



**HAL**  
open science

## Musiques et diasporas africaines de France

Armelle Gaulier

► **To cite this version:**

Armelle Gaulier. Musiques et diasporas africaines de France. Les études de la Chaire Diasporas Africaines n° 6/2021, Les Afriques dans le monde; Sciences po Bordeaux; Université Bordeaux Montaigne. 2021, pp.1-22. <hal-03976824>

**HAL Id: hal-03976824**

**<https://hal.science/hal-03976824v1>**

Submitted on 7 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License



## **Musiques et diasporas africaines de France**

**Armelle GAULIER**

Chercheur associée au laboratoire Les Afriques dans le monde

Pour citer cet article :

GAULIER, Armelle, « Musiques et diasporas africaines de France », *Etudes de la Chaire Diasporas Africaines* no. 6/2021, pp. 1-22. Sciences Po Bordeaux et Université Bordeaux Montaigne



# Musiques et diasporas africaines de France

Armelle Gaulier, chercheure associée LAM

## Introduction :

En octobre 2018, l'université de Tours organise une journée d'étude intitulée « A l'écoute des migrations: de l'enquête à la médiation culturelle »<sup>1</sup> ; en novembre 2018, la Cité internationale des arts accueillait une rencontre-débat proposée par le festival Villes des Musiques du Monde autour du thème « Artistes de la diaspora, d'ici ou de là-bas des musiciens assignés? » (Bensignor, 2018) ; en mars 2019 la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration ouvrait l'exposition « Paris-Londres Music migrations (1962-1989) ». Cette journée d'étude, ce débat et cette exposition interrogent les musiques dites : issues de l'immigration, migrantes, afrodescendantes, post-coloniales, des diasporas, etc. Mais aussi les notions de patrimoine, de représentation, d'héritage, d'exil, d'histoire de la migration. Autant de fils à tirer pour mieux comprendre les relations entretenues par le duo « musiques et diasporas ». Très étudiées ces dernières années, les *diasporas studies* n'en restent pas moins traversées par un fort tropisme anglo-saxon. Travailler sur les diasporas en France c'est travailler sur le temps, l'histoire de France et de ses représentations sociales. La diaspora d'hier n'est pas celle d'aujourd'hui, ce qui implique une difficulté de taille : qui est la diaspora? Comme cet article ne traite pas spécifiquement de la définition du terme diaspora, j'utiliserai celle de Paul Tiyambe Zeleza (2005, p.41) :

« *Diasporas are complex social and cultural communities created out of real and imagined genealogies and geographies (cultural, racial, ethnic, national, continental, transnational) of belonging, displacement, and recreation, constructed and conceived at multiple temporal and spatial scales, at different moments and distances from the putative homeland.* »

Ou encore celle proposée par Maboula Soumahoro (2020, p.14) :

« (...) *parler de diaspora équivaut également à parler de connexions, de déconnexions, de mélanges, d'inventions, de créativité et de stratégies de résistance.* »

Les communautés diasporiques sont à comprendre à la fois par la migration, mais aussi par les représentations identitaires, politiques, géographiques dont elles se revendiquent. Ainsi, travailler sur les musiques des diasporas contient une dimension identitaire se rapportant aussi au politique (dans le sens de rapport de domination). L'objet de cet article est de faire une revue de la littérature sur les musiques des diasporas africaines de France hexagonale. Qu'est-ce que les représentations

---

<sup>1</sup> « A l'écoute des migrations: de l'enquête à la médiation culturelle », journée d'étude ICD / CITERES / Département de musicologie / DAAD, 16 octobre 2018

dans ce qu'on identifie comme « musiques des diasporas » donnent à voir (et à entendre) de la société française? Ou en d'autres termes qu'est-ce que ces « musiques migrantes » (Aubert, 2005) signifient de nous-même? L'enjeu ici sera de comprendre si le terme diaspora ou plutôt « les musiques des diasporas africaines de France » peut être un paradigme de recherche pertinent et structurant dans le champ des musiques issues de l'immigration / post immigration / afrodescendantes, etc.

Des musiques interprétées ou/et créées par des artistes se revendiquant des ou/et se rattachant aux diasporas africaines de France pour un public diasporique ou non : l'exhaustivité semble impossible avec un tel sujet. Ainsi, dans cette revue de la littérature, j'observerai les différentes manières de lire, percevoir et décrypter tant les musiques que les représentations sur les diasporas. Différents supports seront évoqués des ouvrages, thèses et articles scientifiques pluridisciplinaires (ethnomusicologie, anthropologie, science politique, histoire), mais aussi des webdocumentaires et des documentaires radios.

## **I - Exil et la ville comme espaces de l'entre-deux :**

Le *mobility turn* des années 2000 et le renouveau sur les études des migrations qu'il a engendré a permis une ouverture sur les pratiques culturelles. L'histoire des pratiques musicales (d'écoute comme de création) des migrants permet de questionner le rapport dominant/dominé, notamment pour les migrants post-coloniaux venus du Maghreb. Entre 1960 et 1990, un nouveau répertoire de chansons dénonçant l'exploitation quotidienne des « travailleurs arabes » (Abdallah, 2008) apparaît et une industrie du disque arabe, mais aussi ouest africaine, voit le jour à Paris.

### **Une approche historique :**

Une partie des travaux sur les musiques des diasporas africaines de France adoptent une approche historique. Hadj Milani, par exemple, dans son article « Diasporas musiciennes et migrations maghrébines en situation coloniale » (2015), présente un siècle d'histoire culturelle de l'immigration maghrébine en France (milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au début des années 1960). Il revient sur les premiers moments de musiques « mauresques » lors des expositions universelles et coloniales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur les cabarets parisiens (*Le Soleil d'Algérie*, *El Djazair*, *Le poussin Bleu*). Certains ouvriers immigrés, main d'oeuvre bon marché en usine le jour deviennent artistes amateurs le soir. Pour les plus chanceux, les cabarets leur permettront de démarrer une carrière (comme Salim Halali, ou encore Maurice El Medioni). Après la seconde guerre mondiale, la production artistique parisienne s'organise progressivement autour de trois pôles principaux : l'industrie discographique, les émissions de radio spéciales diffusées sur Radio Paris en langue arabe ou kabyle (dans lesquelles des chanteurs peuvent aussi se produire) et les cabarets orientaux. Les maisons de disques françaises comme Pathé Marconi, Philips, Barclay ou encore Decca enregistrent des artistes maghrébins. Comme Hadj Milani ou Rachid Mokhtari (2001), l'historienne culturelle Naïma Yahia analyse dans ses travaux (2008, 2009) le catalogue Pathé Marconi et revient

sur sa figure tutélaire Ahmed Hachlef (directeur du catalogue de 1947 à 1956). Accompagné de son frère, ils découvriront notamment Oum Kalsoum, Mohammed Abdelwahab ou encore Farid El Atrache. Ces chercheurs observent aussi l'émergence, à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980, du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil.

Au départ répertoire de l'intime, les chansons parlent à une communauté diasporique structurée par des allers retours réels et/ou imaginaires notamment entre France et Algérie. La crise économique post indépendance contraint les hommes à émigrer pour mettre de l'argent de côté et, comme le pense le gouvernement du jeune Etat algérien, à rentrer finir de construire le pays. Isolés en France, les migrants chantent *Ighorba* : l'exil, aussi bien en langue arabe qu'en tamazight. Ce répertoire dit au niveau symbolique tous les « maux » que vivent les immigrés : la nostalgie du pays, la séparation, l'absence de la famille, mais aussi les tentations de la nouvelle société comme l'alcool, les jeux de hasard ou les femmes. Les différents auteurs cités s'accordent pour dire que ce répertoire dénonce les conditions de vie en immigration, ainsi il est chanté majoritairement en arabe dialectal et en kabyle, beaucoup plus rarement en français. Ce répertoire a des racines en Algérie et croise les musiques qu'écoutaient les migrants, aussi bien musique kabyle, musique arabo-andalouse, musique des fanfares militaires, mais aussi, jazz, music-hall, musette, rumba, chachacha, tous les genres musicaux présents en France comme en Algérie après la seconde guerre mondiale. Mais c'est le genre *chaâbf*<sup>2</sup> (Poché, 2001, Guettat, 1986) qui influencera le plus les artistes de la chanson maghrébine de l'exil.

Les cafés, notamment à Paris, deviennent des lieux importants de diffusion, sous forme de concerts informels ou au moyen de leur accessoire incontournable, le scopitone. D'après Jean-Charles Scagnetti (2009, 2010) : suivant le même principe que le jukebox, au moyen d'une pièce de monnaie le spectateur peut visionner des petits films des chansons de Slimane Azem, Dahmane El Harachi et bien d'autres. Tournés entre 1969 et 1980, les scopitones proposent une sélection de trente-six clips en couleurs de 16 mm. Ils connaissent un vrai succès car ils touchent directement le public ciblé, mais aussi : « *Filles dénudées et plans osés pouvaient se succéder avec un souci plus commercial qu'esthétique. L'esprit des chansons pouvait donc être travesti, le plus souvent avec l'aval des artistes, profitant de ce support promotionnel et des droits d'auteur déclenchés par les visionnages.* » (Scagnetti, 2009, p.241).

Le journaliste Rabah Mezouane (1995), comme Naïma Yahi (2008, 2020) font des liens entre le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil et celui de la chanson kabyle. Post-indépendance, l'Algérie vit une crise culturelle avec une arabisation massive de la société, voulue par le gouvernement en place. Beaucoup de personnes kabyles fuient le pays pour la France, ce changement culturel a des répercussions et entraîne une mutation de la chanson kabyle dans les années 1970. L'exil et les maux de l'immigration s'effacent pour laisser place à une valorisation de l'identité kabyle via sa culture dite ancestrale, c'est-à-dire existante avant l'invasion arabe. Idir par exemple, s'installe en France où sa berceuse, reprise du patrimoine dit traditionnel, *A vava inouva* (Mon petit papa) a eu un énorme succès. Lounis Aït Menguelet, Djamel Allam ou encore le trio de

---

<sup>2</sup>Christian Poché (2001, p.146), le *chaâbi* est un « [...] genre populaire et dialectal algérois rattaché ou dérivé de l'arabo-andalou. »

soeurs Djurdjura (nom d'un massif montagneux constituant la plus longue chaîne montagneuse de Kabylie), chantent en Kabyle leurs représentations d'un passé mythique en opposition à une menace de domination par une politique d'arabisation massive. Mehenna Mahfoufi (1994) parle, lui, d'occidentalisation de la chanson kabyle avec une esthétique musicale dans le présent avec son « *instrumentation (batterie, piano, guitare d'accompagnement, orgue électrique puis synthétiseur, etc.), [et] son orchestration polyphonique (harmonie mal maîtrisée au début) et, surtout, dans les rythmes qui sous-tendent la mélodie.* » (p.37).

En parallèle de ce mouvement, des grèves éclatent au début des années 1970 en Seine-Saint-Denis (Mogniss, 2008), pour dénoncer les conditions de logements dans les Foyers de Travailleurs Migrants. Des fêtes s'organisent dans les foyers, on y parle français, soninké, peul, wolof ou bamanan, on écoute, diffuse, copie et s'approprié un nouveau support : les cassettes audios. James Winders revient notamment dans son ouvrage fondateur *Paris Africain : Rythms of the African Diaspora* (2006), sur ces moments d'échanges, d'appropriation et de création important des musiques africaines de France. Un festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés voit même le jour entre 1975 et 1982. Un militant émerge de ces fêtes, c'est Mamadou Konté.

L'auteur Abdourahman A. Waberi (2010) retrace la vie de ce personnage charismatique disparu en 2007. Immigré illettré arrivé du Sénégal en France en 1965, il est devenu une figure incontournable de la scène des musiques d'Afrique de l'Ouest. Très proche de militants français des réseaux de l'éducation populaire comme de l'extrême gauche et de plusieurs musiciens, Mamadou Konté crée la première édition du festival Africa Fête en 1978 à Paris (dernière édition en 2007). Très vite, Claude Nougaro et Bernard Lavilliers pour les plus connus le rejoindront. Waberi explique que c'est dans ce contexte que le chanteur François Béranger écrira les paroles de la chanson « Mamadou m'a dit »<sup>3</sup>, dénonçant autant les difficultés pour les jeunes pays indépendants en Afrique, que « l'aide au retour » instaurée par le Président Valéry Giscard d'Estaing. Grâce au succès du festival, Mamadou Konté devient le promoteur des musiques d'Afrique de l'Ouest et bientôt de tout le continent africain. Il relance la carrière de Manu Dibango, fait découvrir Touré Kunda, Youssou N'Dour ou encore plus tard Angélique Kidjo, Baaba Maal et Positive Black Soul. Du M'balax au hip hop tous les genres musicaux sont présentés au public hétéroclite du festival. Pour l'auteur, le programmateur a fait « (...) *émerger la conscience de soi des immigrés — du moins la frange la plus artistique de cette population — frappés d'invisibilité, en contribuant à leur transformation en sujets actifs bien que dominés. (...) Il a inventé, avec eux, sur le tas et avec de maigres moyens, le statut d'artiste musical inexistant jusqu'alors pour les Africains de France.* » (Waberi, 2010, p.9). Mais en plus de ce statut d'opérateur culturel, Mamadou Konté comme Ibrahima Sylla (Syllart Production) sont connus pour avoir créé une réelle industrie du disque pour les artistes d'Afrique de l'Ouest (qu'ils soient sur le continent, qu'ils aient émigrés en France ou qu'ils fassent des allers-retours). François Bensignor et Achille Ngoye (1995) reviennent sur cette économie parallèle des musiques

---

<sup>3</sup> Album *Joue pas avec mes nerfs* (1979)

africaines en France dans les années 1980 - 1990 (avant l'avènement des musiques du monde<sup>4</sup>). Elle se construit en parallèle d'une industrie du disque dictée par les majors, tout en les alimentant parfois. Syllart Production, d'Ibrahim Sylla se fait connaître en 1983 avec la production du « Brigadier Sabary » d'Alpha Blondy. En 1988, il produit l'album *Soro* du chanteur Salif Keïta qui aura un succès mondial. A Paris, des producteurs se forment aux techniques de mixage d'album. Ils cumulent alors toutes les casquettes: technicien, tourneur, éditeur. L'album devient un passage obligé pour pouvoir décrocher une tournée en France comme sur le continent. S'ils ne sont pas produits par des majors du disque, les disques de musiques africaines sont très peu distribués et rarement passés à la radio (ils ne sont que « *tolérés par les médias* » d'après Bensignor et Ngoye, 1995, p.52). Reste les modes de distribution communautaire ou un disquaire de musiques africaines installé rue des Plantes à Paris, fréquenté par la diaspora africaine, comme par les DJs.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur ces musiciens et opérateurs culturels ayant migré du Maghreb ou de l'Afrique de l'Ouest en France, installés en France ou vivant dans un « territoire circulatoire » (Tarrus, 2010). Mais au-delà d'une approche historique, un nouveau courant apparaît notamment en ethnomusicologie, inspiré de l'anthropologie urbaine.

## **La ville comme terrain d'écoute :**

Etudier les musiques dans la ville permet d'éviter l'écueil des diasporas qui seraient forcément entre « ici et là-bas ». Ainsi, la ville est un terrain d'écoute pertinent pour percevoir les musiques des diasporas africaines de France d'où qu'elles viennent. Monica Caggiano (2019) prend l'exemple du quartier Belleville à Paris pour étudier « *la fabrication de l'espace social par les interactions créées grâce aux pratiques musicales collectives.* » (p.120). Ces pratiques musicales participent à la production de l'espace social urbain. Belleville est connu à Paris pour être un quartier populaire, peuplé par les différents flux migratoires du siècle dernier à aujourd'hui. Véritable « *kaléidoscope social et culturel* » (p.123), les lieux de musique dans des cafés ou restaurants peuvent avoir une « *connotation ethnique marquée* » (p.127). Musique Chaâbi, Samba de rôda, Jam Session sont autant de répertoires performés dans ces lieux finalement fréquentés par tous les musiciens, car étant autant de possibilité de faire de(s) la musique(s). Ce sont justement ces « *horizons*

---

<sup>4</sup> Par manque de place je n'aborderai pas les musiques du monde. Ce vocable fourre-tout, servant les exigences du marketing et alimentant les représentations exotisantes du continent africain (et partant projetant des représentations sur les personnes perçues comme africaines en France), me semble à la marge du champ des musiques et diasporas. Sur les musiques du monde voir Laborde, Denis. « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie*, vol. 3, no. 1, 1997, pp. 243-252 ; Mallet, Julien. « « World Music » Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, vol. 168, no. 4, 2002, pp. 831-852 ; WINDERS, James A. *Paris africain. Rythms of the African diaspora*. New York : Palgrave Macmillan Press, 2006. pp.49-76; Martin, Denis-Constant, *Plus que de la musique... Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*, Mélanie Seteun, Paris, 2020.

*imprévisibles* » (p.134) créés par ces rencontres qu'il faut analyser. L'autrice prend comme exemple le duo Sahel Menilmontant mélangeant musiques sénégalaises et françaises, construit au gré des scènes ouvertes dans le quartier. D'autres travaux n'abordent pas les lieux mais partent plutôt des pièces musicales. L'écoute de celles-ci fait parler les musiciens de leurs esthétiques, leurs trajectoires ou de leurs manières de percevoir leurs répertoires musicaux. Le Centre de Musiques Traditionnelles Rhône Alpes (CMTRA) a porté plusieurs projets de recherche action en ce sens. Ils ont fait l'objet de publication de livre-CD sous la forme d'atlas sonore. L'Atlas sonore n° 25 intitulé *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne, Villeurbanne*<sup>5</sup>, est le fruit d'un projet de recherche mené par Anne Damon-Guillot, Maîtresse de conférences à l'Université de Saint-Etienne, de ses étudiants en ethnomusicologie et de Méline Lefront, chargée du collectage et de l'action culturelle au CMTRA. *Comment sonne la ville?* envisage cette dernière comme une association de différents espaces sonores pour mieux se poser la question de « *qui écoute qui?* » (p.8) et ainsi initier une réflexion (à laquelle le livre ne prétend pas répondre) sur ce qui fait patrimoine et pour qui. Loin d'assigner des répertoires et des musiciens à une communauté, ce livre montre la circulation des musiques, des musiciens et des esthétiques. En faisant un focus sur différentes trajectoires l'enjeu est ici de montrer que les « musiques migrantes », autant que les musiciens (migrants ou non, si tant est que cette catégorie ait toujours un sens dans le contexte de ce livre) appartiennent autant à l'histoire de Saint-Etienne qu'à l'histoire collective de France. Répertoire de chanson kabyle, chanson d'enfant d'Algérie, *nûba* de Tlemcen, sont autant d'exemples donnés à entendre et à comprendre comme vecteurs de cohésion sociale. Dans le même ordre d'idée, le webdocumentaire INOUÏ (Prévôt, 2016 ; Damon-Guillot, 2020)<sup>6</sup> est un projet associant Nicolas Prévôt, Maître de conférence en ethnomusicologie à l'université de Nanterre, ses étudiants en master EMAD (Ethnomusicologie, Musicologie et Anthropologie de la Danse) et les habitants de la ville de Nanterre. Il a une double ambition, permettre aux étudiants de se former à l'approche ethnomusicologique (captation vidéo, enregistrement, entretiens, logiciels de programmation) avec un terrain proche, mais aussi rendre compte d'un patrimoine vivant, souvent lié à des trajectoires et mouvements de personnes. Depuis 2010, les étudiants parcourent Nanterre, comme le montre la carte interactive proposée sur le webdocumentaire et suivent des musiciens dans la ville. D'après Nicolas Prévôt<sup>7</sup>, un point important de ce projet est que le mot migration n'apparaît pas. L'appellation « musiques migrantes » suppose que des répertoires de musiques soient assignés à des communautés, alors que le documentaire montre bien qu'un musicien malgache peut aussi être un musicien de bossa nova brésilienne. Une grande liberté est laissée aux musiciens pour se raconter, donner leur vision de leur identité notamment musicale. Il n'y a pas de grille fixe d'entretien, les musiciens doivent parler de leurs univers sonores. Cela donne souvent lieu à la présentation de différents objets (comme le montre la « galerie d'instruments » du webdocumentaire). Des musiques « d'appartement », de l'intime aux musiques jouées en concert ou pour des mariages, le

---

<sup>5</sup> voir [https://cmtra.org/Nos\\_actions/Recherche/154\\_Comment\\_sonne\\_la\\_ville\\_.html](https://cmtra.org/Nos_actions/Recherche/154_Comment_sonne_la_ville_.html)

<sup>6</sup> [www.inouiwebdoc.fr](http://www.inouiwebdoc.fr)

<sup>7</sup> Communication lors de la journée « A l'écoute des migrations : enquête et médiation culturelle », Journée d'étude – 16 octobre 2018, université de Tours

projet INOUÏ rend compte d'un patrimoine musical divers, vivant parfois en dehors des circuits classiques des institutions culturelles. Rendre compte de cette diversité des musiques des villes c'est un des traits caractéristiques des recherches de Claire Clouet (2018, 2019). Elle travaille notamment sur l'invisibilité dans la sphère publique de certains musiciens et danseurs de la communauté soninké en Ile-de-France. Cette invisibilité sous-entend des normes de visibilité et partant des rapports de pouvoir, construits par les institutions culturelles. Il y a les musiciens professionnels inscrits à la SACEM ou ayant le statut d'intermittent, se produisant dans des salles conventionnées et il y a « les autres » : griots soninkés invités pour des mariages et des fêtes dans les salles polyvalentes d'Ile de France. Claire Clouet a suivi Sidy, chorégraphe et musicien venu de la région de Bakel (Sénégal). Sidy répond à des sollicitations de particuliers ou d'associations culturelles soninké mais aussi des structures culturelles locales ou des maisons de quartier. Le large territoire dans lequel il se produit (avec sa troupe de danse ou en tant que musicien) invite à questionner cette notion de visibilité : « *Plus que les musiciens et danseurs « souterrains » d'une ville, on pourrait parler ici de musiciens invisibles depuis un certain point de vue* » (Clouet, 2018, souligné par l'autrice). Les maisons de quartier où le chorégraphe répète avec sa troupe, l'invitent à croiser d'autres troupes de danseurs, d'autres musiciens qu'ils soient soninké ou non, du dit « quartier » ou non et créent des opportunités de jouer ensemble, d'avoir des contrats, etc. L'autrice prend aussi l'exemple de Harouna Sidibe chanteur reconnu de la communauté soninké d'Ile de France et électricien de la Cité Universitaire d'Antony. Oscillant entre un travail « reconnu » la semaine et des activités artistiques « invisibilisées » (ou plutôt non visible pour une partie de la société) le week-end. Cela crée pour les artistes soninkés différents espaces de *visibilisation* non exclusifs les uns des autres et porteurs de sens en termes de représentation identitaire de soi « *dans une communauté politique plus large, à la fois diasporique, en tant que : « nation sans État », et située, s'adaptant aux « critères de communauté » des États dans lesquels cette diaspora est représentée, dont la France* » (Clouet, 2018, souligné par l'autrice).

Les approches historiques et de la ville comme lieu d'écoute pour parler des musiques des diasporas sont pertinentes pour comprendre les multiples dynamiques des musiques des diasporas africaines de France. Elles sont aussi à mettre en lien avec des recherches observant les discours sur les musiques et donnant ainsi des clés des compréhension de contextes socio-politiques particuliers. Analyser ces discours, mais aussi les « retournement du stigmat » pour paraphraser Sayad que ces musiques induisent, permet de comprendre les constructions et les représentations sociales notamment de la France des années 1980 à aujourd'hui.

## **II - Du « métissage » au détournement :**

Cette période des années 1980 est importante en France dans le champ des études sur les diasporas car elle comprend l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 et « l'apparition » dans l'espace public des jeunes dits issus de l'immigration post-coloniale. La Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 a permis à des jeunes dans toute la France de se revendiquer comme

citoyen de droit face à une société qui leur déniait cette citoyenneté. Cette partie permettra de revenir sur la figure du Beur, étiquette collée sur les enfants de la « deuxième » ou « troisième » génération de l'immigration maghrébine post-coloniale, sur le « rock beur » ou « rock métis », mais aussi sur le Raï. Je m'appuierai ensuite sur des travaux de recherches à propos de groupes de musique qui se jouent de ces appellations « communautaires » comme Zebda et Gnawa Diffusion.

## Du « rock beur » au Raï : représentations et stéréotypes

Les années 1980 correspondent en France à une nouvelle donne politique, en mai 1981 la gauche socialiste emmenée par François Mitterrand arrive au pouvoir. Dès le 9 octobre 1981 le droit d'association est accordé aux populations immigrées suivi par une libéralisation des ondes. C'est une véritable révolution pour nombre de personnes immigrées mais aussi pour leurs enfants. Les associations se créent partout en France et des radios libres émergent, comme « Radio Beur ». Au départ appellation émique en banlieue parisienne, le mot *Beur*, repris par les médias, devient emblématique de ceux que l'on nomme rapidement : « la seconde génération » ou les enfants de l'immigration maghrébine postcoloniale. Ces expressions font référence aux enfants nés en France (ou arrivés très jeunes avec leurs familles) de parents ayant migré de leur pays d'origine dans les années 1960. D'après l'historien Benjamin Stora (1992, p.7) voici l'étymologie du mot : « *En français, on dit 'Arabe'. Pour parler verlan, on inverse les syllabes, on dit 'Rebeu'. Et de 'Rebeu' au 'Beur', il n'y a qu'un pas.* » Cette génération des *Beurs*, comme certains des enfants de l'immigration aiment à être appelés à l'époque, est aussi synonyme d'une prise de parole publique dans la société française pour ces jeunes. Ils revendiquent un droit d'existence et surtout un droit d'être entendu. Si leurs parents vivaient dans le mythe d'un retour dans leur pays d'origine, comme les y enjoignaient les pouvoirs publics (de France et d'Algérie), leurs enfants entendent faire comprendre qu'ils sont citoyens de France. L'émergence de cette appellation *Beur* se fait dans un contexte de crise économique où la présence immigrée est remise en cause, comme en témoignent les nombreux crimes racistes et actions xénophobes pendant cette période.

Groupe emblématique de cette génération beur des années 1980, le groupe de rock Carte de séjour a été largement étudié dans plusieurs travaux de recherche (Moreira, 1987 ; Hanus 2013, 2015 ; Belbahri 2009 ; Lacout et Taha, 2008). Carte de Séjour est un groupe de musique de la scène rock française au début des années 1980. Issu de la banlieue lyonnaise il est constitué majoritairement par des jeunes issus de l'immigration maghrébine <sup>8</sup>. Le groupe a une formation instrumentale habituelle pour un groupe de rock : basse, guitare, batterie mais ajoute aussi une *derbouka*, un *oud* et un banjo. D'après l'historien Philippe Hanus (2015, p.129), « *Les paroles combinent dialecte oranais et arabe maghrébin, mâtinées d'un français lui-même parsemé d'expressions argotiques lyonnaises et d'anglicismes.* » En cela le groupe cherche à se démarquer de la culture de leurs

---

<sup>8</sup> À part pour Rachid Taha (chanteur), Mokhtar (basse) et Mohammed (guitare) Amini, les membres du groupes n'ont pas toujours été les mêmes, voici les membres de Carte de Séjour en 1987, qui accompagnent les musiciens déjà nommés : Pascal Noguera (batterie), Nabil Ibn'Khalidi (oud, banjo), Brahim M'Sahel (derbouka, congas).

parents en chantant « *dans un arabe inaccessible, même aux arabisants* ». Cette langue françarab témoigne d'un rapport à la culture maghrébine ambiguë. Pour le journaliste Paul Moreira (1987, p.19) : « *En 1981, le métissage dans le rock n'était pas vraiment monnaie courante. Ce beat syncopé, entre reggae et ailleurs, l'arabe heurté du chanteur, aux sonorités grinçantes, les guitares électriques sinueuses... [...] Dans les mois qui suivirent la presse ne tarda pas à se faire l'écho du premier groupe de rock arabe.* » Si cette caractérisation musicale laisse à désirer (à quoi correspondent les sonorités grinçantes ? Qu'est-ce qu'une guitare électrique sinueuse ?), le caractère nouveau de la musique donne naissance à un « *rock arabe* ».

Pourtant, Carte de Séjour revendique de ne faire que du rock, comme le montre cet extrait d'un entretien dans *Best* (magazine français consacré au rock) de 1982 :

« *L'idée [du groupe] n'est jamais venue comme un produit marketing : on a décidé de faire de la musique, et la langue, elle est sortie toute seule, c'est la langue des immigrés en France. On ne fait pas du rock maghrébin mais du rock français*<sup>9</sup>. »

Le groupe est constamment ramené à la question de ses origines, notamment par les médias. Rachid Taha (cité par Moreira, 1987, p.32) répond par exemple :

« *Quant à savoir si on est des vrais Français, c'est les étrangers qui le disent le mieux. Cette année on a tourné dans toute l'Europe. En Allemagne, en Hollande [...] Nous étions des rockers français. En tout cas présentés comme tels. Ici on nous le nie, mais à l'extérieur c'est très clair.* »

Par cette revendication d'appartenance à la scène rock française, Carte de Séjour se veut en rupture avec les répertoires des artistes qui le précèdent (la chanson maghrébine de l'exil et les chanteurs folk, Idir ou Lounis Aït Menguelet, des années 1970). L'ancrage du groupe n'est plus dans un espace entre les deux rives de la Méditerranée mais bien en France, à l'image de son nom (reprise ironique de la carte de séjour : papier administratif), détourné ici dans une revendication politico-musicale. Pour le sociologue Abdelkader Belbahri (2009, p.72), les musiciens de Carte de Séjour :

« (...) *voulaient signifier une vraie rupture en tant que représentants d'une génération inédite culturellement et que d'aucuns ont qualifié d'assise 'entre deux chaises'. Mais ils ne pouvaient marquer leur distinction qu'au niveau de langue (un françarabe) et de la thématique des chansons (le racisme, le béton, l'entre soi de jeunes des cités, etc...).* »

La place qu'occupe Carte de Séjour dans la société française des années 1980 est intéressante car les revendications identitaires du groupe apparaissent au premier abord comme paradoxales. Carte de Séjour appartient à la génération *Beur*. Les thématiques des chansons ne sont plus l'exil ou la revendication d'une identité kabyle, mais bien des thèmes pris dans la vie quotidienne de ces jeunes issus de l'immigration maghrébine postcoloniale. Mais, le groupe refuse catégoriquement l'étiquette « *rock arabe* » ou « *rock beur* » qu'aimerait lui coller la presse. Comme l'explique Mogniss H. Abdallah (2008), ou encore Vincent Sermet (2008). Les influences musicales des jeunes *Beurs* restent majoritairement empreintes de musique afro-américaine de l'époque : funk et disco dans les années 1970 et reggae au début des années 1980. Carte de Séjour se veut un groupe de rock français souhaitant parler à la société française en général et non plus à une communauté réduite. Par ses revendications d'appartenances ambivalentes, le groupe montre le hiatus de cette identité

---

<sup>9</sup> Revue *Best* décembre 1982

*Beur* par laquelle la société française reconnaît socialement ces jeunes issus de l'immigration qui sont nés et vivent en France, tout en leur niant une appartenance totale à la société française. Conscient de cette ambiguïté, le groupe reprend, non sans provocation, la chanson « Douce France » du chanteur Charles Trenet.

En novembre 1986, le député socialiste Jack Lang distribue aux membres de l'Assemblée nationale le disque 45-tours du groupe avec la reprise de « Douce France », alors qu'un débat sur le projet de code de la nationalité doit avoir lieu. Si cette action accroît la notoriété du groupe, elle n'est pas faite dans ce but. « Douce France » n'est pas choisie au hasard, Rachid Taha explique dans son autobiographie :

« [...] chanter la 'Douce France' alors que la France qui nous a reçus nous accepte mal et que nous vivons dans des conditions difficiles m'intéressait. Une antiphrase en quelque sorte. Le premier couplet de cette chanson fut écrit sous l'occupation allemande en 1942. Lorsqu'on sait ça, évidemment la chanson prend un autre relief » (Lacout et Taha, 2008, p.127).

Cette ironie et ce message politique se retrouvent évidemment dans la musique, Rachid Taha chante les couplets utilisant un chant mélismatique avec une forme responsoriale : voix – *oud*. Le refrain conserve lui une esthétique rock avec l'utilisation de la basse, de la guitare et de la batterie sur un rythme binaire (Gaulier, 2014). Pour l'historien Hanus (2015, p.133), cette reprise a cependant placé le groupe en « *porte-parole de l'intégration républicaine* » par le parti socialiste. Le groupe se sépare en 1989 (Rachid Taha entame une carrière solo), mais il restera le symbole de cette génération en devenir, dont on retient la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, emblématique de cette revendication des Beurs de sortir de cette appellation les contraignant à n'être « ni tout à fait français, ni tout à fait immigré ».

Hadji Milani et Bouziane Daoudi dans leur livre *Beur's Melody* (2003) reviennent sur ces différents courants de musiques perçus comme créés et écoutés notamment par les jeunes issus de l'immigration maghrébine post-coloniale. Après avoir déconstruit cette appellation de Beur, les auteurs proposent d'analyser « l'empreinte » apportée par ces musiques dites « beurs » dans la société française. Ils reviennent notamment sur l'émergence du Raï en France entre 1980 et 1990 qui atteindra les circuits de diffusion plus classique et grand public de l'industrie du disque. Dans un autre livre intitulé *L'aventure du raï* Hadji Milani et Bouziane Daoudi, comme Gilles Suzanne (2009) envisagent le raï comme une pratique circulatoire entre France, notamment Marseille et Algérie, plus particulièrement Oran. Le Raï est né à Oran dans les cabarets, il s'internationalise dans les années 1980<sup>10</sup>. Les chansons aux paroles licencieuses, chantent l'amour et la vie, elles sont une bande son de la jeunesse algérienne. Des cassettes sont produites et circulent entre France et Algérie, le festival de Bobigny en banlieue parisienne devient le lieu de promotion de cette musique. Bientôt l'industrie du disque en France, aidée par les médias (notamment le journal *Libération*), voit cette

---

<sup>10</sup> Par manque de place je ne peux évoquer dans ce texte les évolutions de la musique Raï, genre qui existe depuis les années 1930 en Algérie et qui se développe dans les années 1980 entre les deux rives de la Méditerranée. Voir sur ce point deux documentaires : « Raï ! Raï ! Raï ! » de Claude Santiago, La Huit, 2008 et « Alger, Oran, Paris. Les années music-hall » de Michèle Mira Pons ; voir : <https://mirapons.fr/realisation/>

effervescence et des majors signent des chanteurs. Ces derniers incarnent pour Gilles Suzanne (2009, p.18) : « (...) *la vitalité d'une francophonie multiculturelle, [qui] assure à certains d'entre eux la bienveillance des hauts responsables de la politique culturelle française en contrepartie de laquelle ces derniers trouveront dans ce soutien l'occasion de traduire la reconnaissance ainsi accordée à cette diversité culturelle .* » Le Raï devient « musique cosmopolite » avec notamment des stars telle que Cheb Mami ou Khaled. Né à Oran, Khaled arrive en France dans les années 1980, il est connu pour avoir su promouvoir le raï auprès du grand public notamment en multipliant les collaborations (et ainsi en développant son public) avec des artistes de chanson française comme Jean-Jacques Goldman ou Mylène Farmer. Gilles Suzanne attire l'attention sur le fait que cette notoriété de la musique Raï, ou plutôt des stars de la musique Raï, alimente un stéréotype dans la société française en assignant comme public à la musique raï pour toute personne issue de l'immigration maghrébine. Cela crée finalement une différenciation et un enfermement implicite de ce public supposé dans des origines stéréotypées. Cette assignation identitaire est pourtant déjouée dans la musique de plusieurs groupes comme le montre les analyses du groupe Zebda (Gaulier, 2014, 2015, 2020) ou encore de Gnawoua diffusion (Mark, 2011).

## Détournement et retournement du stigmaté

Zebda en arabe veut dire beurre (la matière grasse), c'est le nom d'un groupe de rock créé à Toulouse à la fin des années 1980. Il associe trois chanteurs nés en France d'origine kabyle algérienne et un guitariste descendant de républicains espagnols, un bassiste issu de l'immigration italienne et un batteur de parents français ayant grandi en Algérie dans sa petite enfance. Dans ses recherches sur le groupe Armelle Gaulier travaille sur les représentations de Zebda notamment dans la presse (1980 à 2013). Les journalistes relèvent systématiquement les origines maghrébines des trois chanteurs ou le fait qu'ils aient grandi dans un quartier d'habitat social de Toulouse. Armelle Gaulier montre dans sa thèse combien l'appartenance à la ville de Toulouse est un moyen pour le groupe de lutter contre le stigmaté de cette identité *Beur* (Marx-Scouras, 2004 et 2005). A cette identité de l'entre-deux et de la double négation (ni tout à fait immigrés, ni tout à fait français), le groupe oppose une francité 'éterritorialisée'. La ville de Toulouse est constamment rappelée par les chanteurs lors des concerts ou même dans les chansons du groupe. Cette toulousianité est revendiquée comme pour lever un doute d'ailleurs le chanteur Hakim précise en entretien : « *je suis gascon et kabyle* » (Gaulier, 2015). Le groupe Zebda a choisi de se professionnaliser et « d'entrer en musique » comme on s'engage en politique. Les textes des chansons du parolier Magyd Cherfi possèdent un pouvoir symbolique car elles sont pensées comme des outils pour dénoncer des situations de discriminations et de racismes. Au niveau musicologique, Zebda utilise la technique de l'échantillonnage ou *sampling*. Chanson maghrébine de l'exil, mais aussi funk, ou encore musique classique, les samples sont créés dans un esprit de détournement. Ils permettent au groupe de citer des artistes, mais aussi de s'approprier des sons, et d'investir leurs créations musicales d'un sens nouveau. Zebda a par exemple créé avec des samples de musiques du Maghreb, une boucle sur laquelle ils ont mis le refrain de la chanson « Toulouse » de Claude Nougaro pour introduire leur chanson « Toulouse ». Cette manière subtile permet de témoigner de leur réalité de la ville rose tout

en se revendiquant dans une filiation avec le chanteur. Le reste de l'analyse musicologique a permis de développer l'idée d'une « musique efficace » (Gaulier, 2014) associant des motifs mélodico-rythmiques à intervalles réguliers qui attirent les oreilles des auditeurs qui prêtent alors attention aux paroles des chansons.

En s'affranchissant des étiquettes parfois réductrices, le groupe se moque de ses « appartenances » : les chanteurs et musiciens sont français et toulousains, ils font du rock avec des échantillons de musiques d'Afrique du Nord. C'est finalement parce qu'ils sont des citoyens français (et même plus que français car toulousains, voire gascons et kabyles pour les chanteurs), qu'ils jouent et se jouent des identités assignées. Les chansons du groupe en tant que faits socio-musicaux permettent donc de saisir toute la complexité et la plasticité des identités. Il n'y a pas une identité plutôt qu'une autre, il y a des configurations identitaires que le groupe Zebda convoque dans sa musique. Elles lui permettent de s'inscrire dans une filiation et un héritage culturels particuliers. L'analyse des paroles, des processus de composition et des discours sur la musique permet, ainsi, de saisir le positionnement dans l'espace social de ce groupe de musique. Zebda est le fruit d'une histoire locale, toulousaine, mais aussi d'une histoire nationale de l'immigration (Gaulier, 2014).

Ayant grandi en Algérie, Amazigh Kateb, fils du célèbre dramaturge Kateb Yacine, arrive en France en 1988. Son prénom Amazigh n'est pas neutre, c'est le terme générique pour désigner les kabyles et berbères d'Afrique du nord. Il crée le groupe Gnawa Diffusion à Grenoble en 1992. Ce groupe rassemble des musiciens d'horizons différents, notamment issus de l'immigration algérienne. Il mélange musique Gnawa, en utilisant le *guembri* (luth à deux cordes pincées) et le chant responsorial caractéristique (un soliste énonce un vers, le chœur répond), mais aussi rock, hip hop et reggae. Les Gnawas du sud de l'Algérie seraient d'origine sub-saharienne et descendants d'esclaves. Ils sont connus pour être des guérisseurs et des devins, grâce à leur musique et leurs transes (Arnaud, 2006). Ils sont victimes de discrimination en Algérie, notamment par les populations vivant dans le nord urbain. Andrew Mark interroge dans son article « Gnawa Confusion: The Fusion of Algeria's Favorite French Band. » (2011) le choix du nom Gnawa Diffusion et revient sur l'identité ou plutôt les revendications identitaires du groupe. D'après l'auteur, ce nom du groupe marque l'importance de ne pas concevoir une identité algérienne uniquement en regardant vers le nord, vers l'Europe, mais aussi en regardant vers le sud. Ainsi, ils réinvestissent de sens une africanité, constitutive d'une algérianité. Faire référence aux Gnawas qui se revendiquent comme étant les descendants des esclaves noirs d'Afrique de l'Est et de l'Ouest, permet de rappeler cette africanité maghrébine. Développer ce discours en France dans les années 1990, où le groupe sort plusieurs albums qui connaîtront un certain succès, n'est pas anodin. Comme le rappelle l'auteur, dans la France de 1990 être d'origine algérienne est lié à des représentations stigmatisantes héritées de la figure cliché du « travailleur arabe ». Le groupe Gnawa Diffusion retourne ainsi le stigmate en expliquant que son identité algérienne n'est pas forcément tournée vers la France mais vers l'Afrique sub-saharienne et l'histoire de l'esclavage. Cette dernière est mobilisée pour sous-entendre un rapport de domination et de résistance qui prend sens aussi avec le contexte d'opposition des Imazighen à l'arabisation massive, prégnante dans la décennie noire des années 1990. En effet, pour l'auteur (Mark, 2011, p.216) : « *Within an Algerian context, Gnawa Diffusion may have oriented*

*itself towards internal struggles between Black, Imazighen, and Arabs, but within France, Gnawa Diffusion understood themselves as a band of immigrant Africans with Islamic cultural influences fighting against discrimination.* » Andrew Mark précise aussi que cette analogie est d'autant plus marquée par le fait que Amazigh Kateb n'ait pas pu retourner en Algérie pendant la décennie noire.

Ainsi, des années 1980 au début des années 2000 en France, le contexte socio-politique se mêle aux musiques des diasporas et à leur reconnaissance. Que ce soit le groupe Carte de Séjour, ou plus tard Zebda ou Gnawa Diffusion tous revendiquent finalement une appartenance non pas à un double héritage mais à une multitude d'influences musicales qui les constituent. Au-delà des clichés qui voudraient que la diaspora maghrébine en France écoute du Raï, ces groupes font du rock qui n'est pas « beur », « arabe » ou « métis ». Il est perméable aux styles musicaux qui font sens pour les groupes : hip hop, reggae, ragga, que d'aucuns appellent alternatifs.

### **III - Héritage et patrimonialisation :**

En parallèle de ces travaux sur le rock alternatif, émergent des recherches sur la patrimonialisation des musiques des diasporas africaines de France. Documentalistes, chercheurs et même opérateurs culturels témoignent du fait qu'elles ne sont pas un patrimoine figé dans le temps, mais bien une réalité quotidienne au sein de la société française.

### **Conscience et revendication d'un héritage :**

Dans son article « Chansons de France, chansons de l'immigration maghrébine » (Gaulier, 2015), Armelle Gaulier interroge la dimension mémorielle de la musique en prenant l'exemple de l'album *Origines Contrôlées*. Publié en 2007 par le groupe *Origines Contrôlées* (dont les chanteurs Mouss et Hakim sont aussi les chanteurs du groupe Zebda), cet album reprend le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil mais en les présentant avec un « son actuel » comme le dit Mouss. En France, cette période est marquée par l'élection présidentielle de 2007, remportée par le candidat de droite Nicolas Sarkozy. Sa campagne avait pour thème principal l'identité nationale, utilisé pour aborder la « problématique » de l'immigration. En analysant l'album *Origines contrôlées*, cet article interroge la revendication de cet héritage culturel de l'immigration dans le contexte politique particulier de l'élection de 2007. L'autrice décrit tout d'abord l'appropriation du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil sur l'album *Origines contrôlées*, avec des instruments particuliers, notamment basse, guitare, batterie mais aussi accordéon ; l'ajout d'une harmonisation ; l'augmentation du tempo par rapport aux chansons d'origines et surtout l'émotion qu'elles suscitent en *live* auprès d'un public. Pour les chanteurs reprendre ce répertoire c'est reprendre les chansons écoutées par leur père et qui ont bercé leur enfance. Les diffuser avec un son actuel, c'est finalement les remettre à la mode et obliger les enfants de l'immigration maghrébine, comme eux, à les écouter d'une nouvelle façon. Le succès et l'émotion pendant les concerts du groupe montrent que ces chansons s'inscrivent dans un patrimoine culturel commun. Reprises en 2007 dans un contexte électoral, ces chansons témoignent d'une filiation de luttes (le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, la marche de

1983, le groupe Carte de séjour, etc.) pour la reconnaissance des populations « immigrées », mais aussi des populations non pas issues mais héritières de l'immigration. Pour Armelle Gaulier, l'album *Origines contrôlées* est un outil pour sortir des identités socialement (ou politiquement) assignées, en montrant qu'une re-co-naissance, une renaissance ensemble dans la connaissance est possible. Par ce projet musical, Mouss et Hakim montrent la réalité de l'existence d'une mémoire collective autour d'un héritage culturel de l'immigration dans un contexte de remise en cause du lien national. Il participe ainsi d'un devoir de mémoire qui correspond pour les chanteurs à un acte de citoyenneté. En s'appropriant ce répertoire de chansons, ils se souviennent de l'expérience migratoire difficile de leurs parents, tout en s'affirmant politiquement, en revendiquant leur place de citoyen. Ainsi, la mobilisation de cette mémoire collective aboutit à la création de sujets de droit, conscients de leurs droits. Par cet album, les artistes affirment que les personnes « issues l'immigration » sont des citoyens à part entière et non entièrement à part, qu'elles peuvent revendiquer un droit à s'approprier une histoire de l'immigration en France, en tant que constitutive d'une histoire de France, donc de leur histoire. Cet album permet finalement la constitution d'un subjectivation politique, il peut se comprendre comme un outil citoyen d'utilité publique.

Ainsi, ces chansons sont des objets de mémoire. En utilisant le documentaire sonore, la journaliste et documentaliste Péroline Barbet travaille, elle, sur les médiums de la musique comme les cassettes audios pour aborder la diaspora. Ce projet s'intitule « place du pont production », nom d'une place à Lyon où se concentrent des cafés dans lesquels les musiciens, majoritairement d'origine maghrébine, amateurs ou non pouvaient se produire dans les années 1960 à 1990<sup>11</sup>. Il a donné lieu à la production d'un atlas sonore intitulé *Maghreb Lyon : Rai-Chaoui, Staifi, Chaâbi-Kabyle, Malouf*<sup>12</sup> une anthologie de 3 CD produite par le CMTRA. Cet atlas est né de l'analyse d'un fonds d'archive de cassettes de musiciens amateurs ou professionnels constitués par des collectionneurs autodidactes. Cette recherche a donné lieu à un documentaire sonore qui redéploie l'histoire de ces archives, ou plutôt des détenteurs des archives, à reconnecter avec un présent. Le documentaire est ainsi un récit, un paysage sonore grâce au montage de sons d'hier et d'aujourd'hui. L'auditeur réactive son imaginaire, ses souvenirs. Tout s'imbrique : les musiques, la mémoire, l'intimité des personnes, leur histoire parfois reconstruite mais subjective. La cassette dans sa dimension rétro permet aussi l'expression d'une nostalgie qui fait sens pour les enfants des années 60-70. Cet héritage est aussi iconographique avec une description des pochettes des cassettes et les manières dont les musiciens se représentent eux même avec ironie, humour et fierté. Mais c'est aussi musicalement que ce documentaire est pertinent montrant l'évolution ou plutôt la révolution dans l'esthétique musicale des musiques entre France et Maghreb avec l'arrivée du synthétiseur et des boîtes à rythme.

Dans les recherches de Claire Clouet sur les diasporas soninké en Ile de France, le mot cassette est utilisé pour signifier tout support audio. Dans sa thèse de doctorat, l'anthropologue envisage la

---

<sup>11</sup> Plus d'information sur le projet voir [https://cmtra.org/Nos\\_actions/Recherche/134\\_Place\\_du\\_Pont\\_Production.html](https://cmtra.org/Nos_actions/Recherche/134_Place_du_Pont_Production.html)

<sup>12</sup> <https://www.pointculture.be/mediatheque/musiques-du-monde/maghreb-lyon-rai-chaoui-staifi-chaabi-kabyle-malouf-mj1203>

chambre 107 d'une résidence sociale à Paris (ancien foyer de travailleurs migrants) pour rendre compte des pratiques d'écoutes des habitants. En plus des « audios » écoutés sur les smartphones et des vidéos de fêtes dans les salles des fêtes d'Ile de France, la chercheuse note que ce qui fait dénominateur commun des écoutes c'est la voix du griot Ganda Fadiga (Clouet, 2019). Né en 1949 dans un village de la région de Kayes au Mali, le griot est décédé à Paris en 2009. Travailleur migrant en France, Ganda Fadiga habitait lui aussi en foyer puis résidence sociale. Très connu au sein de la diaspora Soninké (Congo, Côte Ivoire, France, Belgique, etc), ses poèmes accompagnés de son luth à quatre corde *guembri*, circulent et fédèrent plusieurs générations. Le griot raconte son expérience d'émigré/immigré, prévient des dangers de l'immigration et explique les généalogies des familles soninkés. L'écoute de Ganda Fadiga en famille en Mauritanie, en France ou par des hommes en résidence sociale est un rituel, un « devoir d'hospitalité » (Clouet, 2019, p.152). Il « donne du courage » car il fait le lien. En s'appuyant sur les travaux de Dana Diminescu à propos du « migrant connecté », la chercheuse, montre que l'écoute du griot permet ainsi une double présence. Grâce aux audios qui circulent sur les groupes WhatsApp, sur YouTube ou dans les bibliothèques sonores des téléphones, la diaspora soninké peut rester connectée ici et là-bas. Ainsi, s'il n'y a pas de « musiques de migrants », il y a bien quelque chose comme « *une musique pour ceux qui sont qualifiés de migrants, et qui se qualifient eux-mêmes différemment* » (Clouet, 2019, p.157). Elle prend l'exemple très parlant de de Johnny Hallyday (le 5/12/2017) qu'elle apprend alors qu'elle est sur son terrain du foyer de l'Argonne à Paris. Dans le foyer, elle entend des chansons de Johnny qui sont fredonnées, les résidents en parlent : Johnny Hallyday « *tous les soninkés le connaissent* » jusqu'à entendre « *Johnny Hallyday, c'est un peu le Fanda Fadiga français* » (Clouet, 2019, p.154). Nostalgie et émotions comme éléments fédérateurs d'une communauté diasporique Touarègue en France sont abordées dans les recherches récentes de Valentine Salazard (2020). Le mémoire en ethnomusicologie de la jeune chercheuse, analyse ces manifestations d'expression d'émotion au travers des cris et des gestes par le public lors d'une performance musicale, autant de manifestations d'une appartenance collective et d'un lien avec la diaspora Touarègue. Enfin, en parallèle de travaux de recherche et documentation sur le patrimoine culturel de l'immigration en France, journalistes et chercheurs analysent les créations musicales faites d'emprunt et d'appropriation culturelle notamment à Paris « capitale des musiques africaines ».

## **Création, créolisation :**

Le 7 mai 2017, le groupe de coupé-decalé (Boka, 2013) ivoirien Magic System chante la victoire d'Emmanuel Macron à l'élection présidentielle sur l'esplanade du Louvre. Ce « détour » par l'Afrique, opéré symboliquement avec le choix de ce groupe de musique populaire n'a rien d'anodin. Avec Magic System, le Président cherche à se démarquer de ses prédécesseurs, montrant non seulement son ouverture à l'international mais surtout s'adressant à une France aux origines multiples.

Le coupé-décalé s'est construit dans les boîtes de nuits d'Abidjan et Paris auprès de la diaspora ivoirienne des années 2000 et s'est imposé aujourd'hui, tant en France que sur le continent africain, comme une musique urbaine africaine célébrant une Afrique multilocalisée. Groupe emblématique du coupé-décalé en France, Magic System connaît un réel succès dès les années 2000 dans

l'hexagone comme en Afrique de l'Ouest (Chabasseur, 2011). Un album du groupe sorti en 2012 s'appelle d'ailleurs *d'Abidjan à Paris*. Plus récemment, la chanson « Magic in the Air » (album *Africainement vôtre* de 2014) a été sélectionnée par la Fédération Française de Football comme hymne de l'équipe de France lors de la coupe du monde de 2018.

Dominik Kohlhagen (2005), retient que le coupé-décalé célèbre un certain style de vie de la diaspora ivoirienne, notamment à Paris (mais aussi à Londres), qui aurait réussi et qui reviendrait au pays pour se divertir et « flamber » des sous en boîte de nuit. Le coupé-décalé associe cosmopolitisme et marque ivoirienne. En effet, l'arrivée de ce genre musical au début des années 2000 se fait sur fond de crise patriotique en Côte d'Ivoire. Entre 2002 et 2003, le genre connaît un succès retentissant auprès des DJ animant les soirées de la diaspora ivoirienne à Paris comme dans toute l'Afrique de l'Ouest. En plus de la musique, mélange de *zougou* ivoirien et de *n'dombolo* congolais (Kadi, 2014), le coupé-décalé véhicule un imaginaire de la frime, du luxe et de l'apparence qui ont contribué à son succès. Les vidéos-clips tournés dans les quartiers chics de Paris en témoignent. C'est aussi d'après l'auteur une manière pour la diaspora de s'affirmer, de se trouver une place dans la société entre Paris-Abidjan et à la frontière du licite et de l'illicite. Si pour les créateurs du coupé-décalé l'ailleurs est important « le flou le plus absolu règne autour des activités auxquelles s'y livrent ses créateurs. » (Kolaghen, 2005, p.102). Ainsi le chercheur conclut que le projet de société dans lequel le coupé-décalé s'inscrit est africain, l'enjeu est de montrer qu'on a réussi en « terre étrangère » et qu'on rentre donc glorieux. Le genre s'alimente donc d'un axe Abidjan-Paris, d'un ailleurs pour mieux revenir. Ainsi, le coupé-décalé « *est tout autant une musique d'ici que d'ailleurs. (...) l'étranger est à portée de main, accessible aux Africains et remodelable à l'africaine.* » (Kolaghen, 2005, p.103).

Le coupé-décalé est un exemple particulièrement saillant de ce qu'on peut appeler les *musiques urbaines africaines de France*. Je définis les musiques urbaines africaines de France comme un ensemble hétérogène de musiques créées à partir de matériaux musicaux venus des grandes villes du continent africain mais composées et commercialisées en France par des artistes qui vivent et évoluent professionnellement au sein des réseaux de la diaspora africaine de France. A propos de l'histoire de ces musiques, France Culture dans son émission *La série Documentaire* propose 4 épisodes sur les musiques africaines<sup>13</sup> (*Barbes Cafés, Princes du Raï et sons du bled ; L'âge d'or de la « World Music » ou quand l'Afrique c'est chic ! ; Paris-Abidjan : des racines aux machines ; Quand la génération start-up s'enjaille !*). Ces documentaires sonores ouvrent notamment un champ de recherche encore trop peu exploité sur le développement des musiques africaines à Paris depuis les années 2010. Le journaliste et producteur Claudy Siarr, le journaliste et ancien directeur du festival Africolor Philippe Conradth, le producteur José Da Sylva, ou encore les chanteurs Salif Keïta, Touré Kunda et Angélique Kidjo reviennent sur leur parcours des années 1980 à aujourd'hui. L'épisode n°4 *Quand la génération start-up s'enjaille !* Offre un éclairage pertinent sur les musiques créées et produites aujourd'hui par les afro-descendants. La journaliste Elodie Maillot tire un fil entre Abidjan, Barbès, Bujumbura, Belleville. Qu'ils se nomment (ou qu'on les nomme) afro-diaspora,

---

<sup>13</sup> <https://www.franceculture.fr/emissions/series/la-scene-parisienne-des-musiques-africaines>, diffusion septembre 2018

afropéen ou afro-descendant ces artistes sont pour la journaliste des « *entrepreneurs décomplexés entre deux mondes les mains dans le cambouis du showbiz international.* » En suivant le parcours de chanteurs et musiciens écoutés aujourd'hui en France comme sur le continent, la journaliste analyse la quête identitaire marquée par la construction d'une africanité, alimentée autant par la France que par des représentations et des sons du continent. Installé entre la France et le Rwanda depuis plusieurs années, l'écrivain et chanteur Gaël Faye explique par exemple : « *On est autant des enfants d'ici que des enfants de là-bas, notre musique elle nous permet d'être cette passerelle là, d'être le lieu de la synthèse de nos identités éparses. (...) je me sens pleinement burundais, rwandais et français donc je suis pur voilà.* » Pour Angélique Kidjio, internet à tout changé pour ces artistes avant tout entrepreneur d'eux-mêmes. Elle revient sur ses débuts et sur l'importance des maisons de disques qui façonnaient un son à destination d'un public cible. Pour elle, internet permet de toucher directement son public comme le montre l'avènement de l'Afro Trap et de chanteurs comme MHD. D'ailleurs, les majors du disque ne s'y trompent pas et installent des bureaux aujourd'hui en Afrique.

## Conclusion:

Ce que nous montre cette revue de la littérature sur les musiques et diasporas africaines de France, c'est la diversité des approches épistémologiques. L'histoire culturelle montre la création du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil à partir des années 1960, qui s'inscrit dans des échanges entre musique et Maghreb bien plus anciens. Des travaux dans la même dynamique que ceux ouverts par l'anthropologie du proche (Abélès et Rogers, 1992), perçoivent les lieux de musique dans la ville comme lieux d'échanges imprévisibles et ouverts à des pratiques hybrides ou de créolisation des musiques. Mais c'est aussi la manière dont « sonne la ville » qui est interrogée en suivant les différentes trajectoires et parcours de vie de musiciens des villes. Autant de professionnels ou de musiciens « du week-end » invisibles pour une partie de la société, mais qui sillonnent les MJC et Salles des fêtes d'un territoire urbain qui fait sens pour la diaspora soninké en Ile de France par exemple.

Finalement, se focaliser sur les musiques d'ici n'a d'intérêt que de montrer des réalités politiques différentes (catégorielles, de représentations, de rapport de domination) présentes dans le terme diaspora. L'analyse du « rock beur » montre combien la revendication de faire du rock, comme la majorité des jeunes des années 1980 en France, ne peut être « juste du rock » pour ces jeunes issus de l'immigration maghrébine. Placés dans un rapport ambigu à leur musique, ils oscillent entre distanciation de la culture des parents, mais hommage à leurs racines, tout en revendiquant une place dans l'espace public. Mais, cette étiquette simpliste d'un « rock beur », collée par les médias et la gauche socialiste des années 1980 sous-entend une représentation exclusive d'une jeunesse de l'« entre-deux », ni tout à fait française ni tout à fait immigrée. Ainsi elle n'est pas inclusive : et française et maghrébine. Le Raï reprend cette idée, malgré une volonté marketing de l'ouvrir pour une consommation du plus grand nombre avec de nombreuses collaborations et déclinaisons esthétiques (Pop Raï, Raï'n'b, etc.). Cependant, plus qu'un rapport dual, les groupes entretiennent des ambivalences et détournent les stigmates identitaires pour mieux s'en moquer comme le

montrent les groupes Zebda et Gnawa Diffusion. La musique devient un outil pour se dire, un outil d'expression d'une citoyenneté pleine et entière qui questionne les contradictions identitaires de la société française.

Enfin, la revendication d'un héritage culturel de l'immigration en France, en revisitant la chanson maghrébine de l'exil en 2007 en plein débat présidentiel sur l'immigration, témoigne d'une reconnaissance, d'une sortie de l'amnésie collective. Sortir les cassettes audios des placards à Lyon par exemple, permet de libérer une parole, des souvenirs, une mémoire et donc devient vecteur d'une subjectivation politique. La numérisation des supports, le développement d'internet et des réseaux sociaux, témoignent d'un passage de la double absence à une double présence, comme le montre l'écoute de la voix du griot Ganda Fadiga ciment intergénérationnel de la diaspora soninké.

Envisager les musiques des diasporas africaines de France, c'est inscrire ses recherches dans celles d'un transnationalisme des mondes de l'art. Les frontières font sens mais pour mieux s'en affranchir comme le montre l'étude du coupé-décalé. Un nouveau terrain de recherche s'ouvre aujourd'hui avec le succès des musiques urbaines africaines de France de l'afrotrap de MHD, au rap mainstream de Maître Gims ou Black M. Etudier, comme le proposent les documentaires de la journaliste Elodie Maillot, les musiciens, chanteurs, compositeurs et les intermédiaires : producteurs, arrangeurs, réalisateurs de clips, issus ou plutôt héritiers des diasporas du continent africain en France. En analysant les chansons, dans une approche tri-partite d'un objet créé-produit-diffusé, l'enjeu est de déchiffrer d'une part les représentations engendrées par les expériences croisées de la France où habitent les artistes et des villes d'Afrique où leurs chansons circulent. D'autre part, il s'agit de comprendre en quoi ces représentations éclairent le contexte socio-politique français actuel. Etudier comment ces artistes dans leurs chansons, par leur stratégie de vente de disques (processus de composition, façonnage du « son » par les labels, public cible, etc.) et leur occupation des espaces de diffusion physiques (concerts) et virtuels (médias, *streaming*<sup>14</sup>) investissent de sens cette africanité française ou franco-africanité.

## BIBLIOGRAPHIE

ABÉLÈS, Marc, ROGERS, Susan, « Anthropologie du proche, introduction » *L'Homme*, vol. 32, n°121, janvier-mars 1992, p. 7-13

ARNAUD, Gérald, « Le nouvel esclavage des Gnawa », *Africultures*, vol. 67, no. 2, 2006, pp. 158-167.

AUBERT, LAURENT, « musiques migrantes » collection Tabou 2. Genève : InFolio/Musée d'ethnographie, 2005.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, « Anne DAMON-GUILLOT et Méline LEFRONT : *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 31 | 2018

---

<sup>14</sup> Le streaming est un anglicisme qui désigne la diffusion de musique en continu s'opposant ainsi à la diffusion par téléchargement. La musique proposée en streaming sur internet donne un libre accès à une infinité de répertoires musicaux qui peuvent être écoutés en tout point du globe et à tout moment, par un ou des auditeurs.

- BELBAHRI, Abdelkader «Création musicale, héritages et expressions culturelles », *Revue Ecartés d'identité*, n° spécial « La chanson maghrébine de l'exil en France 1950-1970 », 2009, p. 70-74
- BENSIGNOR, François, NGOYE, Achille, « Musiques africaines en économie parallèle. », dans *Hommes et Migrations*, n°1191, octobre 1995. Musiques des Afriques. Voix maghrébines et tempos blacks en Europe. pp. 48-53
- BENSIGNOR, François. « Artiste de la diaspora. D'ici ou de là-bas, des musiciens assignés ? », *Hommes & Migrations*, vol. 1324, no. 1, 2019, pp. 212-218.
- CAGGIANO, Monica, « Musique et fabrication d'espaces urbains : les sons de Belleville, Paris », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 32 | 2019, 119-137.
- CHABASSEUR, Eric, « La Méthode Magic System », <http://musique.rfi.fr/musique/20110415-methode-magic-system>, 2011, dernière consultation le 2 novembre 2020
- CLOUET, Claire, "Communauté culturelle et visibilité sociale en contexte urbain : perspectives depuis la communauté soninké en Ile-de-France Différents régimes de visibilité sociale", *REVUE Asylon(s)*, N°15, février 2018, Politique du corps (post) colonial, url de référence: <http://www.reseau-terra.eu/article1413.html>
- CLOUET, Claire, *La diaspora de la chambre 107 : ethnographie des pratiques musicales et dansées des Soninké en Ile-de-France* Thèse de doctorat en Musique, Histoire, Société, soutenue le 25 octobre 2018 à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (PSL), 317 pages (dont 24 p. d'annexes) Directeur de thèse : Denis Laborde
- CLOUET, Claire, « La voix de Ganda Fadiga : analyse de la réception d'un griot immigré », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 32 | 2019, 139-159.
- DAMON-GUILLOT, Anne et LEFRONT, Méline, *Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne*, Villeurbanne : CMTRA, Atlas sonore n° 25, 2017. 111 p., avec un CD
- DAMON-GUILLOT, Anne, « INOUÏ. Musiques du monde de Nanterre », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 32 | 2019, 314-318.
- GAULIER, Armelle, « Zebda, Tactikollectif, Origines contrôlées. La musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse », thèse, en science politique, université de Bordeaux, 20 mai 2014, directeur de thèse Denis-Constant Martin.
- GAULIER, Armelle, « La musique du groupe Zebda entre revendication identitaire et résistance symbolique », revue *Transposition*, CRAL/EHESS, *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 10 décembre 2015, URL : <http://transposition.revues.org/1398> ;
- GAULIER, Armelle, « Chansons de France, chansons de l'immigration maghrébine. Étude de l'album *Origines contrôlées* », *Afrique contemporaine*, vol. 254, no. 2, 2015, pp. 73-87.
- GAULIER, Armelle, « Citoyenneté et engagement: égo-histoire de Magyd Cherfi, chanteur, écrivain et parolier du groupe Zebda » dans *Éducation et citoyenneté: approche pluridisciplinaire Regards croisés de chercheurs et de professionnels*, sous la direction de Ania Beaumatin, Bruno Fondeville et Véronique Rouyeraux, Editions DeBoeck, 2020, p.71-79
- GUETTAT, Mahmoud, *La tradition musicale arabe*, Nancy, Ministère de l'éducation nationale, 1986
- HANUS, Philippe, « « Je suis un analphabète bilingue ». Carte de Séjour, Rachid Taha et la « Rhoromanie » », *Ecartés d'identité*, n°122, 2013, p.50-5

- HANUS, Philippe, « “Douce France” par Carte de Séjour. Le cri du “Beur” ? », *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015
- HUBER-YAHI, Naïma, « 1973 : il était une fois Idir... », *Hommes & migrations* [En ligne], 1330 | 2020, mis en ligne le 03 janvier 2023, consulté le 15 septembre 2020 DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.11526>
- KOHLHAGEN, Dominik, « Frime, escroquerie et cosmopolitisme. Le succès du « coupé-décalé » en Afrique et ailleurs », *Politique africaine*, n° 100, 2005/4, p.92-105
- LACOUT, Dominique, TAHA, Rachid, *Rock la Casbah*, Paris, Flammarion, 2008
- MAHFOUFI, Mehenna, « La chanson kabyle en immigration : une rétrospective », *Hommes et Migrations* n°1179, septembre 1994, p. 32-39, p.37
- MARX-SCOURAS, Danielle, « La France de Zebda », dans BONN, Charles (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l’Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 16-26
- MARX-SCOURAS, Danielle, *La France de Zebda*, Paris, Autrement, 2005
- MILIANI, Hadj DAOUDI, Bouziane, *Beur’s Melody : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Paris, Éditions Séguier, 2003
- MILIANI, Hadj DAOUDI, Bouziane, *L’Aventure du raï — Musique et société*, 1996, coll. «Inédit Point Virgule»
- MOGNISS H. Abdallah, « Paroles et chansons de l’immigration (maghrébine) », *Vacarme* 2008/3 (n° 44), p. 52-55.
- MOKHTARI, Rachid, *La chanson de l’exil : les voix natales (1939 – 1969)*, Alger, Casbah Edition, 2001
- MOREIRA, Paul, *Rock métis en France*, Paris, Souffles, 1987.
- PRÉVÔT, Nicolas, « Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens », *Cahiers d’ethnomusicologie*, 29 | 2016, 137-156.
- POCHE Christian, *La musique arabo-andalouse*, Paris, Acte Sud, coll. Musiques du monde, cité de la musique, 2001
- RABAH, Mezouane, « Les compagnons de la chanson kabyle. », dans *Hommes et Migrations*, n°1191, octobre 1995. Musiques des Afriques. Voix maghrébines et tempos blacks en Europe. pp. 11-17
- SALAZARD, Valentine, *Emotions et expressions de contentements, une approche ethnomusicologique de la diaspora touarègue en France*, sous la direction de Victor A.Stoïchita, soutenue le mardi 27 octobre 2020.
- SCAGNETTI, Jean-Charles, « Il était une fois les scopitones... », dans EL YAZAMI, Driss (dir.), GASTAUT, Yvan (dir.), YAHI, Naïma (dir.), *Génération. Un siècle d’histoire culturelle des Maghrébins en France*, Paris, Gallimard Génériques / CNHI, 2009, p. 238-241 et Jean-Charles. *L’aventure scopitone 1957-1983. Histoire des précurseurs du vidéoclip*. Autrement, 2010
- SCAGNETTI, Jean-Charles. *L’aventure scopitone 1957-1983. Histoire des précurseurs du vidéoclip*. Autrement, 2010

SERMET, Vincent, *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008

SOUMAHORO Maboula, *Le triangle et l'hexagone*, Réflexions sur une identité noire, La Découverte, 2020

STORA, Benjamin, *Ils venaient d'Algérie l'immigration algérienne en France 1912-1992*, Paris, Fayard, 1992

SUZANNE, Gilles, « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 25 - n°2 | 2009

TARRIUS, Alain. « Territoires circulatoires et étapes urbaines des transmigrant(e)s », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 8, no. 2, 2010, pp. 63-70.

TIYAMBE ZELEZA, Paul, « Rewriting the African diaspora : beyond the black Atlantic », *African Affairs*, 104/414, 2005, p.35–68

WABERI, Abdourahman A., « Des immigrés aux artistes africains parisiens », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 198-199-200 | 2010, mis en ligne le 02 janvier 2013, consulté le 30 avril 2019. DOI : 10.4000/etudesafricaines.16536

WINDERS, James A. *Paris africain. Rhythms of the African diaspora*. New York : Palgrave Macmillan Press, 2006. 231 p.

YAHY, Naïma, « L'exil blesse mon cœur : Pour une histoire culturelle de l'immigration algérienne en France de 1962 à 1987 », Thèse de III cycle, Université Paris VIII Saint Denis, sous la direction de Benjamin Stora, soutenue le 20 septembre 2008