

Le raï aujourd'hui : Entre métissage musical et world music moderne

Gabriele Marranci



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/699>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001
Pagination : 139-149
ISBN : 2-8257-0723-6
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Gabriele Marranci, « Le raï aujourd'hui : Entre métissage musical et world music moderne », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 29 janvier 2024.
URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/699>

Ce document a été généré automatiquement le 29 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le raï aujourd'hui : Entre métissage musical et world music moderne

Gabriele Marranci

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article s'appuie surtout sur les recherches menées par l'auteur pendant ses séjours d'étude à Paris dans le quartier de Barbès

- 1 Le bassin Méditerranéen a été pendant longtemps un centre de rencontre et d'échange culturel, en particulier dans le domaine musical, et de nombreux métissages artistiques s'y sont opérés. Si les anciens métissages demandaient des générations pour prendre pied et transformer un répertoire existant dans un nouveau style, les transformations sont aujourd'hui de plus en plus rapides grâce aux moyens de communication et aux marchés globalisés. Un rôle fondamental dans ce processus a été joué par les immigrés, provenant pour la plupart des pays du sud de la Méditerranée, qui avec leurs espoirs amenèrent leur héritage culturel et musical.
- 2 Dans les pages qui suivent, nous observerons un répertoire musical algérien très connu et populaire en France : la musique raï, de plus en plus répandue au niveau international tant elle est proche de la musique de « fusion » et de la world music moderne. Ces dernières années, elle s'est profondément modifiée par rapport à celle qui est jouée et chantée en Algérie. Nous allons ci-dessous examiner les motivations et la modalité du métissage.

L'internationalisation de la musique raï

- 3 Avant 1990, la musique raï était peu connue du grand public. Des articles avaient paru dans des magazines français¹, présentant cette musique comme un genre rebelle ou comme le Blues d'Oran qui bouleversait l'Algérie. Peu de gens à Paris se rendaient compte que cette musique exotique était la même qu'on pouvait écouter, depuis

longtemps, dans les boîtes de nuit de Barbès (un quartier de Paris à majorité maghrébine).

- 4 Avec les immigrés algériens, le raï traversa la Méditerranée et s'installa dans les quartiers à majorité maghrébine où les artistes, dits *cheb* ou, pour les femmes, *chaba*², s'exhibaient dans les cabarets parisiens ou marseillais. Des petits magasins dédiés à la vente de cassettes de musique raï ouvrirent leurs portes dans les rues de ces quartiers qui, de plus en plus, prenaient les caractéristiques de *hôrma*³. Donc, la musique raï, à cette époque, était une musique chantée par des immigrés pour les immigrés.
- 5 En 1986 un grand concert de musique raï organisé à Bobigny par la MC93 (Maison de la Culture du 93⁴) changea cette réalité. En effet, on peut considérer ce concert comme le point de départ de ce qui marquera l'internationalisation de la musique raï. Le concert fut une kermesse de quatre jours du 23 au 26 janvier, dans laquelle se sont succédées toutes les plus importantes vedettes de la musique raï comme Cheb Khaled, Cheb Sahraoui, Chaba Zahouania, Cheb Mami, pour ne citer que les plus fameux. Le public était important et varié, y compris de nombreux Français. Les mass-media n'ont pas prêté beaucoup d'attention à l'événement, mis à part le journal *Libération*, qui présenta le concert et en donna un compte rendu, lançant une promotion du raï en France qui dure jusqu'à ce jour. Toutefois, le plus important fut que les *cheb* entrèrent en contact avec les maisons de disques et leurs éditeurs. C'est surtout Cheb Khaled qui saisit l'occasion de ce concert pour contribuer à ce que le raï sorte du ghetto et conquière la scène internationale en parcourant une voie semblable à celle que le reggae avait par exemple déjà suivi.
- 6 Avec l'album *Kutche*, Khaled fait ses premiers pas dans cette direction en 1998 ; mais ce sera avec l'album *Khaled* et surtout avec sa chanson *Didi* que le raï trouvera sa dimension internationale. *Didi* fera danser les Français et les immigrés algérien ensemble et permettra l'accès de la musique raï, pour la première fois, dans les radios françaises ; son vidéo-clip sera diffusé à la télévision et acquerra la première place au Top 50 national et une des dix premières au palmarès international.
- 7 Ce qu'a été le « Blues rebelle d'Oran » a trouvé en peu de temps sa place dans les rayons des grands magasins comme la FNAC dans la catégorie « Musiques du Monde », même si l'album *Khaled* a été produit par Don Was, déjà producteur d'artistes tels que Bob Dylan, B 52, Rod Stewart ou Elton John. La collaboration avec les grands noms de la pop internationale sera une constante de ce nouveau genre, dont la différence avec l'original algérien n'est pas négligeable. Il y a dix ans que le raï connaît un succès estimable et, comme nous allons le voir, de profonds changements demeurent liés à l'entrée en scène de jeunes issus de l'immigration algérienne, les *beurs*⁵. La musique raï est pourtant toujours vendue dans les rayons de World Music, sous la classification « Algérie », même lorsque c'est Faudel (beur né en France) qui la chante.
- 8 La réalité de l'internationalisation du raï est, d'une certaine manière, complexe puisque ce n'est pas tout le raï qui a été internationalisé, mais plutôt sa frange *made in France*, alors que des chanteurs et chanteuses demeurés inconnus du grand public français et international sont très prisés dans leur pays et parmi les immigrés.

Le raï dans l'Algérie d'aujourd'hui

- 9 Pour comprendre les profonds changements qui traversent le raï, il faut d'abord se tourner vers sa terre natale. En effet, le raï que nous pouvons rencontrer normalement là-bas, dans les cabarets et les boîtes de nuit, n'est pas *Aïcha* de Khaled ni *Bledi bledi* de Cheb Mami, mais *ghorba ouel hamm* de Bilal ou *Sahrou Sahrou* de Chaba Kheira, par exemple. Comme me l'a rapporté un ami algérien, après le dernier concert de Cheb Mami à Alger, c'est plus l'image d'un Algérien connaissant le succès que ses chansons qui a plu ; les jeunes, souvent très démunis, voient en effet la carrière de Cheb Mami davantage comme le symbole d'une réussite possible. Leurs *cheb* ou *chaba* sont de façon générale ceux avec lesquels ils peuvent parler, dont les chansons décrivent leur monde, leurs problèmes (y compris sentimentaux). La communication entre l'artiste et son auditoire est encore très importante en Algérie, autant que le sujet du texte de la chanson et sa structure. Dans son livre *Men and Popular Music in Algeria*, Shade-Poulsen montre le degré d'identification des jeunes Algériens avec la chanson raï, soulignant comment le texte en est un point de départ pour un transfert de leur propre réalité, si bien que le raï « *can be considered a model for the creation of an imagined space in the present.* »⁶ (Schade-Poulsen 1999 : 120).
- 10 Si le texte de la chanson raï a cette fonction-là chez les jeunes Algériens, la musique n'en a pas pour autant un rôle moins important. La musique du raï est née pour faire danser et le rapport avec le corps par la pulsation rythmique est sans doute plus important que la musique elle-même. Pour cette raison, la musique de la chanson raï algérienne se présente de façon simple avec des sons synthétisés plutôt schématiques, où la *derbouka*⁷, reproduite par des claviers électroniques permet à un chanteur de se produire seul et aux producteurs d'économiser pour l'enregistrement des cassettes (Schade-Poulsen 1999 : 38-74). La cassette reste encore aujourd'hui le moyen plus utilisé pour écouter la musique raï, puisque le CD demeure trop coûteux, et que la cassette est facile à reproduire.
- 11 Dans le raï algérien en Algérie, plus qu'une rencontre effective entre genres musicaux, le métissage musical, se produit dans les moyens de production des sons (de plus en plus électroniques) ainsi que dans la formation du style musical, mais en gardant ses caractéristiques au niveau tant textuel que lexical et rythmique. La recherche du chanteur, ou de la chanteuse, n'est pas d'ordre esthétique, comme nous le verrons dans le raï français ; elle se situe plutôt au niveau de la communication. En un certain sens, le raï est une forme ouverte et cyclique. En écoutant du raï algérien, on ne peut pas découvrir toutes les clés nécessaires à la vraie compréhension de la chanson, car elles sont souvent cachées, moins dans le texte et les jeux de mots que dans la façon de chanter du *chab*. Le rythme du raï en Algérie est modelé sur la manière de danser des Algériens, dans laquelle les mouvements des pieds sont réduits au minimum alors que le bassin et les mains sont en mouvement. Ceci implique que le rythme soit basé sur des temps binaires et souvent polyrythmiques qui ne s'accordent pas bien avec la manière occidentale de danser.

Le raï made in France

- 12 Comme nous l'avons vu, le rapport entre Paris et le raï n'est pas une chose récente. Autrefois, le raï, comme d'autres répertoires musicaux maghrébins, était seulement

confiné dans les quartiers à concentration nord-africaine, et la musique qu'on y entendait, à Barbès notamment, était la même que celle du *bled*⁸. Aujourd'hui, la réalité est très différente : si, d'un côté, les petits magasins de Barbès continuent de vendre les cassettes de raï du *bled*, il y a aussi les grands magasins, comme la FNAC, qui valorisent le raï moderne, plus connu des Français. Ce raï est de plus en plus présent à la radio, à la télévision et dans les discothèques ; avec le temps, ses chanteurs les plus fameux ressemblent aux stars de la pop internationale. Nous trouvons ainsi cette double réalité d'une musique qui reflète son public ou se reflète sur lui.

- 13 Si le raï algérien est, de préférence, écouté par les immigrés, le raï *made in France*, représenté par les fameux Khaled, Mami, Taha et autres Faudel, a une audience plus variée qui va des Français aux jeunes issus de l'immigration algérienne et maghrébine. Les principales modifications par rapport au raï algérien apparaissent dans les domaines suivants :

1. le sujet des textes chantés,
2. le lexique ;
3. le rythme ;
4. la modalité ;
5. le style du chant ;
6. la ligne mélodique ;
7. le son.

- 14 La présentation du produit raï est en outre très différente : si les cassettes, sans textes explicatifs et où les photos des chanteurs paraissent tirés d'albums de famille, sont privilégiées en Algérie ou à Barbès, les CD avec illustrations, explications, textes et photos artistiques sont des prérogatives du raï français. Pour mieux comprendre les transformations du raï, j'aimerais brièvement analyser les points précédents en tenant compte du fait que ce sont nécessairement des généralisations.

- *Les sujets des textes* : ils sont plus diversifiés et développent une histoire qui suit une certaine logique, l'amour n'y étant pas toujours le thème principal.
- *Le lexique* : même si la symbolisation lexicale est encore présente, elle est souvent devenue une simple tournure. De cette façon le lexique a perdu sa fonction.
- *Le rythme* : la polyrythmie n'a plus une fonction essentielle dans la texture rythmique, qui est plutôt devenue un instrument stylistique. Le rythme a été réduit aux exigences des pieds et du sens rythmique de l'Occident. La batterie est l'instrument rythmique prédominant, la *derbouka* en est l'élément exotique.
- *La modalité* : l'usage de l'échelle pentatonique a presque disparu, remplacé par la tonalité, avec l'apparition occasionnelle de microintervalles (ils sont très rares dans le raï algérien).
- *Le style du chant* : il est très différent de celui du raï algérien. La pose de voix est plus intense et haute, il y a plus de couleurs (alors qu'en Algérie, le raï a tendance à limiter les variations), les mélismes abondent (les mélodies sont beaucoup plus strictement mesurées dans le raï algérien).
- *La ligne mélodique* : la forme cyclique typique du raï est abandonnée au profit de mélodies plus variées, mieux adaptées à son audience occidentale.
- *Le « son »* : c'est sur ce plan que se situent les modifications les plus profondes ; les claviers électroniques algériens aux possibilités sommaires ont été remplacés par les instruments plus sophistiqués de la musique pop actuelle. C'est sans aucun doute à ce niveau que l'internationalisation et le métissage du raï sont les plus évidents.

De Don Was à Sting

- 15 La transformation du raï d'un genre populaire local à un genre à diffusion internationale a été rendue possible par la collaboration de quelques grands noms de la pop internationale et de producteurs des maisons de disque les plus en vogue ; il suffit de citer Don Was, Jean-Jaques Goldman, Sting, Gilles Millet, Michaël Brook, Philippe Eidel ou, parmi les maisons de production, la Totem Record, Polygram, Virgin, Barclay. Au cours de ces dernières années, l'apport des artistes internationaux s'est considérablement renforcé, jusqu'aux textes, comme dans le cas du tube *Aïcha*, écrit par Goldman pour le fameux album de Khaled, ou de *Khenza* avec les chansons *Derviche tourneur* et *C'est la nuit*, toujours de Goldman.
- 16 Le raï *made in France* s'est alors transformé en un champ culturel ouvert aux diverses exigences du marché qui, avec sa « mobilité culturelle » (*cultural mobility*) (Breen 1995 : 477) joue un rôle non négligeable. Ce que Breen appelle la « mobilité culturelle » est l'usage stratégique de la musique, de la part des labels commerciaux, destinés à développer de nouveaux marchés de consommation, en créant de nouveaux produits, voire à transformer les précédents. Le raï *made in France* est donc un pur produit commercial, une simple opération de marketing tendant à toucher les trois millions de Maghrébins de souche ou d'ascendance vivant en France, ainsi qu'une audience française en pleine expansion.
- 17 Ce point de vue sur le raï « français » est partagé par une grande majorité d'Algériens d'Algérie, mais aussi par de nombreux émigrés. Les beurs, pour leur part, n'interprètent pas la présence d'artistes occidentaux ou de styles musicaux internationaux comme un « trahison » de l'esprit du raï mais plutôt comme une expression de leur double culture. Quant aux Français, ils n'identifient généralement pas le raï, même celui de Khaled, Taha ou Faudel, comme un genre français, et les albums de Khaled avec *Didi*, *Kenza* ou *C'est la nuit* sont toujours classés dans la catégorie des « Musiques du Monde ».
- 18 Je ne crois pas que le raï *made in France* soit réductible à une simple opération de marketing ; comme le nous verrons par la suite, la « mobilité culturelle » du marché a un rôle très important, mais dans une réalité plus complexe dont les Sting, Dons Was ou Goldman ne sont pas des apports indépendants, mais au contraire tributaires des caractéristiques même de la musique raï.

La transculturation musicale dans le raï

- 19 Paris, Marseille ou Toulouse sont des villes où la rencontre des cultures (souvent problématique) est très forte, en particulier dans les banlieues et les quartiers de HLM, creusets des différentes ethnies, langues, coutumes et, de toute évidence, musiques. De *Carte séjour* à *Zebda*, les groupes musicaux de ces quartiers illustrent cette réalité, soit par l'origine de leurs membres, souvent de provenances et de nationalités diverses, soit par leur style musical, qui témoigne d'une assimilation des genres musicaux populaires comme le jazz, la soul, le funk, le reggae ou le ska jamaïcain, le raggamuffin, qui fusionnent avec le raï dans ce qui apparaît comme une véritable exigence de communication transculturelle.

- 20 Comment le raï, provenant d'un répertoire régional algérien d'origine rurale (Mazouzi 1990 ; Virolle 1995), urbanisé avec le temps, modernisé par Messaoud Bellemou et Belkacem Bouteldja, puis transformé en musique pop dans les années 1980 par de jeunes Algériens (Daoudi et Miliani 1996), a-t-il pu susciter ces derniers développements ?

Le concept de transculturation musicale

- 21 Un concept que je crois très important pour comprendre les modalités qui ont permis au raï de s'adapter aux réalités issues de circonstances sociales, économiques, culturelles et ethniques différentes est celui de « transculturation musicale » (*music transculturation*) énoncé par Margaret Kartomi (1981). Nous pouvons brièvement synthétiser ce concept de la façon suivante :
- (a) La transculturation musicale n'intervient que lorsqu'un groupe de personnes sélectionne les organisations, les caractéristiques et les principes d'autres cultures musicales pour les adopter.
 - (b) Normalement l'impulsion et le soutien à la transculturation musicale est provoqué par des facteurs extramusicaux.
 - (c) La transculturation musicale doit donner naissance à un nouveau style ou genre musical qui soit accepté dans son intégrité comme représentatif de l'identité musicale.
 - (d) Le processus de transculturation musicale peut s'effectuer en plusieurs phases successives.
- 22 Le parcours historique du raï a ainsi été marqué par plusieurs phases de transculturation musicale. En effet, les différents styles ou, pour être plus précis, les différents genres de raï sont nés d'impulsions extramusicales, dont les plus marquantes sont : l'exode rural, le colonialisme français, les rencontres avec les Américains pendant la Seconde Guerre mondiale, l'émigration en France, la naissance de nouvelles générations d'Algériens en France. Chacune de ces phases a produit des auditeurs qui se sont reconnus dans les différents genres de raï et, à chaque fois, ont été le point de départ de nouvelles transculturations musicales, y compris celles suscitées par des artistes comme Don Was ou Sting.
- 23 Ces diverses transculturations ne se substituent pas les unes aux autres ; mais, puisque chaque auditoire particulier continue à se refléter dans une phase donnée de la transculturation, on peut donc trouver dans le même lieu, à Barbès par exemple, les divers genres de raï.

Le concept de « groupe sonore »

- 24 Les publics du raï sont, comme nous le savons, très variés ; le rôle de l'auditeur est en effet moins passif qu'il y paraît dans les sociétés industrialisées, et il peut même influencer le marché par ses choix. Le phénomène de la transculturation musicale implique qu'un vaste groupe de personnes estiment un nouveau genre musical représentatif de leur identité musicale. Tullia Magrini (à paraître) estime que la principale caractéristique d'un tel groupe — qu'elle désigne du terme de « groupe sonore » (*sound group*) — est sa possibilité d'être transversal par rapport aux catégories ethniques, d'âge et sociales qui peuvent coexister dans un même lieu.

- 25 Dans le cas du raï, nous rencontrons des « groupes sonores » plus ou moins homogènes sur le plan de l'ethnie, du sexe, de l'âge ou du statut social ; mais évidemment, le plus varié est celui lié au raï *made in France*, composé en majorité de jeunes issus de l'immigration maghrébine et de Français, dont le marché musical joue sur la « mobilité culturelle » (*cultural mobility*) propre à cette transversalité.

Métissage musical ou world music?

- 26 Après avoir observé et analysé les caractéristiques (transculturation musicale, groupes sonores, mobilité culturelle) des derniers développements du raï *made in France*, on peut se poser une question : le raï français est-il alors une musique de rencontre culturelle, autrement dit un métissage musical, ou plutôt de la world music à proprement parler, c'est-à-dire une musique de « fusion » ?
- 27 Il n'est pas facile de répondre à cette question ; mais prenant en considération nos observations, nous pouvons affirmer que le raï *made in France* se situe plutôt entre le métissage musical et la world music que directement au sein de la musique de « fusion » vue comme un produit de l'industrie musicale, même dans un cas extrême comme *Desert Rose* de Sting et Cheb Mami. La capacité de transculturation du raï et les nouveaux groupes sonores sont des référents très importants, non seulement pour les maisons du disque et leur fameuse « mobilité culturelle », mais même pour les musiciens qui travaillent dans un contexte où la rencontre entre cultures est si forte qu'elle va jusqu'à impliquer le langage même.

Nouvelles identités

- 28 La redécouverte du raï par les beurs a changé sa nature de deux façons, l'une directe et l'autre indirecte. Pendant la première phase, dans les années 1980, leur identité complexe a orienté le raï vers des zones encore inconnues, en obligeant les chanteurs et les musiciens à prendre en considération les préférences musicales des beurs pour le rap, le reggae, le funk ou la soul. Dans la deuxième phase, les jeunes issus de l'immigration algérienne ont pris en main leurs goûts en matière de raï et, avec Faudel, ont trouvé leur préférence et leur voie dans le marché musical ; or Faudel n'est pas appelé à demeurer un cas isolé.
- 29 La sociologie a souvent interprété l'identité des beurs comme un véritable Janus identitaire s'étant développé sur la base d'une double appartenance culturelle : d'une part celle des parents, d'autre part celle de la société française. Le marché musical a rapidement saisi que la réalité était beaucoup plus complexe, et que cette vision d'une double culture était réductrice. Je pense que dans le cas de jeunes issus de l'immigration, nous devrions plutôt parler d'une « infra-culture », ou d'une « infra-identité », que Bhabha a appelé *culture in-between* (Bhabha 1996, Bohlman 1999). La caractéristique de ce préfixe « infra » est sa perméabilité aux contacts et, dans le cas de la culture, sa possibilité de développer une forme culturelle propre à partir des cultures des autres ; à l'évidence, il ne s'agit pas d'une position facile pour ceux qui la vive.

Le marché musical et le raï *made in France*

- 30 Considérant ce qui précède, nous pouvons confirmer que la place du raï se trouve entre le métissage musical et la world music en raison des différents vecteurs qui agissent sur le raï *made in France*, certains étant liés à la transculturation musicale, aux groupes sonores, et à l'« infra-identité » des beurs et donc à l'expression d'une réalité en voie de métissage ; d'autres se rattachant à la « mobilité culturelle » du marché et du milieu musical, et donc plus proches de la world music et de la musique de fusion. Aujourd'hui il n'est pas difficile de noter la volonté du marché de phagocyter la musique raï pour l'intégrer à l'industrie de la musique de fusion, ce qui représente un risque partagé par de nombreuses autres musiques non occidentales.
- 31 Le récent rapprochement de nombreux beurs à la musique raï algérienne et à d'autres répertoires plus traditionnels du pays de leurs parents, que j'ai pu constater pendant mon dernier séjour à Paris, est attribuable plus à une perte de référence identitaire du raï français qu'à un véritable retour à une identité proprement algérienne. Autrement dit, le raï *made in France* est en train de s'écarter des exigences de représentation des jeunes issus de l'immigration algérienne, qui sont bien loin d'accepter les politiques d'assimilation, voire même de s'intégrer à la culture et à l'identité française (notion bien différente de celle de « sociétés français ») en se dessaisissant de leurs liens avec l'identité algérienne.

La raï *made in France*, un lieu de rencontre identitaire ?

- 32 L'image des beurs que donnent la presse française, les mass-media en général et également l'opinion courante des Français d'origine, est loin d'être une vision idyllique. Elle est souvent associée à la microcriminalité, à la dégradation urbaine et au vandalisme. Il y a dans les villes des frontières invisibles, presque imperceptibles tant aux beurs qu'aux Français ; les contrôles de police sur ces jeunes sont très fréquents et, à l'inverse, l'image que les beurs ont des Français n'est souvent pas positive non plus : la méfiance est réciproque. Peu de jeunes issus de l'immigration se considèrent actuellement victimes d'un racisme violent et idéologique ; ils parleront plutôt d'un racisme indirect et voilé, mais néanmoins réel.
- 33 L'Éducation Nationale et la politique française de façon générale appliquent une idéologie claire : celle de l'assimilation et, depuis plus récemment, celle de l'intégration. Ces discours peuvent être vus comme deux formes du même monologue de la société française dirigé vers les beurs, qui en sont les simples récepteurs passifs. L'objectif principal en est leur normalisation. Aucune rencontre n'est toutefois possible sans dialogue, et aucune socialisation ne peut s'opérer sans rencontre entre personnes ou groupes d'identité différente ; chacun reste donc de son côté.
- 34 Le raï a en partie brisé cette réalité en changeant le sujet agissant : ce sont en effet ici les Français intéressés à la culture des jeunes issus de l'immigration algérienne qui imitent leur façon de danser le raï, qui écoutent les chansons en arabe. Ils entrent ainsi de plain-pied dans ce monde volontiers ressenti comme une « anomalie » de la société française.
- 35 Le raï est devenu l'ambassadeur de la culture arabe en France. Il n'est ainsi pas étonnant d'apprendre que, dans un récent sondage⁹, Khaled est la personnalité arabe la

plus connue. Le raï *made in France* est devenu un véritable lieu de rencontre entre des identités qui s'opposent dans d'autres domaines. Pour la première fois, même les mass-media et les politiques se sont rapprochés des beurs et de leur identité. Le raï a permis une vision profondément différente de la « problématique beur » : de l'assimilation et de l'intégration, elle en arrive à l'acceptation et à la valorisation de certains aspects culturels des jeunes issus de l'immigration. Toutefois, même cette réalité peut cacher, de la part du politique — plutôt réticent à renoncer à une réelle assimilation des beurs — une volonté de type post-colonialiste de contrôler, par l'image du « beur sage », le développement d'une identité acceptable pour une France qui peine encore à accepter sa société multiculturelle.

Conclusion

- 36 Le raï s'est profondément transformé ces dernières années par la rencontre avec de nouvelles réalités urbaines et multiculturelles, grâce au marché musical, et surtout à la confrontation avec d'autres genres musicaux. Le concert de Bobigny en 1986 a été le point de départ de ce processus, mettant en contact les chanteurs et chanteuses de raï avec le marché du disque et de la grande distribution musicale. Des collaborations avec les noms les plus célèbres de la pop internationale ont étendu l'audience du raï, tout en éloignant le raï *made in France* de celui d'Algérie. Nous avons vu comment le raï a été marqué tout au long de son histoire par des phénomènes de transculturation musicale, qui ont permis le développement de nouveaux genres correspondant aux réalités présentes dans les espaces culturels liés aux différentes identités. Le concept de « groupe sonore » développé par Tullia Magrini a permis de voir les relations entre la musique raï et son audience en soulignant comment l'« infra-identité » des beurs a joué un rôle fondamental dans cette musique. Par la stratégie de la « mobilité culturelle », le marché musical — les labels d'enregistrement — a été le principal moteur de la dernière transculturation du raï. Mais il n'est pas pour autant l'inventeur de ce style, né du métissage musical selon des modalités que nous avons décrites plus haut.
- 37 Toutefois, le raï *made in France* est en train de tourner peu à peu vers la world music, suite à sa réussite sur le marché musical ; il est en train de se désireux d'orienter l'attitude des jeunes vers le raï *made in France* — à défaut d'autres genres musicaux — valorisant l'image du « beur sage » susceptible d'être accepté pour la société française. Le raï apparaît donc comme une forme culturelle ouverte sur des possibilités de plus en plus larges.

NOTES

1. *Actuel* 50, 1983; *Actuel* 68, 1985, *Libération* 22 janvier 1986, *Le Matin* 23 janvier 1986, *Le Monde* 24 janvier 1986.
2. *Cheb* est un mot arabe qui signifie «jeune»; pour l'origine de cette appellation je renvoie à Poulsen (1999: 15).

3. Quartier en dialecte algérien.
 4. Numération des Banlieues Parisiennes
 5. Beur signifie «arabe» en verlan (langage à l'envers).
 6. Le raï «peut être vu comme un modèle pour la création d'un espace imaginaire dans le présent»
 7. La *derbouka* est un tambour en terre cuite à une membrane.
 8. Mot arabe qui signifie pays, souvent employé par les immigrés pour indiquer leur pays d'origine.
 9. Sondage effectué par Ipsos pour l'Institut du Monde arabe et le *Nouvel Observateur* des 7 et 8 novembre 1997.
-

RÉSUMÉS

L'article observe les derniers développements de la musique raï en France fortement teintée de métissage musical en cherchant à pénétrer les modalités et les raisons qui ont incité la musique raï française à s'éloigner aussi profondément de ses racines. A partir de la description du raï aujourd'hui en France en parcourant les phases les plus importantes, l'article souligne l'apport donné au raï par de fameux artistes de la pop internationale et le rôle des maisons de disque dans la promotion du raï made in France au niveau international. Le concept de « transculturation musicale » (musical transculturation) de Margaret Kartomi, et celui de « groupe sonore » (sound group), développé par Tullia Magrini montrent comment le raï français s'est si fortement métissé. L'article prend en considération le rôle du marché musical et de ce que Mark Breen définit par « mobilité culturelle » (cultural mobility) en la déterminant comme un des facteurs principaux de la transculturation ultime du raï. Pour conclure, l'auteur se demande si le raï made in France peut être un lieu de rencontre culturelle possible entre des identités aussi différentes que celles des beurs et des Français.

AUTEUR

GABRIELE MARRANCI

Gabriele Marranci a obtenu une maîtrise sous la direction du professeur Tullia Magrini avec un mémoire en anthropologie de la musique sur la musique raï en France. Il est membre de l'ICTM et participe au Study Group on Anthropology of Music in Mediterranean Culture. Il poursuit ses recherches sur la musique du Maghreb en provenance de France et d'Algérie à la School of Anthropological Studies at Queen's University of Belfast.