



Volume !

12 : 1 (2015)

Avec ma gueule de métèque

Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naïma Yahï

Introduction

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Yvan Gastaut, Michael Spanu et Naïma Yahï, « Introduction », *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 24 novembre 2015. URL : <http://volume.revues.org/4664>

Éditeur : Éd. Mélanie Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/4664>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Cet article a été téléchargé sur le portail Cairn (<http://www.cairn.info>).



Distribution électronique Cairn pour Éd. Mélanie Seteun et pour Revues.org (Centre pour l'édition électronique ouverte)
L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Introduction

« **Avec** ma gueule de métèque, de juif errant, de pâtre grec, et mes cheveux aux quatre vents... » : cette figure de l'éternel étranger chantée par Georges Moustaki dans sa célèbre chanson « Le Métèque » donne le ton de notre présent dossier consacré à l'exploration des liens qui unissent la chanson de variété au fait migratoire contemporain en France. De fait, la variété est un véritable objet d'histoire (Duneton, 1998) tant elle nourrit notre imaginaire en fournissant une série de représentations sociales standardisées. Dans ce cadre, une thématique forte peut être repérée : nombre de chanteurs et de chanteuses nous racontent des histoires de migrations, de circulations et de croisements culturels. Nombreuses sont les vedettes à avoir une origine étrangère, une identité métissée ou tout du moins un marquage communautaire qui n'est pas sans stimuler leur succès, que ce soit par exotisme ou par identification à une communauté d'exil.

En phase avec une époque qui, depuis les années 1980 et la « sono mondiale », tend à valoriser et commercialiser le métissage musical (Laborde, 1997; Arom & Martin, 2006), les trajectoires des chanteurs d'origine immigrée sont autant de témoignages de processus d'appropriation culturelle à l'œuvre dans l'industrie de la variété française. Les importations musicales et les marques identitaires dont ils sont porteurs, ironiques ou sincères, authentiques ou humoristiques, sont manifestes de la complexité des transferts culturels de notre époque et semblent jouer un rôle central dans l'adhésion du grand public. Comme le montre Carl Wilson (2015), les étrangers/immigrés ont une capacité à exprimer des émotions plus intenses, s'affranchissant et sublimant les codes locaux de l'expression distinguée. Ils perturbent ainsi, d'une certaine manière, l'ordre établi de la « bonne » déclaration sentimentale en tentant d'accroître leur capital sympathie.

Pour autant, la passion du métissage identitaire constatée dans la chanson ne signifie pas forcément une acceptation de ces réalités dans d'autres sphères de la vie publique. L'intérêt suscité par un chanteur à l'identité complexe, avec un accent étranger délivrant une musique aux sonorités exotiques, n'implique évidemment pas que la nationalité ou la catégorie ethnique qu'il représente sera mieux acceptée au sein de la société dans laquelle il connaît la gloire. L'histoire montre que, bien souvent, l'artiste peut constituer une avant-garde trompeuse sur la réalité des relations interethniques, comme dans le cas de la chanson coloniale en France (Liauzu & Liauzu, 2002).

Ce numéro de *Volume!* propose d'explorer la propension des chanteurs, à travers leurs trajectoires de scène et de vie, à mettre en scène ou à maquiller, consciemment ou non, l'identité immigrée dont ils sont porteurs au sein du contexte national français. Or, comme le fait remarquer Yves Borowice (2007) dans un article de référence, la chanson française s'apparente à un « art de métèques » inscrit dans le temps long, depuis le XIX^e siècle. Sans cette dimension interculturelle, la variété – au sens premier du terme – semble ne pas avoir lieu d'être. Ainsi, elle est un outil heuristique pour interroger le schéma dominant de « l'identité nationale » qu'on voudrait figée dans une définition stricte, alors qu'elle est en perpétuelle évolution, intégrant de manière plus ou moins assumée et opportuniste les apports culturels des populations immigrées et/ou anciennement colonisées.

Ce numéro propose une série de contributions qui abordent l'univers de la chanson comme un ensemble de sources pertinentes pour analyser

les évolutions du rapport de la France à l'altérité dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette inscription historique fait la part belle à une réflexion soucieuse de tisser des liens entre histoire de l'immigration et histoire de la variété en France. Les chercheurs en histoire culturelle comme Ludovic Tournès ou Jean-Charles Scagnetti ont déjà exploré les influences musicales de la France des IV^e et V^e Républiques. Par ailleurs, l'angle des « transferts culturels », à travers les questions de diplomatie culturelle (Delphy *et al.*, 2010), ou des recherches plus spécifiques comme celles d'Anaïs Fléchet (2013) sur les influences brésiliennes en France, ou Naïma Yahï (2008) sur les artistes algériens, a retenu l'attention des historiens du temps présent. Les travaux pionniers d'Alec G. Hargreaves (1997) portant sur les « cultures postcoloniales » dans notre pays avaient déjà éclairé la prise de parole culturelle – dont la chanson – des enfants de l'immigration maghrébine en France. Cet intérêt pour la chanson se précise désormais pour les historiens de l'immigration (voir par exemple Gastaut, 2006 : 99-167; Ould-Braham, 2010) opérant sur des sources autres que celles du monde du travail – auquel ils se sont longtemps cantonnés. Enfin, ce numéro s'inscrit dans la lignée de l'article fondateur d'Ursula Mathis-Moser sur « L'image de "l'Arabe" dans la chanson française contemporaine », publié en 2003 dans *Volume!* Ce texte fait figure de référence, dans ce qu'il révèle du poids des rapports postcoloniaux au sein des représentations sociales de l'Autre en chanson.

Sur un plan méthodologique, on trouvera peu d'analyses musicologiques dans ce numéro, mais plutôt des approches particulières de la variété

Introduction

comme un cadre éclairant l'histoire de l'immigration en France. Retracer les parcours de vedettes, telle est, avant tout, l'ambition de ce numéro, en mettant l'accent sur leurs identités complexes, qu'ils masquent souvent, révèlent parfois, et utilisent stratégiquement (ou non) selon le contexte, le cadre et le moment de leur carrière.

Dès lors, le rôle des médias apparaît essentiel dans la mesure où ils fabriquent la vedette et permettent une identification du public. La période n'est pas anodine puisqu'elle correspond à l'émergence de la société de consommation portant sur le devant de la scène des objets et des médias qui accentuent le phénomène de la « star », analysée par Edgar Morin (1957) : le disque, la cassette, mais aussi la radio et bientôt la télévision qui entrent progressivement dans la plupart des foyers. L'importance des médias dans la popularité des chanteurs a incité plusieurs contributeurs à recourir, avec raison, à la source audiovisuelle.

Avec l'arrivée à l'âge adulte des « jeunes issus de l'immigration » au début des années 1980, repérables lors de la « Marche pour l'égalité et contre le racisme » de 1983, la question de l'immigration devient centrale dans la vie publique, autour de la problématique de l'accueil et du rejet (Weil, 2005). La chanson n'a néanmoins pas attendu que l'immigration se médiatise pour mettre en exergue le thème de l'immigration. En effet, jusqu'aux années 1970, si certaines musiques se cantonnent à des milieux communautaires, par exemple la chanson kabyle, la mode est aux airs venus d'Italie, de Grèce, d'Orient, d'Espagne ou d'Amérique du Sud. Il apparaît ainsi nécessaire de distinguer, d'une part, les artistes qui reflètent le fait migra-

toire, mais dont l'identité artistique est dissoute dans l'appellation « chanson française¹ » et, d'autre part, ceux qui produisent un répertoire de l'exil, créé en France, mais ayant un message propre à la diaspora de leur pays d'origine, le plus souvent interprété dans les langues vernaculaires.

Qu'y a-t-il de français dans la chanson française ?

Le parcours des artistes qui « font France² » fait écho à l'évolution des flux migratoires qui concernent la France métropolitaine et coloniale. Par exemple, les populations originaires d'Europe de l'Est, notamment les Juifs touchés par les persécutions, trouvent refuge dans l'Hexagone et fournissent, au cours du xx^e siècle, un fort contingent d'artistes, tels Nathan Korb alias Francis Lemarque (1917-2002), le poète du Paris des faubourgs, ou Lucien Ginsburg alias Serge Gainsbourg (1928-1991), né de parents réfugiés juifs russes, qui va contribuer à la grandeur de ce qui est appelé et identifié comme « chanson française ». Par ailleurs, le parcours édifiant de deux immigrés, le compositeur Joseph Kosma (1905-1969) d'origine hongroise et son interprète d'origine italienne Ivo Livi, alias Yves Montand (1921-1991), se retrouvant autour de la même œuvre, *Les Feuilles mortes* (1945), illustre une forme particulière d'intégration des populations issues des flux migratoires européens, par le biais d'une médiatisation culturelle à succès. Dans le cas d'Yves Montand, cette intégration se fait sur le mode d'une occultation partielle de son identité d'origine, quasiment à l'inverse de Serge Reggiani

qui capitalise sur son italianité dès le début de sa carrière. Cette opposition, qui aboutit pourtant à un résultat proche (les deux artistes incarnent une « intégration réussie »), est particulièrement visible dans les parcours biographiques de chacun des artistes, objet de l'article de Stéphane Mourlane dans ce numéro. De manière encore plus « spectaculaire », l'article de Piero Galloro fait de la « ritalité » un cas d'école en matière de retournement du stéréotype, en prenant les exemples, entre autres, de Claude Barzotti et Frédéric François. En s'appuyant, en partie, sur des entretiens avec des travailleurs d'origine italienne du bassin minier lorrain, l'auteur montre comment les travaux sur les représentations des immigrés dans la variété française peuvent s'inscrire dans :

la continuité des travaux de Césaire et des écrits sur la négritude, cette dernière se définissant comme une stratégie d'autolégitimation avec une volonté d'assumer ses origines et en même temps de modifier le champ des possibles sociaux dans un véritable acte politique à travers l'écriture.

Toutefois, à l'inverse des minorités immigrées dites visibles, les artistes blancs de la variété peuvent être tantôt considérés comme français, tantôt comme « issus de l'immigration », s'ils font le choix (pour des raisons commerciales autant que personnelles) d'évoquer leurs origines étrangères, de les cacher ou de s'en inventer d'autres. Ce phénomène d'une identité folklorisée est repérable dès l'après-guerre. Les années 1950 consacrent Gloria Lasso (1922-2005), d'origine espagnole, qui popularise alors le genre « amour et castagnettes », mettant en scène une altérité en vogue dans le music-hall. L'interprète de « Buenas noches mi amor » (1957) est

ensuite éclipsée par Dalida (1933-1987), d'origine italo-égyptienne, qui diffuse le belcanto italien avec « Bambino » (1956) ou « Come Prima » (1958), tout en proposant des classiques hispanisant comme « L'histoire d'un amour » (1957). Mais peut-on, pour autant, voir en Dalida une véritable « chanteuse de l'immigration » ? Si elle est « immigrée », elle n'en reste pas moins une chanteuse populaire généralement catégorisée comme française, à l'instar de Moustaki ou Reggiani, autant par ses chansons, par son parcours depuis la France et par son répertoire majoritairement francophone.

À la même époque, avec un style davantage marqué par l'opérette, Luis Mariano, né Mariano Eusebio Gonzalez y Garcia (1914-1970), basque réfugié de la guerre d'Espagne, devient une véritable star en France. Il triomphe avec des pièces comme *La Belle de Cadix* (1945) créée par Francis Lopez et interprétée au théâtre du Casino Montparnasse, ou avec « Le Chanteur de Mexico » (1951), devenu un énorme succès qui l'impose définitivement auprès du grand public. Imprégné de cette origine espagnole qu'il cultive avec efficacité, l'exotisme de ses accents lyriques accompagne la migration espagnole du début des Trente Glorieuses. À l'apogée de sa carrière après son passage à l'Olympia en 1959, il est quelque peu éclipsé par la « génération yéyé » au cours de la décennie suivante. Toutefois, c'est par son incessante activité de caméléon culturel (mexicain, espagnol, basque, parisien, etc.) qu'il se crée, paradoxalement, une place au sein des grandes figures de la variété française, comme en témoigne la contribution de Philippe Tétart. Si Luis Mariano a su tirer profit de son

Introduction

usage récurrent des stéréotypes, d'autres artistes s'engagent dans un travail de représentation de la communauté espagnole grandissante en France, faisant muter le fantasme littéraire de la femme sensuelle andalouse en un cliché presque enfantin. En effet, comme le montre l'article de Bruno Tur, les chansons de variété sont révélatrices du passage d'un rapport exotique et sensuel vis-à-vis de l'Espagne, relevant clairement d'une forme de fascination, à une vision condescendante et comique, par le recours à la figure de la « bonne à tout faire » simple d'esprit : Conchita. À la lecture de ces deux articles, on pourrait émettre l'hypothèse que, du fait que Luis Mariano parvient à se placer comme sujet multi-facette en faisant usage de figures espagnolissantes, tandis que les femmes espagnoles restent un objet de moquerie, la variété fournirait, dans ce cas, un outil d'émancipation relativement hétérocentré. Cela serait sans compter les travaux voyant en Luis Mariano une figure *queer* (Powri, 2014; Sellier, 2014), dont seraient héritiers les travestis, transsexuels et homosexuels du cinéma espagnol qui interrogent la nation lors de la transition démocratique (Le Vagueresse, 2012). Concernant la figure de Conchita, il ne faudrait pas non plus écarter la possibilité de lectures ironiques de la part des publics de l'époque, qui pourraient faire l'objet de futures recherches sur les réceptions de la chanson française, dont ce numéro est encore exempt.

L'étude du parcours biographique des artistes de variété, riche de ses entrelacs, donne à comprendre certains aspects du processus d'intégration et de l'ambiguïté qui caractérise un artiste issu de l'immigration amené à devenir, plus ou

moins durablement, une grande vedette française. Le cas de Dario Moreno illustre bien ce propos. De son vrai nom David Arugete, il est un chanteur turc né près d'Izmir en 1915 et mort en 1968 à Istanbul. Son succès se forge en France dans les années 1950 avec un nom qui trompe son public : la vogue est alors aux airs exotiques latino-américains. Il s'appellera Dario Moreno et chantera « Si tu vas à Rio... » avec un grand succès. Son identité turque et juive ne sera guère connue du grand public jusqu'à sa mort prématurée en 1968. Même profil pour Georges Guétary (1915-1997), de son vrai nom Lambros Worloou, grec d'origine alexandrine. Il prend pour nom de scène Guétary (en lien avec la ville de Guéthary) pendant la guerre, car la mode est aux Basques avec ses collègues André Dassary, Francis Lopez, Luis Mariano ou Rudy Hirigoyen.

En suivant la même méthode du tamis biographique, l'article de Pierre Sintès nous permet de mieux comprendre la construction d'une « identité immigrée » particulière, celle de Georges Moustaki, quand bien même elle ne correspondrait pas à son parcours et ses origines véritables. C'est, en effet, par un mécanisme d'« assignation », c'est-à-dire d'« adoption par l'égo du discours construit par autrui sur soi-même » (en l'occurrence le discours du « métèque »), que Georges Moustaki, après que Serge Reggiani ait refusé de chanter la chanson qui le rendra célèbre, embrasse durablement et artistiquement une identité d'immigré grec reconstruite, allant jusqu'à s'impliquer politiquement pendant les années de dictature (1967-1974). Toutefois, si cette identité essentialisée se révèle efficace artistiquement, elle comporte des

failles (au niveau de la langue et de l'appartenance religieuse notamment), que l'auteur s'attache à mettre en lumière, pour mieux en souligner la complexité.

L'identité immigrée se révèle parfois au fil de la carrière, davantage par prise de conscience politique que par opportunisme commercial, comme le montre le cas de Charles Aznavour, né en 1924 à Paris, dans une famille d'artistes arméniens : le père est originaire de Géorgie et la mère de Turquie. Il fait peu cas, à ses débuts, de ses origines arméniennes, allant même jusqu'à les masquer. Ce n'est qu'à 40 ans, en 1964, qu'il se rend pour la première fois en Arménie, alors que le pays est encore l'une des quinze républiques de l'URSS. L'attachement est progressif, jusqu'à un engagement total qui prend forme lors du terrible tremblement de terre qui touche le pays en 1988³. Omniprésent dans les médias pour soutenir la cause arménienne face à l'ampleur de la catastrophe, il devient un fervent défenseur du pays de ses origines. En 1989, il crée la Fondation Aznavour pour l'Arménie et enregistre « Pour toi Arménie », une chanson destinée à venir en aide aux victimes, qui rassemble 80 artistes français et qui sera diffusée en boucle dans les médias. Charles Aznavour devient très populaire à Erevan, dans le contexte d'une dislocation de l'URSS et d'une indépendance en perspective. Cet investissement identitaire va faire du chanteur un véritable diplomate. En 2008, Charles Aznavour obtient la nationalité arménienne tout en étant nommé ambassadeur de l'Arménie en Suisse, puis auprès des Nations Unies.

La chanson française et l'exil

Si certains masquent leur identité ou la recréent de manière fantasmée, d'autres font de la diaspora et du pays d'origine une thématique privilégiée dès le début de leur carrière. Par exemple, la figure de Linda de Suza, abordée par Victor Pereira, cristallise particulièrement la condition diasporique portugaise, quelques années après que la Révolution des Œillets ait attiré l'attention du grand public et que la chanson d'intervention ait constitué une forme de bande-son politique. Sa carrière à succès en France rappelle d'abord le poids économique important de cette communauté (que l'on a souvent représentée de manière discrète, voire invisible) sur le marché des biens culturels. À Paris, dans les années 1970, Linda de Suza se démarque du fado (dont la reine, Amalia Rodrigues, avait du s'éclipser du fait de ses relations avec la dictature de Salazar) et trouve un tremplin national, où elle représente à la fois une vague migratoire laborieuse et une figure exotique. Son répertoire, souvent bilingue, lui permet de toucher autant la communauté portugaise que les francophones. Si la France est sa terre d'accueil artistique, Linda de Suza incarne plus que jamais l'artiste exilée qui a su faire de la chanson un terrain d'affirmation culturelle et d'émancipation. Malgré un profond déclin dans les années 1990, probablement dû à un recours incessant à la même série de clichés, l'artiste revient avec le groupe de rap La Harissa dans les années 2000, pour exprimer toutes les ambiguïtés et contradictions de l'identité portugaise de France, en concurrence avec d'autres identités postcoloniales notamment.

Introduction

La chanson maghrébine de l'exil constitue également un pan important du patrimoine culturel immigré français. Cette dernière ne serait pas autant écoutée aujourd'hui sans la révolution, notamment instrumentale, que connaît son répertoire avec l'installation d'artistes comme Slimane Azem (1918-1983) en métropole à l'époque coloniale. Ce dernier devient, après 1945, le chantre de la poésie de l'exil, au même titre que son compatriote Cheikh el Hasnaoui ou plus tard Chérif Kheddoum. Ils offrent une voix masculine à la tradition orale kabyle, introduisant une orchestration enrichie par les instrumentistes juifs maghrébins, arméniens ou sud-américains qui travaillaient ensemble à Paris déjà depuis la fin des années 1930. De sa chanson « A Moh A moh » (1955), plainte adressée à l'aïeul Si Mohand U Mhand, poète de l'exil, jusqu'à « Carte de résidence » (1979) chantée à la fois en kabyle et en français, son répertoire et son univers poétique sont immanquablement marqués par l'exil. À ce titre, ses compatriotes arabophones comme Dahmane el Harrachi (1926-1980), le Tunisien Mohamed Jamoussi (1910-1982) ou le Marocain Houcine Slaoui (1921-1951) participent également de cette création en situation d'exil puisque tour à tour ils nourrissent à la fois ce genre et lui offrent ses plus belles compositions.

Datée historiquement des années 1940 aux années 1970, la chanson maghrébine de l'exil se développe dans le contexte spécifique de la colonisation, comme en témoigne la tribune de Hadj Miliani. Ainsi, le réseau de production et de diffusion de ce répertoire est bien structuré : les cabarets orientaux du Quartier latin, les bars maghrébins

ou les foyers constituent la scène artistique qui enregistre massivement sur les catalogues arabes des maisons Pathé Marconi, Philips ou Decca et animent les émissions en langue arabe, kabyle ou berbère (ELAK-ELAB) à destination des populations indigènes. Ce réseau de production et de diffusion bien rodé survit à l'indépendance des pays d'Afrique du Nord pour s'adresser aux ressortissants algériens, l'une des populations étrangères les plus importantes durant les années 1960-70. À cette époque, malgré des ventes parfois très élevées (Miliani & Daoudi, 2003), le répertoire majoritairement en arabe et en berbère n'est pas audible par le grand public qui ignore cette effervescence musicale.

Dans certains cas, suivre l'histoire d'une chanson peut permettre au chercheur de mieux saisir les reconstructions identitaires complexes des populations immigrées. En guise d'exemple, la chanson typiquement méditerranéenne « Ya Mustapha », quelquefois désignée d'après son refrain « Chéri je t'aime, chéri je t'adore », a marqué les esprits par son succès. Elle est chantée par de nombreux artistes au début des années 1960 : d'abord par Alberto Staiffi et ses Mustafa's, dont le véritable nom est Albert Darmon, Français d'Algérie vivant à Sétif, puis par Dario Moreno ou encore le Libanais Bob Azzam (1925-2004), qui la rendra très populaire dans de nombreux pays du bassin méditerranéen. Cette chanson légère, qui évoque l'amour dans un quartier d'Alexandrie, revêt la particularité de mélanger trois langues (arabe, français et italien) et d'être, dans le contexte difficile de la guerre d'Algérie, un succès commercial inattendu.

Dans d'autres cas, la présence d'un artiste en France et son impact politique sur le public se résume à un concert ou un évènement singulier. Les deux concerts parisiens donnés à l'Olympia par la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum (1898-1975) en novembre 1967 sont significatifs de la résonance que peut avoir un spectacle musical ponctuel. Il s'agit des deux seules représentations de la diva égyptienne en dehors du monde arabe, organisées dans le sillage de la « nakssa », l'humiliation militaire de l'armée égyptienne et de ses alliés face à Israël lors de la guerre des Six Jours, quelques mois plus tôt. Oum Kalthoum, très engagée auprès du chef de l'État Gammal Abdel Nasser, y voit l'opportunité d'affirmer une « fierté arabe », mais aussi de collecter une belle somme d'argent qu'elle reversera à sa patrie au profit de l'effort de guerre. Et le public est au rendez-vous : un public sensiblement différent de celui qui fréquente traditionnellement l'Olympia. En effet, nombreux sont les travailleurs immigrés ou étudiants venus du Maghreb ou encore les ressortissants des pays du Proche-Orient qui prennent place dans une salle comble (Nessib, 1994⁴).

C'est sous forme d'écho que la douleur de l'exil, chantée par plusieurs générations d'artistes, nous revient à l'oreille, quand des artistes issus de l'immigration, à l'instar de Mouss et Hakim, avec leur album de 2007 *Origines contrôlées*, ou Rachid Taha, se réapproprient ce patrimoine musical pour le populariser à nouveau. Le succès de la reprise de « Ya Rayah » (« Celui qui s'en va ») par Rachid Taha en 1997, complainte sur l'exilé du chanteur Dahmane El Harrachi, tisse un fil

générationnel entre les artistes de la chanson immigrée. Toutefois, ce lien ne s'établit pas toujours sans heurts, comme en témoigne l'exemple de Carte de séjour, ancien groupe de Rachid Taha et première formation estampillée « Arab rock » en France. L'article de Philippe Hanus met en évidence comment ce groupe perturbe momentanément le champ des représentations sociales communes, en insufflant une nouvelle forme de rage à la musique arabe et en redonnant sa charge subversive à « Douce France » de Trenet. Carte de séjour dérange, autant du côté de la communauté maghrébine traditionaliste que des réactionnaires français, mais c'est justement cette opposition qui permet à la musique du groupe de constituer un véritable « cri du Beur » (Yahi, 2007). Cet acte politique musicalisé se retrouve également dans la carrière du groupe Zebda, dont Armelle Gaudier tente, dans ce numéro, de retracer l'histoire, à travers l'exploitation du fonds d'archive de l'association Vitécric. On perçoit dans cette histoire comment le groupe, postérieur à Carte de Séjour, s'est émancipé des « années beur », pour entamer, notamment à travers son activité associative, une profonde réflexion sur la citoyenneté et le refus de l'assignation identitaire, réflexion qui irriguera les productions artistiques du groupe.

Pour conclure, il nous faut reconnaître la nécessaire étroitesse du champ musical abordé dans ce numéro, malgré l'extrême diversité des productions artistiques françaises qui sont le fruit de flux migratoires et/ou postcoloniaux. On pense notamment à la concentration d'artistes d'Afrique subsaharienne à Paris entre les années 1950 et 1980, par exemple les Zaïrois du groupe *Les*

Introduction

Bantous de la capitale, légendes de la rumba afro-cubaine et de la soukouss (une danse empruntant à la rumba et aux rythmes zaïrois), mais aussi les sociétés Sonafric et African qui offrent plusieurs milliers de références dans les fonds de la BNF. Grâce à ce dossier, nous espérons avoir entamé un chantier de recherche qui permettra de mieux dis-

tinguer les processus d'appropriation des cultures immigrées à l'œuvre dans la société française, suscitant une ouverture plus grande de l'histoire culturelle à ces questions, ainsi qu'un dialogue plus fertile avec l'étude des musiques populaires.

Yvan GASTAUT, Michael SPANU
& Naïma YAHY

Bibliographie

- BACHTARZI Mahieddine (1968), *Mémoires, 1919-1939*, Alger, ENAL.
- BOROWICE Yves (2007), « La chanson française, un art de métèques ? : Première partie : Vision panoramique », *Amnis*, n° 7.
- OULD-BRAHAM Ouahmi (ed.) (2010), « Chanson kabyle en France et mémoire de l'immigration, (1930-1974) », *Migrance*, n° 40.
- DAOUDI Bouziane & MILIANI Hadj (2002), *Beurs' mélodies : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Paris, Séguier.
- DULPHY Anne (ed.) (2010), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles & New York, P.I.E.-P. Lang.
- DUNETON Claude et BIGOT Emmanuelle (1998), *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil.
- FLÉCHET Anaïs (2013), « Si tu vas à Rio... » : *la musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- FRANCFORT Didier (2004), *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette littératures.
- GASTAUT Yvan (ed.) (2006), « De la chanson populaire maghrébine au rap des cités : un parcours migratoire », *Migrations société*, vol. 18, n° 103.
- GERVEREAU Laurent, MILZA Pierre & TÉMIME Émile (éd.) (1998), *Toute la France, histoire de l'immigration en France au XX^e siècle*, Paris, Somogy.
- HARGREAVES Alec G. & MCKINNEY Mark (eds.) (1997), *Post-colonial cultures in France*, London & New York, Routledge.
- KELLY Barbara L. (ed.) (2008), *French music, culture, and national identity, 1870-1939*, Rochester (NY), University of Rochester Press.
- LELAIT-HELO David (2004), *Dalida. D'une rive à l'autre*, Paris, Payot.
- LE VAGUERESSE Emmanuel (2012), « Travestis, transsexuels et homosexuels dans le cinéma espagnol de la Transition démocratique (1975-1982) : une interrogation à la nation », *Mélanges de la Casa de Velasquez*, vol. 2, n° 42.
- LIAUZU Claude & LIAUZU Josette (2002), *Quand on chantait les colonies : colonisation et culture populaire de 1830 à nos jours*, Paris, Syllepse.
- MAHFOUFI Mehenna (2002), *Chants kabyles de la guerre d'indépendance*, Séguier, Paris.
- MARÈS Antoine & FLÉCHET Anaïs (2013), « Introduction », *Relations internationales*, vol. 155, n° 3.
- MARTIN Denis-Constant & AROM Simba (2006), « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, vol. 1, n° 177-178, p. 155-178.
- MORIN Edgar (1972), *Les stars*, Paris, Seuil.
- ORY Pascal (ed.) (2013), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont.
- POWRI Phil (2015), « Luis Mariano et l'exotisme ordinaire », *Théorème*, n° 20, p. 19-29.
- ROUHAUD Jacques, PATCHI & ALAGNA Roberto (2006), *Luis Mariano : une vie.*, Bordeaux, Sud-Ouest.

Introduction

- SCAGNETTI Jean-Charles (2010), *L'aventure scopitone, 1957-1983 : histoire des précurseurs du vidéoclip*, Paris, Autrement.
- SELLIER Geneviève (2015), « “Le chéri des mininettes” : Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de Cinémonde (1949-1956) », *Théorème*, n° 20, p. 29-39.
- TOURNÈS Ludovic (2008), *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Autrement.
- WINSTON Carl (2015), « Aux sources du répertoire de Céline Dion », *Audimat*, n° 3, p. 9-27.
- YAHY Naïma (2008), *L'exil blesse mon cœur : pour une histoire culturelle des artistes algériens en France : 1962-1987*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII.
- , (2007) « L'Héritage musical des enfants de l'immigration », *Origines contrôlées*, n° 3, p. 14-19.

Notes

1. La Belge Annie Cordy (née en 1928), le Franco-Italien Serge Reggiani (1922-2004) ou le Belgo-Italien Frédéric François (né en 1950), l'Israélien Mike Brandt (de son vrai nom Moshé Brandt né dans un camp de réfugiés en 1947 d'une mère rescapée d'Auschwitz, à Famagouste [Chypre] et mort en 1975), l'Italo-Grec d'Égypte naturalisé français Georges Moustaki (1934-2013) et le Français d'Égypte Claude François (1939-1978), le Franco-Algérien Mouloudji (1922-1994), l'Allemand d'origine russe Ivan Rebroff (1930-2008), le Franco-Américain Joe Dassin (1938-1980), les Grecs Nana Mouskouri (née en 1934) ou Demis Roussos (1946-2015), l'Anglaise Pétula Clark (née en 1932), le Néerlandais Dave (né en 1934 de son vrai nom Wouter Otto Levenbach), la Belgo-Portugaise Lio (née en 1962), les Juifs Pieds-noirs Enrico Macias (né Gaston Ghenassia en 1938 à Constantine) et Patrick Bruel (né Patrick Benguigui en 1959), ou le Franco-Camerounais Yannick Noah (né en 1960).
2. Voir Gervereau *et al.* 1998, Ory 2013 et, plus largement, l'exposition permanente du Musée de l'immigration au Palais de la Porte dorée à Paris, ouvert depuis 2007 et qui met en scène des chanteurs « qui ont fait la France ».
3. Ce séisme se produit le 7 décembre 1988 à Spitak provoquant la mort d'environ 30 000 personnes, plus de 15 000 blessés et 50 000 sans-abri.
4. Voir Oum Kalsoum à l'Olympia, 16/01/1967, Archives INA url : <http://www.ina.fr/video/CAF97508995/oum-kalsoum-a-l-olympia-video.html>.