

Date de soumission : 14/04/2022 - Date d'acceptation : 20/07/2022 - Date de publication : 23/07/2022



## Le Zenqawi : le génie algérien rime en milieu urbain

## The Zenqawi : the Algerian genius rhymes en an urban environemnt

Lynda ZAGHBA<sup>1</sup>

University of M'sila/ M'sila  
Lynda.zaghba@univ-msila.dz

**Résumé :** *C'est à travers les chansons des jeunes produites dans les villes que nous pouvons percevoir l'identité linguistique dont se réclament les nouvelles générations. Le Zenqawi comme nouvelle forme artistique qui commence depuis peu à prendre le devant de la scène musicale dans la ville d'Alger, capitale du pays, traduit ce génie algérien qui décide de prendre place et de se situer dans un monde caractérisé par l'internationalisation des échanges. Il décide sans relâche d'affirmer son monde voire son univers, à la fois artistique et linguistique, construit à partir du mixage de plusieurs formes linguistiques et musicales et enraciné dans un patrimoine riche, lui aussi composite par l'effet des différentes cultures et civilisations qui ont traversé le pays.*

**Mots-clés :** Zenqawi- expression plurielle- plurimodalité expressive- emprunt.

**Abstract :** *It is through the songs of young people produced in the cities that we can perceive the linguistic identity claimed by the new generations. Zenqawi as a new artistic form which has recently begun to take center stage in the musical scene in the city of Algiers, the country's capital, translates this Algerian genius who decides to take his place and situate himself in a world characterized by internationalization of trade. He tirelessly decides to affirm his world, seeing his artistic and linguistic universe built from the mixing of several linguistic and musical forms and rooted in a rich heritage that is also composite by the effect of the different cultures and civilizations that have crossed this country*

**Keywords:** Zenqawi- plural expression- expressive plurimodality- borrowing .



---

<sup>1</sup> Auteur correspondant : Lynda Zaghba ; Lynda.zaghba@univ-msila.dz

Le *Zenqawi* se présente depuis quelques années comme un nouveau style de chanson citadin très écouté en Algérie. Il suffit de voir le nombre de vues sur You Tube des chanteurs *Zenqawis* qui dépassent souvent 80 millions pour chaque chanson, afin de comprendre la place qu’occupent ces chansons en Algérie et au Maghreb. Cette nouvelle forme musicale voit le jour à Alger, la capitale du pays, grâce à des artistes ayant débuté comme chanteurs de stade qui fredonnaient des chansons pour leurs équipes respectives : *L’Union Sportive de la Médina d’Alger (USMA)* et *Mouloudia Club d’Alger (MCA)*.

Depuis un siècle et demi, le patrimoine musical maghrébin en général, et algérien en particulier, est dominé par deux types musicaux : la musique arabo-andalouse qui s’est développée dans les grandes villes et les musiques populaires. Les autres formes musicales sont des formes hybrides, construites soit à partir d’un type particulier en introduisant de nouvelles formes musicales pour répondre aux exigences sociales relatives à l’époque de leur apparition (Miliani, 2018), soit par le croisement de deux ou plusieurs formes musicales. Dans le cadre de cet article, nous faisons l’hypothèse que le *Zenqawi* est une forme musicale métisse qui résulte d’une rencontre entre plusieurs styles musicaux : le *chaâbi*, les chansons des stades et *le Raï*.

Notre contribution se veut exploratoire, à court et moyen terme, de la chanson citadine de la ville d’Alger en considérant le contexte historique, politique, socio-économique ou musical qui a engendré ce nouveau style de chant. Un ensemble de questions vont ainsi guider notre réflexion : Quels contextes ont été à l’origine de l’apparition de cette nouvelle identité musicale citadine ? Quels points de rencontre ce nouveau style musical opère-t-il avec les autres formes et types existant déjà dans l’espace de la ville d’Alger ? Quel rôle social (ou autre) lui assigne-t-on ?

Il est clair qu’une étude ethnomusicologique s’impose afin de lier cette nouvelle forme musicale à son contexte de production. Il s’agira surtout d’une conception de la musicologie qui rapproche les trois paradigmes qui ont dominé la discipline depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : le modèle philologique qui considérait les musiques par un comparatisme établi entre les formes musicales européennes et étrangères, le modèle structural entraîné par le sillage du *Cours de linguistique générale* et le modèle neuronal, plus récent, qui met l’accent sur le rôle de la cognition dans la compréhension autant dans la production musicale. Nous faisons ainsi écho aux travaux de Molino (2000, 2007), Alvarez-Pereyre (2000, 2014) qui rapprochent le langage linguistique et le langage musical, en les présentant comme complémentaires voire dépendants.

À cette perspective ethnomusicologique, s’ajoutera une étude sociolinguistique PAR l’analyse de chansons se réclamant du *Zenqawi*, dans le dessein de décrire les différentes formes d’expression du *Zenqawi*, dans un monde caractérisé par un plurilinguisme croissant. Le paradigme sociolinguistique est susceptible d’expliquer l’évolution du langage des jeunes et aussi de le décrire en synchronie. Le langage musical apparaît alors, à l’instar du langage linguistique, comme une forme de revendication identitaire (Calvet, 1994)

Notre corpus est constitué de 19 chansons classées comme relevant du *Zenqawi*. Etant donné que la sélection est difficile en raison de la nouveauté de ce style de chanson, nous avons procédé à une recherche par hashtag sur *You Tube*, en écrivant *#zenqawi*. Cette

recherche nous a permis de retrouver toutes les chansons qui s'inscrivent dans cette forme musicale.

En ce qui concerne la transcription des chansons, nous avons choisi le protocole ICOR qui permet de retracer les vers rapidement. La transcription phonétique de certains mots s'impose, notamment quand il s'agit des mots français algérianisés. Quant à la traduction, souvent littérale, elle permet au lecteur francophone de mieux appréhender l'analyse.

## 1. Contexte et évolution d'un style

L'étude d'un phénomène social en cours est toujours délicate, en raison de notre incapacité de connaître le présent parce que nous y sommes plongés. Croire à la capacité de l'homme à saisir et comprendre le moment présent, c'est s'inscrire dans la conception simpliste de la vision des faits passé-présent-futur.

La conception simpliste croit que passé et présent sont connus, que les facteurs d'évolution sont connus, que causalité est linéaire, et, par là, que le futur est prédictible. (...) En fait, il y a toujours un jeu rétroactif entre présent et passé, où non seulement le passé contribue à la connaissance du présent, ce qui est évident, mais aussi où les expériences du présent contribuent à la connaissance du passé, et par là le transforme. (Morin, 2007 : 9)

Face à une telle réalité épistémologique tourbillonnante où le futur s'inscrit dans l'improbable, le chercheur ne peut que jeter un regard sur ce qui est « visible » : le passé et l'instant immédiat, sans pouvoir autant nier les limites d'une telle entreprise.

La chanson comme « miroir social, avec son histoire, ses variations, ses échos, son évolution, ses liens avec les contextes et mouvements sociaux, son jeu sur les langues et les passages de l'une à l'autre, etc. » (Rispaïl, 2021 : 7) est un objet présent qui, parce qu'il est complexe, échappe souvent à notre compréhension. Cela est dû, à notre avis, au fait que la chanson actuelle, diffusée au travers des réseaux sociaux,

comme la culture de masse, vit sur le paradoxe que la production (industrielle, capitaliste, étatique) a besoin à la fois d'exclure la création (qui est déviance, marginalité, anomie, déstandardisation) mais aussi de l'inclure (parce qu'elle est invention, innovation, originalité, et que toute œuvre a besoin d'un minimum de singularité), et tout se joue, humainement, aléatoirement, statistiquement, culturellement dans le jeu création/ production. » (Morin, 1958, XIII)

Le *Zenqawi* comme mot connaît sa première apparition au cours de l'année 2019 dans une Algérie agitée par le mouvement contestataire : le *hirak*. Pour Fatma Oussedik (2020), ce dernier est un emprunt linguistique venant du Yémen, Irak et du Maghreb et renvoie, dans notre contexte, à des marches pacifiques de citoyennes et citoyens algériens, entamées à partir du mois de février 2019 d'abord à Alger la capitale puis à travers toutes les villes du pays. Des manifestations qui ont été interrompues par la crise sanitaire causée par le Covid-19. Le *Zenqawi* orthographié aussi « *Zen9awi* » vient du mot *zenqa* qui signifie quartier dans le parler algérien, qui est aussi un glissement sémantique du mot arabe *zenqa* ou *étroit sentier dans un village*. Il se présente autant comme un style de chant que comme un nouveau genre musical (Fehri, 2021) et se situe au croisement de plusieurs genres musicaux. Le mot a été créé dans le studio *Top Casting and Events Distribution*

*Services*, connu sous le nom de TCE production, entreprise de production audiovisuelle située à Alger et créée par Bourahli Tarek ; il ne dévoile pas le nom de celui qui a créé le mot pour ne pas le limiter à un seul chanteur et en faire un style de chant qui peut se transmettre d'une génération à une autre.

Les stades furent les premiers lieux d'expression des chanteurs Zenqawi par des chants écrits pour leurs clubs respectifs : *L'Union Sportive de la Médina d'Alger (USMA)* et *Mouloudia Club d'Alger (MCA)* et aussi pour contester et dénoncer une situation économique, politique et sociale qui commençait à dater. Des chants comme *La Casa d'el moradia*<sup>2</sup> ont fait vibrer les jeunes dans les stades comme ailleurs. Ce sont des chants qui racontent les souffrances, les espoirs et désespoirs des jeunes dans une Algérie dévastée par l'émigration clandestine. Ailleurs dans le monde, les supporters empruntent des chansons produites dans les grands studios pour les faire résonner lors des matchs ; en Algérie, les stades deviennent de véritables studios où des chansons sont lancées par des jeunes comme une véritable chorale et filmées pour être publiées dans les réseaux sociaux et sur You Tube.

Ces chanteurs, avec des moyens modestes, tentent d'enregistrer leurs chansons pour les faire connaître au grand public, mais c'est le *Hirak* qui réussira à transformer leur sort. Au cours de la période contestataire, ces chants ont été des hymnes qui traduisaient l'injustice sociale à fleur de peau où l'inflation, le chômage, la déprime régnaient. C'est peut-être là tout leur secret, ils dépeignent, par les voies du rythme et du verbe, la réalité, mais ils sont aussi autre chose, générateurs d'émotion, de rêve et d'aspiration de générations nées dans la décennie noire et cherchant une place sous le soleil de l'Algérie.

C'est l'aube et le sommeil ne vient pas  
Je me consume à petit feu  
Quelle en est la raison ?  
Qui dois-je blâmer ?  
On est las de cette vie

[\*2]

Le premier [mandat], on va dire qu'il est passé  
Ils nous ont eu avec la décennie [noire]  
Au deuxième, l'histoire est devenue claire...  
La Casa d'El Mouradia

(Refrain)

Au troisième, le pays s'est amaigri  
La faute aux intérêts personnels  
Au quatrième, la poupée [bouteflika] est morte et l'affaire se poursuit...  
(la casa d'El Moradia, Ouled El Bahdja)

Bien qu'elle continue à « cartonner » auprès des jeunes, les études sur cette nouvelle création musicale ne sont pas toutes en sa faveur. Les musicologues estiment qu'il est naturel pour chaque génération de trouver un style musical expressif qui traduise ses préoccupations sociales, économiques et politiques. Ainsi l'émergence de nouveaux styles musicaux dans une société rigide au changement implique inévitablement son lot de

---

<sup>2</sup> El Moradia est le quartier de résidence du président de la République algérienne.

craintes et de réticences. Par conséquent, le Zenqawi se heurte, tant sur le plan professionnel que social, à la dominance de styles ancrés dans le patrimoine citadin et à l'incompréhension des spécialistes qui estiment que "Ce n'est rien de plus qu'une réexploitation d'outils enracinés dans la mémoire collective (chant de stade, langage de rue, rythme utilisé dans les chants de stade, le style Sika Espagnol) et de les mettre dans un beau modèle d'image transmettant un message social à caractère moral » (Allal, 2021) Salim Dada, musicologue et chef d'orchestre algérien, ajoute :

Le travail artistique professionnel et créatif a ses composantes et ses méthodes d'écriture, d'enregistrement et de production. (...) je conseille à ces jeunes de retourner à l'école pour apprendre la musique et améliorer leurs techniques vocales. Ils doivent également collaborer avec des poètes et des compositeurs, des musiciens et des ingénieurs du son professionnels. (Allal, 2021)

À cette position des spécialistes, s'ajoute une réticence à tout ce qui est nouveau pouvant s'inscrire dans l'art contemporain « considéré comme une façon pour l'Occident d'imposer une culture globale» (Gaité, 2020 : 4). Méfiance normative que connaît toute nouvelle forme artistique depuis l'indépendance telle que celle vécue par le Raï vers ses débuts (Baoudi & Meliani, 1996). Cela pourrait être expliqué par la politique générale adoptée par le gouvernement algérien au lendemain de l'indépendance, notamment dans le domaine artistique, qui visait la réappropriation et la promotion du patrimoine culturel et artistique algérien, une manière d'algérianiser le pays et de se démarquer de l'ancien colonisateur : « En effet, à cette époque, il ne s'agissait pas de passer d'une culture à une autre, mais plutôt d'un retour autorisé vers la culture d'origine, à laquelle, pour résister et se protéger de l'opresseur, on s'était accroché. » (Arezki, 2002 : 109) Ainsi, toute production artistique transgressant l'héritage artistique se trouve examinée à la loupe pour en faire ressortir les traces de l'art occidental et être classée enfin comme « pure » ou « impure ».

Outre l'influence du *Hirak*, d'autres facteurs ont amplement impulsé cette nouvelle forme musicale. L'usage gratuit de You Tube, par la vitesse de transmission et de généralisation qu'il assure, a offert aux jeunes des pistes faciles vers le public ; mais c'est grâce à TCE production que le parcours de ces jeunes a entamé une étape de professionnalisation et d'internationalisation. Effectivement, c'est à partir de 2020, suite au concours de cette entreprise, que des jeunes ont conquis le grand Maghreb et ont réussi à être classés parmi les tendances de musique internationale. La collaboration avec de jeunes réalisateurs, issus de la même classe sociale que les chanteurs et ayant vécu le même parcours, comme Amine Boumédienne et Brahim Hadid pour réaliser leurs clips, est également à l'origine de l'engouement massif qui se traduit par l'augmentation du nombre de vues sur les réseaux sociaux.

Le rôle des producteurs Tarik Hachmane et Tarek Bourahli dans la diffusion de la chanson Zenqawi et de la chanson jeune en général nous rappelle l'influence de Rachid et Fethi, deux frères et producteurs algériens, de leurs vrais noms Rachid et Fethi Baba Ahmed, dans le lancement de nombreux jeunes artistes de raï, dont les plus célèbres furent Chebs Khaled, Anouar, Sahraoui, Mami...

## 2. Une forme hybride qui s'inscrit dans une continuité

Il faut en parler. La chanson algérienne se prête à un autre débat qui se révèle à travers la réaction des musicologues face à cette nouvelle forme artistique qui retient notre attention dans le présent article : il faut protéger la chanson algérienne traditionnelle de toutes les formes d'influence des autres cultures, surtout occidentales, et conserver ce qui la rend originale et propre à l'Algérie. Mais faut-il rappeler que ce caractère hybride de la musique algérienne est inscrit dans l'histoire musicale algérienne ? La musique arabo-andalouse qui a acquis ses lettres de noblesse depuis des siècles est l'exemple fameux qui ouvre toute étude sur la chanson algérienne. La rencontre des musiciens arabes, comme le fameux Ziryâb, avec la musique andalouse à Séville - le plus grand pôle musical de l'Europe l'Andalousie - est à l'origine de la transformation de la musique andalouse, par la création de nouveaux instruments à cordes, à vent et à percussion, et en introduisant de nouvelles formes musicales (Métoui, 2000). Rappelons aussi que la musique andalouse a été fortement influencée par la musique locale hispanique. Les premiers Arabes arrivés en Espagne ont donc composé une nouvelle forme musicale, en combinant les modes locaux avec ceux venant du Moyen Orient, formant ainsi une nouvelle forme musicale indissociable.

Au début du siècle dernier, Chikh Mostapha Nador propose une nouvelle forme musicale, le Chaâbi, qui vient de *Chaab* « peuple ». C'est une forme musicale métisse qui oscille «entre melhoun (poésie chantée) et mdih : un genre antique associant tout un art de la déclamation (du slam avant la lettre), et des séquences de litanies sacrées ou mystiques » (Guemriche : 2012). Elle sera enrichie et codifiée vers les années 30 et 40 du même siècle par le Cheikh Mohamed El Anka. Outre sa technicité innovante, le chaâbi, impulsé par la renaissance théâtrale entamée par Mahieddine Bachtarzi qui avait introduit le parler algérois dans les pièces de théâtre (Miliani, 2002), se caractérise par l'usage du dialecte algérien pour exprimer des thématiques proches du quotidien et des préoccupations des habitants des quartiers populaires de la ville d'Alger, contrairement aux chansons arabo-andalouses qui mettaient en avant des poèmes de la littérature arabe classique.

Sous l'influence de la mondialisation et de la volonté des jeunes à se faire connaître dans le monde de la musique, les années 80 constitueront un tournant notable de la chanson algérienne, notamment par l'introduction de nouvelles formes musicales hybrides comme le Gnaoui aux racines négro-arabo-berbères (Baoudi & Meliani, 1996) et des formes algérianisées du Rap, le jazz, le Rock, le Hard Rock ...

Dans ce sens, le Zenqawi, forme musicale masculine pour le moment, s'inscrit dans une tradition créative installée depuis des siècles en Algérie qui se caractérise par la combinaison, sous l'effet de facteurs divers, de formes musicales différentes dans l'ambition d'en proposer une nouvelle qui réponde aux ambitions des générations en cours. Dans un monde dominé par l'accélération des échanges humains dans tous les domaines, y compris culturel, la digitalisation croissante de la planète et l'avènement de l'Internet, les interactions entre les populations ne cessent de croître. Comme le souligne Hadj Miliani (2013), «Les phénomènes les plus spectaculaires en matière de mondialisation culturelle touchent le domaine des industries du spectacle, et tout particulièrement le cinéma et la musique». Le Zenqawi cristallise donc l'accessibilité à la diversité culturelle mondiale. Les effervescences culturelles nationales et internationales étant propices à l'innovation et la créativité en matière de musique et de recherches musicales, certaines cultures, certes, disparaissent par l'effet du rapport de force mais d'autres, comme cette forme musicale juvénile qui envahit la toile depuis peu, apparaissent.

### 3. Analyse des chansons

Nous commencerons par une analyse thématique des chansons choisies pour mieux y déceler les prémisses d'un tel choix musical. Nous nous attèlerons par la suite à examiner de près les langues intégrées dans ces chansons.

#### 3.1. De la protestation à la revendication identitaire

Moh Milano, Djalil Palermo, Fofa Torino, Fouzi Torino ... sont des chanteurs qui viennent des quartiers populaires d'Alger, de familles modestes, et surtout du même arrière-plan musical : des chants de stade. C'est ce qu'on relève aussi à travers les dénominations des artistes qui renvoient aux clubs sportifs italiens qui ont fait vibrer les Algériens pendant des décennies. Milano par exemple est choisi en raison de la similitude des couleurs du L'Associazione Calcio Milan, connu sous le nom *Milan AC*, avec l'USMA ; rouge et noir. Ces chanteurs se distinguent donc autant par leurs différences que par leurs ressemblances. Leur style de chant aspire, jusqu'à présent, à des horizons différents. Au moment où Moh Milano et Fofa Torino s'orientent exclusivement vers les chansons à caractère social, Djalil Palermo est tenté par le thème de l'amour, dans *Âchkek criminel* et *Courage*, qui se déclinent en hommage à la fidélité et la beauté de la femme, mais font aussi une critique du matérialisme caractérisant la société.

La revanche sociale est un thème central pour les chanteurs qui dénoncent le rejet d'abord des spécialistes du domaine mais aussi les accusations des responsables politiques algériens qui lient l'émigration clandestine et les chansons proposées par les jeunes chanteurs. « Je ne suis pas parti à l'étranger de manière clandestine pour demander aux jeunes de le faire. Ce que je voulais, à travers ma chanson, c'était de raconter une histoire réelle », explique Djalil Palermo. « Nous voulons raconter le vécu réel des jeunes, la vérité, c'est toute notre ambition. C'est la pauvreté, et non les chansons, qui pousse les Algériens à partir dans les barques de mort » précise Moh Milano. Djalil Palermo chante alors *Mami Nasek Delmouni* (Maman, tes gens m'ont blessé) dans un style proche du chaâbi festif avec des touches de tempête et des *oh! oh! oh!* à la manière des chansons de stade pour décrire les vices, les défauts et les déceptions des jeunes dans une société qui refuse de voir leur réalité. Il chante également *Bey bey salam* où, à la manière du Qsid (long poème du chaâbi), il relate les pensées d'un jeune Algérien sans espoir

زهري مسجون الله يطلق سراحو قالها المرحوم اللي فاقوا راحوا واللي قعدوا جيبوا الصباحو زهري مسجون زهري مسجون ما شافتو عينيا نكتب ونقول ونحكي	Ma chance est emprisonnée, que Dieu la libère Il a été dit par nos ancêtres, ceux qui ont tout compris sont déjà partis Et ceux qui sont restés, restent éveillés jusqu'au matin Ma chance est emprisonnée Ma chance est emprisonnée, mes yeux n'ont pas réussi à la voir ? J'écris et je dis ce qui me tourmente Ma chance est emprisonnée  Une personne envieuse et ne cherche que ses intérêts L'opprimant et l'opprimé, à Kil Al-Zeit, Rahu (emportés par le vent)
--	--

اللي بيا يغرق الحيلي في بحر النية زهري مسجون إنسان مسموم ويحب غير صلاحو ظالم مظلوم في كيل الزيت راحو يشوفك مهموم هاكدا باش يرتاحوا زهري مسجون	Il se réjouit en te voyant inquiet Ma chance est emprisonnée
---	---

De tout temps et assurément depuis le Moyen Âge, la chanson issue du peuple ou appréciée du peuple s'est faite, avant même l'invention de l'imprimerie, par transmission orale, le relais critique de l'actualité, dénonçant tantôt les inégalités sociales, tantôt les abus de pouvoir religieux ou politique, usant très souvent du double entendre pour contourner la censure. (Prévost-Thomas, 2018)

Ces chansons sont truffées de thématiques secondaires, mais qui sont aussi importantes que le premier thème et le complètent : le chômage, la pauvreté, l'enfance triste, des histoires d'échecs et de réussite aussi. Le point fort de la chanson Zenqawi est qu'elle permet, d'une part, de fredonner les histoires du peuple et, d'autre part, de proposer une source de réussite sociale pour les jeunes, ayant généralement quitté l'école trop tôt (à la fin du cycle primaire ou trois ans après), auparavant méconnus et devenus chanteurs du peuple. *Ma chafouhache* (ils ne l'ont pas vue) en est une illustration parfaite :

J'ai passé mon enfance dans la rue  
 Je n'avais rien du tout  
 Mais ce n'est pas encore fini  
 À celui qui a été la cause  
 On se retrouvera devant Dieu  
 On va tous mourir un jour

Je veille la nuit, j'essaye d'assurer mon avenir  
 Je fonce, je réalise mes rêves  
 Mon corps s'affaiblit et mon cœur dit "qu'est ce qu'il m'a pris"  
 Un vrai petit combattant, c'est comme ça que mon père m'a élevé

Ils n'ont pas vue ça, ils ne l'ont pas vu  
 Un début difficile et on n'avait rien du tout

Ils n'ont pas vécu ça, ils ne l'ont pas vécu  
 Un passé noir qui ne s'oublie pas (Moh Milano)<sup>3</sup>.

À la manière du Chaâbi, les chansons zenqawis, porteuses d'un message moral très fort, se présentent comme un discours de sagesse et d'adages construits par ces jeunes dans leur vie, courte mais riche en expériences, dans les quartiers défavorisés, et ce, pour

<sup>3</sup> traduction de : <https://www.paroles.net/mouh-milano/paroles-machafouhach-traduction>

transmettre des leçons retenues pour leur public. Dans une langue qui s'éloigne de la vulgarité qui scandalise certaines chansons contemporaines, pour ne pas citer et taxer un genre musical particulier, ils tentent de conquérir les familles algériennes. L'espoir, en dépit de toutes les souffrances vécues, est toujours présent et s'exprime par la volonté de se redresser face au dénuement qui s'imposait au cours de leur vie antérieure.

Rien, on n'a pas d'héritage  
Il faut qu'on travaille  
Avant de vieillir, c'est à ce moment que nous comprendrons  
Avant que nos traits changent  
Et ils vont commencer à calculer  
Il faut qu'on ait un bagage (de l'argent)  
Pour que tout le monde se taise  
Ils ont voulu nous détruire, nous sommes revenus à fond (plus fort) (Engagé, Djalil Palermo)

La chanson n'est pas uniquement un moyen pour changer la destinée d'une personne mais, pour les auteurs, elle peut changer toute la société, et de ce fait, ils donnent une dimension sociale à leurs chansons. *Ma chafouhache* (Ils ne l'ont pas vu), par exemple, a aussitôt envahi les ondes ; c'est la première fois qu'une chanson s'attaque aussi mélancoliquement, et aussi joyeusement au sentiment du chagrin du passé des Algériens, depuis le début de la crise économique en Algérie. Le clip choque par sa franchise, venant de jeunes connus par le monde artistique, autant que par le courage de raconter leur vie. C'est une manière de redonner confiance à tous ceux qui vivent le même contexte. Dans *Âalam Thani* (Un autre monde), au travers du clip provocateur proposé par Amine Boumediene, et à la manière de Bob Marley, le chanteur veut changer le monde qui l'entoure en pointant du doigt tous les maux qui détruisent la société algérienne : gaspillage, violence, trahison... Par la suite, d'autres thèmes surgissent tel que celui du deuil dans *Nadh Elborkan* (Éruption volcanique) pour s'adresser aux personnes qui souffrent de la perte d'un proche. Les chansons de stade dédiées aux clubs sportifs ou à l'équipe nationale sont toujours présentes comme un air de fidélité aux origines.

Les formes linguistiques sont importantes dans les chansons urbaines car on y perçoit les modes des pratiques langagières des jeunes issus des quartiers populaires. La ville comme « *lieu de coexistence et de métissage linguistique* » (Calvet, 1994 : 11) donne lieu à des compositions et métissages linguistiques particuliers, alimentés par toutes les formes linguistiques existantes dans L'espace urbain. Il en ressort que le mélange des codes, comme dans le Rap (Kouidri, 2009) devient un phénomène naturel dont la forme linguistique finale devient « *un lieu de quête identitaire* » (Calvet, 1994 : 13). Une identité qui, à l'image de leur style musical hybride, dérive du contexte global vécu où les normes sociales rendent saillants le métissage linguistique comme le rôle contestataire des chansons. Ainsi, l'hybridation et la création musicale vont de pair avec une autre déjà installée dans le monde juvénile diffusée, voire imposée, par les réseaux sociaux qui internationalisent les relations humaines.

### 3.2.Plurilinguisme et plurimodalités expressives

Il est nécessaire de commencer par préciser que la langue qui l'emporte dans ces chansons est le parler algérois, la langue maternelle des habitants de la capitale « Alger ». Comme les chanteurs chaâbi, les auteurs préfèrent s'adresser au peuple avec sa propre langue,

sans démesure, et ainsi, donner un nouveau souffle de vie à leur langue qui n'a aucun statut officiel, leur langue de socialisation, en lui donnant une place dans la sphère culturelle. Leur attitude est encouragée par les acteurs du domaine artistique, comme c'est le cas de l'actrice Nidhal Eljazairi qui affirme que « C'est le langage utilisé par les jeunes, et c'est ce qu'il faut exiger même dans la rédaction des scénarios de films et feuilletons télévisés, car l'acteur doit utiliser le langage de la société et de son temps. » (Eljazairi, 2021) Pour une diffusion des chansons au niveau du grand Maghreb, d'autres dialectes peuvent être introduits à l'instar du parler marocain comme pour les mots soulignés ci-dessous :

Adžini Daba Adžini felhine  
 Nari lahaba wa šlik bkat šin  
 (...)  
 sma\_šni meziane hadhi machi axir ħalka

Les chansons zenkaouis font preuve d'une flexibilité à l'hétérogénéité linguistique qui se traduit par une effervescence des formes linguistiques, venues d'horizons divers. Pour nous, cela dénote la coexistence des langues dans l'espace urbain : nous retrouvons du français, de l'anglais, de l'italien, du turc, de l'arabe<sup>4</sup> et de l'espagnol.

L'arabe est présent dans le répertoire langagier juvénile en raison de la présence de cette langue dans les formes musicales antécédentes, particulièrement le chaâbi et les chansons arabo-andalouses. Nous avons fait le relevé suivant : xatira- kabira- axir ħalaqa - alħaqiqa- ariwayat i'alfou - ila aliqa' - yaɣfar araħmane fi θawani - richati- soubati- qodorati - šaklia majnouna- mawlouš- šend xalek elkoun- edenya riwaya - šoukouba šalam thani- šalâlamia šamid alandiya - Nihaya- maslouba besou' amara -fi elnihaya ma\_ylouba- elkinaâ elroujouâ- hyat elqa\_d'iyia- sou' elkalimat- el'oumour- zinzana- alhouria- alahoual al dżawiyya.

Le français se présente sous plusieurs formes dans ces chansons. Dans plusieurs cas, le français est utilisé dans une forme plus ou moins standard, sur le plan sémantique, phonétique et morphologique. Il s'agit surtout de noms comme dans : courage - dommage - otage - affaire - la poubelle - la nouvelle - bla bla - solo - le monde - problème - l'héritage - l'âge - l'image - bagage - Paris - le même - criminel - l'amour - la Méditerranée - danger - Alger - l'Afrique - compte - la suite - yoga - papa - héros - sympas - contrats - retards - renard - jeu d'échecs - quartier - lieu la santé - clip - milieu - virus - passé - raccord - cv - coupe d'Afrique, ou des interjections (bravo, adieu ...), des adjectifs ou des adverbes (heureusement, gentil, faux, jamais, solitaire héréditaire, carrément, vraiment ...) ou encore des expressions ( je t'aime - à terre - affaire - c'est la vérité -à fond - mais à la fin où va ma vie ? Tout passe - mon amour - sans voir - malade mental ...). Ce sont les verbes qui ont été les plus touchés par les modifications. Il s'agit d'emprunts assimilés en attribuant au mot des marques phonologiques et morphologique de la langue d'accueil comme dans (ignorihoum- t'imagini élimini- ncombatti- nratti- tginini- ndicidi- n'abondoni- tmanqui- ndemandi) où des préfixes et suffixes sont ajoutés pour conférer au mot la forme du même terme de la langue algérienne. Le recours à la langue française est fréquent par les chanteurs algériens comme dans le raï et le rap (Kouidri, 2009).

Il est par ailleurs frappant de rencontrer des mots venant d'autres sphères de la Méditerranée. De l'italien, nous retenons : - basta sosta - davinchi - monica - bellotchi - la

<sup>4</sup> Par arabe, nous désignons ce que certains chercheurs, comme Khawla Taleb El Ibrahimy, nomment arabe *fusha*. Nous postulons qu'il y a une seule forme d'arabe et ses variétés.

notte - va bene - ... De l'espagnol : la muerta - Seniorita - esta bueno - amigo - Hasta Luego Remontada... Ces mots reflètent l'origine artistique des chanteurs qui se sont d'abord imposés sur la scène comme chanteurs de l'MCA ou l'USMA. Les footbals espagnols et italiens envahissent l'imaginaire des jeunes Algériens, et par conséquent, des mots venant de ce monde sportif enrichissent voire concurrencent le vocabulaire de la langue de socialisation des locuteurs souvent masculins, comme une manière de s'inscrire dans l'actualité. Ce sont des termes comme : ki neḍ'rebha tdzi, dix-huit- milieu nmarquer - tmarenti - tapi - lvar - la faute... Il apparaît clairement que cette passion sportive est devenue une causalité subjective qui agit sur l'univers linguistique des jeunes, même s'il est difficile, dans le cadre de cet article, d'établir un point de vue objectif sur les raisons d'un tel choix linguistique.

Le turc et l'anglais commencent à apparaître dans les chansons les plus récentes mais restent à observer comme phénomènes dans les productions ultérieures.

L'emprunt à toutes les langues évoquées est déterminé par plusieurs facteurs : le thème abordé dans la chanson, le rythme et le genre musical dominant et d'autres que seuls les auteurs peuvent dévoiler. Ainsi, les chansons contestataires sont plus souples dans le mixage linguistique, pour témoigner de leur attachement à la liberté, liberté d'expression et liberté à briser les frontières des langues. Pour les auteurs, la langue est « à la fois très dialectale et très planétaire où les trouvailles et les retrouvailles, les raccourcis, les allusions, les (ré)appropriations et les détournements, en même temps que les secousses ou les harmonies phoniques, accordances et discordances, fusion, fission, évoquent les mécanismes de vie complexes d'un bouillon de culture en laboratoire » (Virolle-Souibes, 2007 : 58).

## Conclusion

« Chaque génération est vouée à refaire le monde » disait Camus dans son discours de la remise du prix Nobel. Les chanteurs zenqawi viennent confirmer encore une fois ce discours par un renouvellement artistique et langagier, qui semble-t-il, lutte pour s'imposer dans le monde artistique. Dans ce contexte caractérisé par une mondialisation croissante et la prolifération des échanges, les chansons zenqawis témoignent d'une effervescence autant en matière de langues utilisées qu'au niveau des techniques déployées. Ce mixage à la fois linguistique et musical révèle l'ambition d'une réelle liberté par la dé/construction des nouvelles formes culturelles et par l'intégration dans le parler algérois de langues méconnues par les générations antérieures.

## Références bibliographiques

- ALLAL, M. 2021. لون غنائي جديد بالجزائر.. ملايين المشاهدات تفتح شهية المجتمع [ En ligne ] : <https://www.skynewsarabia.com/varieties/1409251> consulté 15/1/2022
- ALVAREZ-PEREYRE, F., 2000, « Élaborations du sens et textes traditionnels », *Studia Africana*, 11 : 147-160.
- ALVAREZ-PEREYRE, F. (2014). « Linguistique, anthropologie, ethnomusicologie : regards croisés ». *Anthropologie et Sociétés*, 38(1), 47-61. <https://doi.org/10.7202/1025808ar>
- AREZKI, D. 2002. « Le couple en Algérie Le facteur temps et le phénomène d'acculturation » Dans *dialogue* n° 156, p104-110. DOI : <https://doi.org/10.3917/dia.156.0104>
- CALVET, L.-J.1994. *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Editions Payot.
- DAOUDI, B. & MELIANI, H. 1996. *L'aventure du raï musique et société*. Seuil, Paris.
- OUSSEDIK, F. 2020. « Le hirak : quelques réflexions sur les enjeux d'un mouvement contestataire en Algérie » Dans/ *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 88, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 03 février 2022. [en ligne] : <http://journals.openedition.org/insaniyat/23594> ;DOI : <https://doi.org/10.4000/insaniyat.23594>

- ELJAZAIRI, N. 2021. , ستيل زنقاوي كلماته نقيه على عكس اغاني الملاهي لي فرضتها علينا القنوات , Lina télévision, [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=aFp3NLSotcM> consulté le 15 mars 2022
- FEHRI, S.2021. *Entretien avec Moh Milano*. [ En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=JMPTzKe-Gq8> consulté le 30 février 2022
- GAITE, F. 2020. « Platicien du bled. De Sadek Rahim au hirak, l'art contemporain algérien en quête d'autonomie » Dans : *Critique d'art*[En ligne], 53 DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.53874> consulté le 29 février 2022.
- MILIANI, H. 2012. « De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) » Dans : *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], : <http://journals.openedition.org/insaniyat/7849> ; DOI : 10.4000/insaniyat.7849 consulté le 12/12/2021
- MILIANI, H. 2013. « Culture planétaire et identités frontalières » Dans : *Cahiers d'études africaines*[En ligne],168 | DOI : 10.4000/etudesafriaines.165 consulté le 12 mars 2022
- MILIANI, H. 2018. « Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales. À propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial » Dans : *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 79 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2019, consulté le 05 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/18462>
- MOLINO, J., 2000, « Toward an Evolutionary Theory of Music and Language » : 165-176, in N.L. Wallin, B. Merker et S. Brown (dir.), *The Origins of Music*. Cambridge, Londres, The MIT Press.
- MOLINO, J., 2007, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? » : 447-527, in J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 5 : *L'unité de la musique*. Arles, Paris, Actes Sud, Cité de la Musique.
- GUERMICHE, S. 2012. *Alger la Blanche : Biographies d'une ville*, éditions Perrin, Paris.
- KOUIDRI, F.2009. « Contact de langue et positionnement identitaire : la langue métissée du rap algérien » Dans : *Synergies Algérien*° 8 - pp. 123-138. En ligne : <https://gerflint.fr/Base/Algerie8/kouidri.pdf>
- MÉTIOUI, O. 2000. « La musique arabo-andalouse » Dans : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N° 43, *Rihla / Traversée : Musiques du Maroc*. pp. 73-81, [en ligne] < [www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_2000\\_num\\_43\\_1\\_1903](http://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_43_1_1903) > (consulté le 15/06/2020)
- MORIN, E.1958. *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essais d'anthropologie*. Minuit, Paris.
- MORIN, E. 2007. *Où va le monde ?* L'herne, Paris.
- PREVOST-THOMAS, C. 2018. « Où est la chanson contestataire ? » Dans *Nectarat* 2n°7, p.140-149 Doi : <https://doi.org/10.3917/nect.007.0140>
- RISPAIL, M. 2021. « La chanson, objet social ou didactique ? » Dans : *Action Didactique* [En ligne], 7, 6-13. <http://univ-bejaia.dz/pdf/ad7/Rispail.pdf>
- TALEB-IBRAHIMI, K. 2000. L'Algérie : langues, cultures et identité, in H. Remaoun (dir.), *Algérie : histoire, société et culture*, Alger, Casbah Editions, 2000, pp. 63 - 72.
- بين الإطلاق والتقييد الأغاني السياسية. [En ligne] : [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_\\_TZW7fCtQ](https://www.youtube.com/watch?v=v__TZW7fCtQ)
- VIROLLE, M. 2007. « De quelques usages du français dans le rap algérien » Dans : *Le Français en Afrique*, n° 22, pp. 55- 69.