteurs de *badāwi*. C'est un moment de foule et de rencontre, tout comme les mariages, et il peut s'y passer en aparté bien des choses : *sallak selma hakk lsānek ɣadda fi ɣars wella wağda* « Prends un baiser, comme ça, avec une morsure sur ta langue, au mariage ou à la *wağda* » dit une chanson du Raï traditionnel... C'est au cours d'une *wağda* très réputée pour la liberté de ses pratiques festives, celle de Sidi Abed, non loin de Relizane, que l'une des chanteuses de Raï les plus célèbres jusqu'à aujourd'hui, Chikha Rimitti, reçut, dit-elle, son sobriquet en consommant de l'alcool dans une *kantīna* « buvette » : « Remettez (la tournée) »... Où l'on voit que le religieux, ou plus précisément le sacré populaire, s'accommodait de la licence — sans doute de par l'ancestrale et universelle proximité qu'entretiennent le culte rendu aux puissances tutélaires et aux éléments de la nature fertile, d'une part, et les « désordres » humains, gages de fécondité, d'autre part.

Dès l'indépendance, le double souci affirmé de la jeune république « d'assainir » les mœurs et d'améliorer la condition féminine met en situation de reconversion nombre d'animatrices des lieux de plaisir. Dans l'Ouest, elles vont grossir les rangs des orchestres féminins rituels de *meddahāt* « louangeuses » (du Prophète et des saints) qui, traditionnellement, accompagnent les cérémonies familiales, mariages et circoncisions. Par leur présence, se développe la partie profane des séances musicales, où la chanson de variétés — et, de plus en plus, le Raï — supprime les chants d'inspiration religieuse. À tel point que, lors d'une enquête que j'ai effectuée à Oran en 1987, le *maḥḍar* « présentation de la mariée » ne comportait plus qu'un chant religieux en ouverture et en clôture, le reste de l'espace rituel étant occupé par des scies du Raï sur lesquelles l'auditoire féminin rivalisait de danses et de *tabriḥāt* « dédicaces ».

Cette pratique a édulcoré le Raï pour le rendre consommable par le groupe des femmes, toutes classes d'âge confondues, dans l'espace de la *ħorma* (l'intimité sacrée de la maison, même étendue, pour le temps d'une fête à une terrasse ou à une cour ; cet espace est protégé par le code d'honneur). La technique de « nettoyage » des textes est la suivante : répéter inlassablement un refrain-canevas, assez libertaire mais restant dans des limites de recevabilité allusive, et improviser des variations. En voici un exemple, celui de la reprise au cours d'un *maḥḍar* du grand succès de la chanteuse Zahouanya, *matsalunis* « Ne me demandez rien » :

matsālunīš xallūni nebki ɛla rāyi

Ne me demandez rien, laissez-moi pleurer sur ma vie.

matsālunīš yā syādi mɛā men rāni tāyḥa

Ne me demandez pas, messieurs, avec qui je sors.

<i>'āna ḥay ɛliya w dīma nrānġi</i>	Moi, pauvre de moi, qui suis toujours en train de rafistoler.
<i>ulālā matsāluniš xallūni ndir ki byīt</i>	Oh la la! Ne me demandez rien, laissez-moi faire ce que je veux,
<i>'āna bhār ɛliya qlālet šaḥḥti</i>	Tant pis si ma santé décline,
<i>ulālā matsāluniš xallūni nebki ɛla rāyi</i>	Ne me demandez rien, laissez-moi pleurer sur ma vie,
<i>matsāluniš yā syādi skūn hūwwa šaḥbi</i>	Ne me demandez pas, messieurs, qui est mon ami.
<i>elɛāšq sūsa mmwammi suwwesli leɛḏām</i>	L'amour est un ver qui nous ronge les os.
<i>matsāluniš yā syādi mɛa men rāni bāšṭa</i>	Ne me demandez pas, messieurs, avec qui je fais la fête,
<i>ġwarīni mšyanhūm ibātu waqfīn</i>	Les voisins sont malveillants, postés en sentinelle.
<i>matsāluniš xallūni nebki ɛla rāyi</i>	Ne me demandez rien, laissez-moi pleurer sur ma vie.

Basé sur l'improvisation interactive — esthétique de la proximité avant tout —, le Raï peut s'adapter à divers types d'auditoires et moduler son degré d'impertinence et de suggestivité. Les chanteurs de Raï eux-mêmes sont polyvalents et interviennent dans des espaces divers (cabarets, fêtes, rituels, concerts, etc.). Cependant, si une chanteuse de Raï, dans un entretien ou une interview, indique volontiers qu'elle a chanté dans un orchestre de *meddahāt*, elle tente de cacher qu'elle a travaillé dans les cabarets⁵.

5. Les chanteuses, musiciennes, danseuses ont mauvaise presse dans l'opinion. Assimilées au plaisir et au dévouement inhérents à la musique, elles doivent aussi assumer les images péjoratives qui s'attachent à une vie hors norme de femmes « libres », mobiles, indépendantes financièrement. De plus, leur art étant complètement oral, populaire parmi les populaires, elles ne jouissent pas du prestige des arts savants (les jeunes filles de très bonnes familles peuvent faire partie d'ensembles de musique andalouse, par exemple). Recueillir de leur bouche un discours existentiel authentique n'est pas chose aisée. Paradoxalement, au vu de certaines pièces de leur répertoire, directement dirigées contre l'hypocrisie sociale et qui plaident pour une vie sans entrave et une tolérance basée sur la liberté personnelle, elles produisent d'emblée un texte moralisant, justificateur de leur « choix » de vie, stéréotypé, s'articulant sur une double thématique : a) les aléas de l'existence les ont poussées à ce statut, b) elles font honnêtement leur métier. Transparaissent peu le plaisir de l'art, les avantages de l'indépendance financière et d'une certaine marginalité. De même, sont occultées, dans un premier temps, les difficultés de la profession : rivalité des talents, concurrence entre les groupes, instabilité des formations, climat d'hyper-affectivité, tyrannie de certaines de leurs « chefs de groupe ».

Paroles enchaînées de femmes « libres », paroles tactiques de femmes averties des coups que peut porter la société ordinaire ; seule la confiance progressivement installée permet l'émergence des mots déculpabilisés, « naïfs », qui disent plus qu'ils ne cachent.

Dans le rituel du mariage, une autre place est faite au Raï dans les androcées. Accompagnées de leur *gellāli* « joueur » de *gellāl* « percussion », de leur *geṣṣāb* « flûtiste », de leur *berrāḥ* « crieur », parfois d'une *reggaṣa* « danseuse », les *ṣixāt* « chanteuses » qui animent la *gaṣra* (littéralement « amusement ») dans les campagnes à l'entour de Bel-Abbès ou Mascara organisent le défolement rituel. Là les textes ne sont guère moins licencieux que dans les cabarets, c'est l'assistance et le contexte qui diffèrent : les femmes sont absentes de ces réunions musicales. La sexualité évoquée dans les chants ne peut qu'être fantasmée. Elle devient, pourrait-on dire, propitiatoire. En effet, c'est pendant que se déroule la nuit de noces que les hommes, assemblés derrière la maison, écoutent à la belle étoile le Raï qui exalte le plaisir, en consommant thé, bière et vin.

On y entend des refrains comme celui que chantait par une chaude nuit de l'été 1987, Chikha Djinya el Kebira, juchée sur une remorque de tracteur, voilée d'une mousseline pailletée, trônant entre ses deux musiciens :

xallu lḥağ yesker

Laissez le *hadj*⁶ se saouler,

xallūh idīr kī bḡa

Laissez-le faire ce qu'il veut.

L'alcool circule librement entre les hommes de toutes catégories sociales (lignage, voisinage, invités, mais aussi amateurs de Raï extérieurs à la noce qui ont entendu dire qu'une *ṣixa* appréciée se produit ce soir-là), assis ou allongés sous la voûte céleste à même la terre chaude dépouillée de ses épis qui dorment dans les réserves. Le temps d'une nuit rituelle, on pourrait dire d'une nuit sacrée, s'ouvre un espace d'abandon où la norme se dissout dans l'hymne à la fertilité, doublé d'un espace de tensions où se joue la mise en scène de la cohésion sociale par l'action des dédicaces payantes « pour » ou « contre » tel ou tel.

Les femmes qui chantent le Raï

L'intimité rituelle et le rôle cathartique du Raï s'articulent autour de figures de femmes. La *ṣixa* du Raï traditionnel (accompagné à la flûte bédouine), la *ṣabba* (littéralement « jeune ») du Raï moderne (accompagnée d'un orchestre électrique), la *meddāḥa* des orchestres féminins sont les vecteurs essentiels du message libérateur, du fantasme, du spleen essentiel, de la contradiction entre le désir et la norme socioreligieuse.

Transgressives plus encore parce que femmes, catalyseurs d'émotions plus encore parce que femmes, les chanteuses ont créé la part la plus indisciplinée, la plus spontanée du Raï. Moins « acculturées » malgré leurs errances que leurs congénères hommes — parce que, comme l'ensemble des femmes du Maghreb, moins atteintes dans leur identité profonde par le laminage colonial, puis étatique —, elles n'en sont pas moins plus dédaigneuses des canons de la poésie populaire classique

6. Celui qui a fait le pèlerinage à La Mecque, l'homme pieux.

qui était surtout affaire d'hommes. Enfin, exploitées parmi les exploités⁷, elles avaient beaucoup à dire et peu à perdre dans ce genre sulfureux. La vague actuelle des chanteurs médiatisés leur doit beaucoup : phrasé, thèmes, formules, etc. Les chanteurs, eux, ont surtout innové musicalement, tout en élaborant leur vision masculine de l'amour et des conflits sociaux (Poulsen 1993, 1994).

Une chanteuse n'a en général plus de nom de famille : elle l'a dépouillé en se livrant au domaine public, en franchissant les limites de la *horma* tant topographique que symbolique. On la nomme par un prénom, un surnom, un lieu d'exercice. Jusqu'à ce que le Raï ait acquis ses récentes « lettres de noblesse », point de photo des chanteuses sur les pochettes de disques et les jaquettes de cassettes — à l'exception de Chikha Rimitti, la plus ouvertement subversive depuis ses débuts dans les années quarante et qui continue à porter haut les couleurs du Raï, tant traditionnel que moderne. L'image aguichante toujours renouvelée d'une beauté de magazine tient lieu de portrait : piège à rêves érotiques ou dernier rempart du tabou que constitue la visibilité de la femme ?

Ces femmes jetées dans la marge sont très attachées à une certaine image seconde d'elles-mêmes. Toutes expriment le désir de « se ranger » un jour, d'aller faire le pèlerinage rédempteur à la Mecque, de connaître le confort moral, d'« oublier le passé ». La plupart disent accomplir scrupuleusement le Ramadhan, assumer les rites religieux courants ; certaines revendiquent leur connaissance et leur respect des préceptes coraniques et fustigent l'hypocrisie sociale et religieuse⁸. Ainsi vivent-elles un être au monde clivé, forme paroxystique de conscience de soi, somme toute assez représentative des problématiques idéologiques et existentielles de leurs auditoires.

Une analyse textuelle de leurs chants fait ressortir ce va-et-vient entre la transgression et la normativité. Mais sous l'apparente structure contradictoire des énoncés peut être entrevu un fonctionnement des discours et contre-discours en un système dynamique (Virolle-Souibès 1989b). Au centre, un noyau constitué par la plainte. Constat lucide et malheureux d'un mal-être imputable à divers facteurs.

7. J'ai écrit (1989b : 196-197) que l'univers du Raï « ordinaire » est un « monde de la violence, de la précarité, de la marge » pour les chanteuses. J'ajoutais qu'il constituait « une perpétuation sous d'autres formes des misères vécues dans l'enfance, la jeunesse, une réponse [...] au besoin de trouver un statut dans une société dure aux femmes sans soutien, celles « qui ont les épaulques roides » comme disent les chansons ». Je donnais quelques exemples d'itinéraires : « L'une est née dans une famille très pauvre : son père, handicapé, conduisait une charrette "pour transporter le bien des autres", puis il meurt ; sa mère se remarie et c'est l'enfer pour l'orpheline : elle quitte la maison à dix-huit ans et se retrouve enceinte hors mariage ». [...] Une autre est fille de prostituée, c'est le monde de la débrouille, elle connaît la grande misère "où l'on cherche de quoi manger et de quoi dormir" [...]. Une autre était bergère, orpheline très jeune, elle errait dans les rues, sur les routes et dormait "chez les gens" [...]. Une autre, issue d'une famille pauvre, s'est retrouvée veuve à vingt ans, son père venait de mourir ; sans soutien, avec un fils encore bébé, elle commence à chanter [...] », etc.

8. Dans un article récent, j'ai analysé avec Yamina Bensalah le récit de vie d'une danseuse de Raï (1994). Son discours est un plaidoyer soutenu pour la juste reconnaissance de son amour de Dieu et du prochain.

Les uns sont externes et peuvent être soit divins : le destin (*ezzhār, elmektūb*) ; soit sociaux : l'injustice, l'hypocrisie, la jalousie, mises en œuvre par *Iḡadyān* « les adversaires », tenants de la norme répressive ; soit génériques : le masculin dominant le féminin et le brimant. Les autres sont internes et correspondent à des tentatives, ratées, de compensation : amour malheureux, transgression mal vécue, tourments de l'alcool et des veillées mixtes.

Autour de cette plainte, s'organisent des essais de réponses partielles. Par exemple des bricolages dans le cadre des normes anciennes : recherche de solidarités traditionnelles idéalisées, recours au sacré populaire surinvesti ; repli sur les franges de la norme actuelle : indifférence au qu'en-dira-t-on, solidarité des marginaux entre eux. Au-delà de ces réponses ponctuelles, s'élabore un contre-discours basé sur l'apologie de l'hédonisme, débarassée de toute référence à la norme socioreligieuse : joies de l'érotisme, de l'alcool, de l'assemblée des amis ; affirmation égalitaire du désir et de la décision amoureuse ; provocation heureuse à l'adultère, à l'errance, à la polyandrie, etc.

Ce contre-discours ne concerne de façon consistante que l'amour et l'alcool, et n'oppose aux éléments du premier niveau de la plainte qu'une vague révolte. Il n'est sous-tendu ni par un idéal de société ni par un projet de transformation sociale ou d'*aggiornamento* religieux. Par contre, il apparaît comme symptomatique de l'émergence d'idéologies : celle de la liberté individuelle (d'où la fréquence des occurrences de *'ana* « moi je », de la première personne du singulier, du verbe « vouloir » (*bḡa/ibḡi*) ; celle du plaisir que procure la liberté (libre approche entre les sexes, amour libre, liberté d'accès à l'alcool, liberté des horaires et des déplacements).

Libre choix et identifications

C'est ce fragile pôle de résistance et de contre-propositions, face aux interdits comportementaux d'essence socioreligieuse, qu'étaye la consommation massive du Raï. Il est goûté par une jeunesse prise entre divers modèles identificatoires, soumise à des pressions idéologiques endogènes (patriarcales, islamiques) et exogènes, mais souvent réappropriées, de type occidental (images de libération par la consommation matérielle ou virtuelle, images du couple petit-bourgeois, etc.). En ce sens, le Raï opère « [...] une occidentalisation de *l'intérieur* assumée et recherchée. [Elle] se fait sur la base de la tradition culturelle et religieuse locale. La référence aux origines n'est pas gommée, bien au contraire elle est exaltée » (Benkheira 1986 : 177, souligné par l'auteur).

Réconcilier passé et présent, occidentalité et tradition, révolte et reconnaissance sociale, islam et interdits, c'est sans doute cette quête d'identité plurielle qui a irrésistiblement attiré la jeunesse vers le Raï il y a dix ans. Le Raï n'impose aucune orientation : chanson existentielle où sont présentées des situations extrêmes dans lesquelles chacun a le loisir d'identifier quelques-uns de ses malheurs, quelques-unes de ses pulsions, chanson apolitique qui s'adresse d'abord à l'affectif, au corps, à la « personnalité de base ». « C'est votre choix » ou « c'est votre Raï » chantait Khaled en 1986 : un texte sur la contradiction où sont évoqués

des désirs et leur contraire. Voici un extrait de cette chanson, que l'on peut considérer comme une sorte de manifeste du courant Raï de l'époque :

<i>dārtu rāykum u rāykum</i>	Vous avez fait vos quatre volontés :
<i>lḡāzba byāt ezzwāj</i>	La jeune fille veut se marier,
<i>we ššīra byāt eṭṭlāg</i>	La jolie fille veut divorcer,
<i>we ššīra byāt leḡwāj</i>	La jolie fille veut le désordre,
<i>b raǧelha w byāt lehbāl</i>	Elle est avec son mari et elle veut la passion.
<i>mzewwja w byāt eṭṭlāg</i>	Elle est mariée et elle veut divorcer.
<i>dārtu rāykum u rāykum</i>	Vous avez fait vos quatre volontés.

Khaled - *Hāda rāykum* « C'est votre choix »

Le traitement du référent religieux

L'une des grands succès de Chab Khaled, *šallu ḡla nnebbi u šhabu ḡšra* « Prions le Prophète et ses dix compagnons » est une reprise partielle d'un *medḡ* « chant religieux » parmi les plus connus en Algérie. Le chanteur y a incorporé les éléments profanes d'une chanson raï, a renouvelé la mise en musique (rythme, instruments) tout en conservant la mélodie, et l'a utilisée en spectacle comme un chant rituel d'ouverture ou de clôture. Cette manipulation du religieux populaire par la chanson de variétés n'a pas été considérée comme choquante à l'époque (1984). Elle était perçue comme une démarche naturelle, d'autres genres citadins l'ayant effectuée auparavant sur ce même chant, avec toutefois une différence notable : avait été conservée l'essence religieuse des paroles. Cette différence est révélatrice de la façon dont le Raï utilise le religieux : il le met au service de son propos, dans un souci, plus ou moins volontaire, de légitimation.

Chanter le Prophète et ses compagnons donnait au Raï une position — et à ses consommateurs un sentiment — de centralité, et non plus de marginalité. Par exemple, danser en mixité sur un tel succès dans une salle de concert ou dans un stade permettait au public de se rassurer sur une conduite socialement malséante et religieusement condamnable. Placer la danse mixte sous l'égide d'un chant qui avait rythmé les rituels religieux de plusieurs générations lui conférait un côté bon enfant, consensuel.

La transgression se trouve ainsi non pas atténuée mais validée. De par la puissance de l'évocation religieuse, la juxtaposition du profane et du religieux, loin d'être en soi une provocation, tire la résultante composite du côté du licite et non l'inverse. Celui ou celle qui entend, chante, accompagne le *medḡ* ne peut qu'être de connivence avec lui : le religieux ne souffre d'aucun partage, le reste du texte lui est inféodé, les conduites qui l'entourent lui sont soumises.

L'exemple choisi est massif et il a joué son rôle dans l'acceptation sociale du Raï. Mais, dans les chansons, le recours à la référence religieuse, même réduite à un saupoudrage occasionnel, joue souvent le même rôle validant pour l'expression d'une réalité qui, sans cet apport, serait moins tolérable. Comment expliquer,

sinon, la présence de vers qui, sans nécessité sémantique apparente, reprennent par exemple une partie de la *Ōahada*, profession de foi musulmane : *la ilaha illa ellah* [*w kānet ketba*] « Il n'y a de Dieu que Dieu [et il y a ce qui est écrit] » (Chab Khaled - *testahel yā galbi* « Tu le mérites, ô mon cœur »). Ou des formules comme : *ššedda f ellah w dgawet elwaldin mğaya* « Le recours est en Dieu et à la bénédiction des parents m'accompagne » (Chikh Nâam - *lli bini u binek māt* « Ce qu'il y a entre toi et moi est mort »). Il est à noter que dans ces deux exemples, la religion est associée à des croyances plus populaires : le destin, la crainte sacrée des parents.

Au vu de ces exemples et d'autres, nombreux, on peut avancer que c'est précisément parce qu'il s'attaque à des tabous religieux que le Rai utilise la religion. Il le fait selon des modes diversifiés dont nous allons examiner quelques figures rhétoriques.

L'invocation de Dieu

Certaines affirmations chantées comme *nħabbek* « je t'aime » ou *nbyik* « je te veux », revêtent dans la chanson Rai, toute leur dimension sexuelle, provoquant ainsi une tension certaine. Mais si cette affirmation du désir est suivie, par exemple, de *rabbi mğana* « Dieu soit avec nous! », elle apaise la situation.

L'invocation de Dieu, en début ou en fin de vers, est extrêmement fréquente. Elle peut certes revêtir un caractère langagier purement formel d'où l'idée de Dieu est absente, simple soupir vocatif, installant le seul climat de la plainte « ô mon Dieu! ». Mais, lorsqu'elle s'inscrit dans une chaîne d'invocations amoureuses, telles *yā ħbibi* « ô mon amour », *yā ġumri* « ô ma vie », *yā xūya* « ô mon frère (mon amour) », elle vient appuyer, ponctuer le sentiment, le justifier, surtout s'il est évoqué dans une situation transgressive (amour hors mariage). Dieu est alors, pourrait-on dire, une cheville, une « astuce » de cautionnement.

Il peut Lui être adressé une plainte qui ressemble à un reproche :

yā rabbi elğalamin w 'anaya zahri win Ô Dieu de l'Univers, où est ma chance ?
Zahri twadder w klateh ħūta fe lbħar Ma chance s'est perdue, un poisson
 l'a mangée en mer.

Rimitti - *yā rabbi, ya sīdi* « Ô mon Dieu, ô Seigneur! »

Dieu peut être aussi pris à témoin de la réalité, quelle qu'elle soit, même la plus amoralisée ou immorale. Il devient alors la justification d'un principe de réalisme. Le message serait : puisque Dieu a tout créé sur cette terre, il a aussi créé la licence : il a voulu que l'homme soit faible, déviant, malheureux, transgressif. Comme le chante Zahwaniya :

rabbi lğali
šūfu ki rāni

Dieu le Très-Haut,
 Voyez comment je suis.

Zahwaniya - *eššawi* « Le Chaoui »

L'on peut sentir, comme dans cette citation, une tentative de connivence dans l'interpellation. La clémence de Dieu est alors requise. On l'invoque comme on

invoque la main secourable de la mère ou, plus justement, de l'idée maternelle (*yā mmwīma* « ô ma petite maman! »). La religion et le maternel peuvent d'ailleurs être associés : *yā ddīn mmwa bekkītūni* « Par la religion de ma mère, vous m'avez fait pleurer! » (*Zahwaniya - bekkītūni* « Vous m'avez fait pleurer! »).

Dieu est souvent pris à témoin de l'amour, surtout de l'amour difficile : *ɛla mulat elxāna rāni nsufri yā rabbi* « À cause de la fille au grain de beauté je souffre, ô mon Dieu! » (*Houari Benchenet - helli lbāb* « Ouvre la porte! »). Il est quelquefois invoqué comme instrument amoureux. Lui qui peut tout, Il peut aussi faire se rapprocher l'être aimé ou apaiser une souffrance : *yā rabbi, smaḥli, w ɛuni ɛliha* « Ô mon Dieu, s'il te plaît, aide-moi à son sujet » (*Chab Hamid - ma annitš netferqu* « Je ne pensais pas que nous nous séparerions »). Ou encore : *yā rabbi yestaḡeb dɛaweti w ana fatiḥa inessīni* « Que Dieu entende mes vœux et me fasse oublier Fatiha! » (*Chab Fethi - ibid.*⁹).

Dieu peut aussi être considéré comme l'adjuvant d'une rédemption dans le délit même. Dieu est compréhensif : *zīd esqīni yā bu ɛzza rabbi yseṭṭar kull āayb* « Verse encore, ô valeureux, Dieu cache toute honte! » (*Rimitti - laylet elbareḥ* « La nuit d'hier »). Mais Dieu se trouve parfois impliqué dans la situation évoquée, de telle manière qu'il ne puisse que l'approuver puisqu'on a utilisé sa caution en amont : *ɛhed ɛllah nkutleh* « Par le serment fait à Dieu, je vais le tuer » (*Zahwaniya - waš inassīni* « Qui est-ce qui me fera oublier ? »).

Une pensée déterministe peut conduire à sous-entendre ou à affirmer que tout ce que fait l'être — donc ses infractions — est voulu par Dieu, ce qui permet de gommer la responsabilité et en même temps de lever la crainte de la Loi socio-religieuse, d'ouvrir des possibles : *rāni ngūl nkemmel rabbi yekṭeb* « Je me dis : je continue [puisque] Dieu écrit » (*Zahwaniya - ḡibuhalu* « Amenez-la lui »).

Mais Dieu peut être le justicier recherché pour redresser les torts subis. Sa Loi est alors vengeresse des injustices : *Dertu fiyya raykum rabbi wkilkum* « Vous avez fait avec moi ce que vous vouliez, Dieu s'occupera de vous! » (*Zahwaniya - deblet galbi* « Ruine de mon cœur ») Il venge particulièrement les injustices subies par les femmes : *gāɛ elli dareh fiyya rabbi ixalliseh* « Tout ce qu'il me fait subir, Dieu le lui fera payer » (*Zahwaniya - šta ddāni lweld ennās* « Qu'est-ce qui m'a pris de fréquenter cet homme ? »).

Dans une stratégie plus complexe, Dieu peut exécuter une vengeance de translation de la faute féminine sur le responsable masculin : *w ɛllah yā ndiri ḥbibi w dnūbi yalhigak* « Par Dieu qui me voit, mon amour, mes péchés te poursuivront » (*Zahwaniya - halāla lālāl* « Oh la la! »).

Rarement, la référence religieuse subit *a contrario* un traitement plus nettement subversif. C'est notamment le fait de Cheikha Rimitti qui ne craint pas de s'offrir en bouc émissaire pour le châtement divin tout en incitant à la transgres-

9. Le répertoire du Raï est indivis : les mêmes chansons, avec de sérieuses variantes parfois, circulent entre les chanteurs et les chanteuses. En annexe de son travail, Poulsen a donné par exemple quatre versions de la même chanson interprétée par quatre chanteurs différents (1994 : 210-220), ce qui permet d'apprécier le travail de variation.

sion : *kūli ramḍān a ʔofla we denba lli jāt ana nḍiha* « Romps le jeûne, jeune fille, et le péché qui en résulte, je le prends sur moi » (Rimitti - *fātma fātma* « Fatma, Fatma »).

Avec une certaine ironie, mais beaucoup d'émotion aussi, la même chanteuse demande à son auditoire, dans un concert public au Théâtre Déjazet à Paris en 1988, de réclamer pour elle la miséricorde si elle vient à mourir : elle fait cette déclaration au cours d'une chanson sur la mort : *māda dīt yā trab* « Combien tu as pris, ô terre ». La mort est un des enjeux majeurs de la religion. Le croyant, et celui qui oublie parfois qu'il l'est ou qui transgresse les préceptes religieux, se sent sous le joug de cette menace : *elmūt kayna* « La mort existe », qui devient alors l'aune finale de sa conduite. Rimitti ne craint pas de s'adresser aux anges de la mort pour une supplique en faveur des jeunes femmes qui ont laissé parler leur corps et l'amour. C'est au nom de la beauté, de l'insouciance, de la jeunesse et de la joie de vivre qu'elle s'adresse à ceux qui sont censés, d'après la religion populaire, châtier la chair des pécheurs défunts.

Raï et religion populaire

La religion populaire est très présente dans la chanson raï, surtout à travers deux de ses manifestations : le culte des saints et la magie. Si, pour les tenants de l'orthodoxie, qu'elle soit réformiste ou islamiste, ces pratiques ne relèvent que de la superstition et du charlatanisme, voire du diabolique, pour le commun des auditeurs elles montrent que la chanson s'inscrit dans le cadre du sacré légitimant de la culture vernaculaire.

Dans la typologie amoureuse, il existe une opposition prégnante entre l'amour naturel, qui est qualifié d'amour venant de Dieu (*rebbānī*), et l'amour induit ou amour par magie. En effet, c'est dans le domaine amoureux que se déploient le mieux les arts divinatoires, talismaniques, et la chimie des philtres. Ces pratiques, plus ou moins occultes, le Raï en parle ouvertement, alors qu'elles constituent un tabou de la parole publique et un chuchoté de la parole privée.

Les hommes craignent les sortilèges des femmes et seul un amour pur et total pour une femme peut faire s'abandonner l'amoureux aux envoûtements. Dans cet esprit, une chanson de Chab Hasni est entièrement consacrée au *shūr* « la magie ». Elle met en scène une relation détendue par rapport à cette question épineuse de la manipulation des hommes par les femmes, lesquelles croient pouvoir ainsi compenser ou combattre la versatilité masculine. Le Chab chante, avec une tendre ironie :

<i>yā enti yir saḥri wa ʕudi</i>	Ô toi, fais tes sortilèges autant que tu voudras.
<i>xellīli saḥati [...]</i>	Mais laisse-moi ma santé! [...]
<i>yir saḥri we šerrobi [...]</i>	Ensorcelle-moi et fais-moi boire tes breuvages! [...]
<i>katbi ʕnd el bāb</i>	Écris tes talismans et mets-les sur le seuil!

Chab Hasni - *dāru shūr dāru* « Ils ont fait de la magie »

Les femmes font donc des talismans, dans le Rai moderne comme dans le Rai ancien où sont même explicitées les vieilles méthodes, comme nous l'avons déjà évoqué :

<i>εḫīni smek ndīreh fi jedwel lešībūb</i>	Donne-moi ton nom que je le mette dans le vieux carré magique,
<i>εḫīni smek we warrili bāb ḥawškum</i>	Donne-moi ton nom et montre-moi la porte de votre maison.

Rimitti - *tṭrīg elmeḥna* « La route de la passion »

Mais si les hommes modernes semblent s'être éloignés de la pratique active de l'écriture magique, les hommes du Rai traditionnel n'étaient pas en reste sur les femmes et avaient recours aux services du *ḫāleb* (personnage religieux possédant l'usage de l'écriture, la connaissance du Coran et parfois des dons dans le domaine magique) :

<i>llah llah yā sīd eṭṭāleb yā w dīrli zūḡ ḥjūb</i>	Dieu, Dieu, ô taleb, fais-moi deux talismans,
<i>wāḥed li lmḥabba zzewweḡ l elyozeyli beš ttub</i>	Un pour la bien-aimée, l'autre pour que cette gazelle vienne à récipiscence.

Rimitti - *zūḡ εabasīyyāt* « Deux Bel-Abésiennes »

Cependant, la force de l'amour est supérieure à toutes les cuisines magiques : *neddik neddik bla ketba εlik* « Je te prends, je te prends, sans que tu aies à faire de talismans » (Chab Khaled - *dīir dār* « Fais une maison »). Ou encore :

<i>la tketbu la dḍīru nešra</i>	N'écrivez pas de talisman, ne sacrifiez pas d'animal,
<i>ḡībūli ḥbībi w nebra</i>	Amenez-moi mon amour et je guérirai!

Rimitti - *fātma fātma* « Fatma, Fatma »

Le lien amoureux se noue souvent sous la protection d'un saint et les visites aux sanctuaires émaillent les chansons du Rai. Le saint peut être utilisé par une amoureuse pour fixer son aimé : *neddi ḥbībi l elwāli nhellifeh* « J'emmène mon amour au Wali pour le faire jurer » (Zahwaniya - *sīd el ḡilāli* « Saint Djillali »). L'aimé à son tour peut évoquer dans des péripéties amoureuses le serment passé au sanctuaire :

<i>sīdi ḡilāli εṭaha galbi</i>	Saint Djillali lui a donné mon cœur,
<i>wa 'ana âēīia rāni maybūn</i>	Et moi pour elle je suis chagriné,
<i>yā lwaldīn fi ḡāh rabbi mahi ṭālba la dhāb la melyūn</i>	Ô mes parents, par Dieu, elle ne demande ni or, ni millions!

Chab Hasni - *dik šīra lli bya galbi* « Cette fille que mon cœur veut »

Le saint cautionne les liaisons. Le serment passé devant son tombeau est une sorte de mariage hors-la-loi inventé par les amoureux pour donner un semblant d'officialité à une relation qui ne peut être codifiée par la société. Cette instance

du sacré populaire est donc instrumentalisée au service de la marginalité. Le saint est celui à qui l'on peut tout confier, tout demander. Il est d'abord fonctionnel, non moralisateur.

Le chanteur ou la chanteuse récupère le saint pour cautionner le désir libertaire :

*yā sīdi ɣammar u lɣaqba
u ɛṭīni welid*

Ô Saint Amar, malgré mon âge,
donne-moi un enfant.

*yā sīdi ɣammar u lɣaqba
ṣadri dārni*

Ô Saint Amar, malgré mon âge,
ma poitrine me fait mal.

Rimitti - *ana rabbi ṣabni* « Dieu m'a atteinte »

L'âge avancé de la protagoniste, s'il est un apparent handicap, lui permet en fait d'exiger du saint plus qu'une autre : elle veut qu'il la reconnaisse comme désirante, femme au plein sens du terme. Sa poitrine est aussi bien destinée à allaiter qu'à vivre la relation sexuelle. Elle lui fait mal, car elle est remplie de désirs inassouvis. Nous avons là un exemple du texte à double entente, caractéristique du Raï qui cultive *elmɛana* « le sens caché », « la métaphore ». Bien que le Raï n'apparaisse pas comme un genre très littéraire, il possède un aspect codé, ludique qui repose sur un sens avéré et un sens second des mots et des situations. Pour un public non averti, il s'agit du banal pèlerinage à un sanctuaire que fait une femme comme tant d'autres pour obtenir fécondité. Mais pour un public de *lfehmin* « initiés », à qui s'adresse en général le chanteur par les dédicaces et l'interactivité de sa performance — quand ce n'est pas explicitement précisé dans les textes, comme chez Rimitti¹⁰ —, cette femme désire de l'amour physique. Le saint ne vient que comme médiateur, prétexte à la mise en scène d'une situation où peut s'exprimer ce désir.

Conclusion

La relation de proximité instrumentale avec le saint est, au fond, le modèle relationnel que le Raï, comme nous l'avons vu, instaure avec Dieu et la religion en général. Dieu et les saints entrent dans les petits calculs de la vie quotidienne, dans les thérapies individuelles, dans les stratégies de contournement social. La négociation avec les instances supérieures fait à la fois partie des trajectoires existentielles et de la légitimation du genre musical. Dieu, comme les saints, est interpellé, invoqué, supplié, provoqué, pris à témoin, sommé de se déterminer, de s'impliquer, de cautionner. Bref, il est humanisé, socialisé. En ce sens, le Raï est resté essentiellement traditionnel dans sa mise en jeu du divin. C'est l'une des raisons pour lesquelles il est entré en conflit avec l'islamisme.

Les « gens du Raï » et les consommateurs de cette musique vivent une double vie idéologique qui peut, par exemple, leur permettre d'être en même temps des adeptes du FIS (Front islamique du Salut) ou de le regarder avec sympathie, respect ou crainte¹¹.

10. *elɣemza be nnoṣ ɣin ɣend elfehmin* « Le clin d'œil à demi se fait entre initiés » (*yā ḥbīb elxaṭar* « Ô ami cher à mon cœur »).

11. « Thus, a number of musicians, singers and retail dealers of Raï were adherents of the FIS. They argued that they were in the business to make the future and then live a life respecting the

Soit les adeptes du Raï envisagent une reconversion future, soit ils considèrent que Dieu comprendra leurs faiblesses, et cela d'autant mieux que, par ailleurs, ils lui donnent des gages de leur foi radicale.

Le traitement du religieux dans le Raï constitue cependant un obstacle plus grand à cette piété que les situations dissolues qui y sont présentées. Le côté dépouillé de la relation avec Dieu dans l'islamisme militant, son abstraction, son désir de mettre fin à la cuisine socioreligieuse pour élever l'islam au rang de dogme et ses valeurs au rang de norme absolue, tout cela relègue le Raï au rang des diableries où la modernité occidentale fait alliance avec le vieux fond de charlatanisme et de laxisme culturel. La modernité de l'islamisme se veut décapante : foin du vieux bricolage des normes, la personnalité de base doit être monolithique, dans un ordre nouveau épuré où la parole divine, ramenée au Coran et seulement à lui, fonde la relation sociale.

On peut pourtant poser l'hypothèse que ce qui attire les jeunes vers le Raï et ce qui les attire vers l'islamisme est de même nature : un impérieux désir de changement, de nouveauté. Il ne s'agit pas forcément de corroborer un contenu mais plutôt de partager un élan, un mouvement. Aller vers ce qui pourrait faire bouger les choses, ouvrir des brèches, des espoirs, faire pièce à la morosité du quotidien et aux étouffements du patriarcat, politique ou familial. Mais d'un côté, on accède à la nouveauté par le plaisir et l'on compose avec la réalité ; de l'autre, c'est par le combat et le principe de la table rase que l'on veut faire advenir le rêve purificateur. Deux *raïmen*, Chab Hasni et Rachid, ont payé de leur vie l'affrontement sanglant autour de la modernité¹², cette irréductible tension entre deux perceptions du religieux et du social : l'une plurielle et enracinée, l'autre moniste et révolutionnaire.

haram.[...] Several Raï listeners approved of the FIS but argued that they needed time to become good Muslims and quit Raï listening » (Poulsen 1994 : 160). Lors de son enquête, l'auteur avait aussi noté le clivage comportemental, par exemple dans cet épisode : « [...] *Hasni's friends put out their joints of hachich when the FIS demonstrations passed by in June 1991 singing la illah il Allah (there is no god but Allah)* » (*ibid.*).

12. En septembre 1996, c'était au tour du jeune chanteur Cheb Aziz d'être enlevé et assassiné (NDLR).

Références

- BECKER H. S., 1985, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris, Métailé.
- BENKHEIRA M. H., 1986, « De la musique avant toute chose. Remarques sur le Raï », *Peuples méditerranéens*, 35-36 : 173-177.
- MILIANI H., 1986, « Parcours symboliques de la chanson raï », *Internationale de l'imaginaire*, 5 : 17-21.
- , 1992, « Une esthétique du fragmentaire : dame Rimitti et ses enfants putatifs », in *L'oralité africaine*, vol. 1, Alger, Centre national d'études historiques.
- POULSEN M., 1993, « Essai d'analyse d'une chanson raï, côté hommes » : 259-282, in F. Colonna et Z. Daoud (dir.), *Être marginal au Maghreb*. Paris, CNRS.
- , 1994, *Music and Men in Algeria, an Analysis of the Social Significance of Raï*. Thèse de doctorat. Institute of Anthropology, Université de Copenhague.
- VIROLLE-SOUIBÈS M., 1988, « Ce que chanter erray veut dire : prélude à d'autres couplets », *Cahiers de littérature orale*, 23 : 177-208.
- , 1989a, « Le Raï entre résistances et récupération », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 51 : 47-62.
- , 1989b, « Le ray côté femmes. Entre alchimie de la douleur et spleen sans idéal, quelques fragments de discours hédoniste », *Peuples méditerranéens*, 44-45 : 193-220.
- , 1993a, « Le Raï de Cheikha Rimitti », *Mediterraneans*, 4 : 102-115.
- , 1993b, « "Déchire, lacère et Rimitti ravaudera!" », *Liber*, 15 : 16-20.
- , 1994, (en collaboration avec Y. Bensalah) « Khadra, danseuse oranaise : récit de vie et de survie », 345-356 in J. Brès (dir.) *Le récit oral, suivi de questions de narrativité*. Montpellier, Praxiling, Université Paul Valéry.
- , 1995, « Chanson raï : la vie contre la mort », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 70 : 125-131.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Raï, norme sociale et référence religieuse

Il a été souvent répété que le Raï vantait les plaisirs de l'alcool et de l'amour libre. Cela ne signifierait rien si l'on ne montrait comment ces thèmes, et d'autres, s'articulent avec le rappel des normes, notamment religieuses.

Le spleen inhérent au Raï doit beaucoup de sa force d'expression à cet état psychologique du « porte-à-faux » religieux. La chanson raï présente sans fausse pudeur les contradictions entre pulsions et contraintes, entre désirs individuels et normes socioreligieuses, entre idéologies concurrentes. Comme l'indique le nom du genre (Raï signifie « opinion », « libre choix »), l'être humain est libre, non seulement de son choix mais aussi de ne pas choisir et de tenter de concilier l'inconciliable. Ce bricolage existentiel, ce surgissement funambulesque de l'individuel se fait bien souvent par la manipulation du référent religieux.

Mots clés : Virolle, chanson, amour, marginalité, norme, religion, femme

Raï, Social Norm and Religious Reference

One usually hears that Raï praises alcohol and « free love ». That wouldn't mean anything if one didn't see how those topics and other ones, grow by reference to social rules, especially religious norms.

The quality of Raï spleen depends, in part, on this psychological position of religious « overhang ». The songs of Raï present candidly the contradiction between impulses and constraints, between personal desires and socio-religious norms, between competing ideologies. As the word « Raï » shows (it means « opinion », « free choice »), the human being is free, free with his choices, but also with not choosing anything and trying to manage the irreconcilable. Such an existential do-it-yourself, such a tight-rope uprise of individuality often happens through the manipulation of the religious referent.

Key words : Virolle, song, love, marginality, norm, religion, woman

Marie Virolle
CNRS - UPR 414 La Rotonde
7, rue Guy-Môquet, B.P. 8
94802 Villejuif
France