

Musique des jeunes, culture d'intégration Le cas des chanteurs et musiciens « beurs » en France

Hadj Miliani

Volume 22, numéro 1, 2000

Musiques des jeunes
Music and Youth

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087846ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087846ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Miliani, H. (2000). Musique des jeunes, culture d'intégration : le cas des chanteurs et musiciens « beurs » en France. *Ethnologies*, 22(1), 221–248. <https://doi.org/10.7202/1087846ar>

Résumé de l'article

Depuis le début des années 1980, la musique des jeunes issus de l'immigration maghrébine connaît une popularité toujours grandissante en France, en même temps qu'elle se fait témoin de mutations sociales profondes. Les musiciens beurs sont au cœur du paradoxe, déchirés entre l'attachement à leur culture d'origine et la correspondance au modèle de l'intégration. Depuis les années 1980, ce sont le rap et le hip-hop, de même que des variantes faites de mélanges de ces styles qui caractérisent la musique des jeunes Beurs. Ils forment des groupes « interethniques » (Black, Blanc, Beur) et s'adonnent le plus souvent à une musique d'origine américaine, misant sur la culture pour s'en sortir et, en même temps, construisant de l'« ethnique » sur une base idéologique. L'analyse démontre bien que les musiciens beurs sont soumis aux exigences du marché et aux stéréotypes de la culture française. Aussi les artistes beurs ont-ils beaucoup de difficulté à se présenter autrement qu'en fonction de leurs origines. La nouvelle génération d'enfants de l'immigration participe toutefois à un courant musical qui ne tire ses racines ni dans la culture d'origine ni dans la culture d'adoption, un courant où les mélanges sont la règle et où le référent urbain, plus spécialement la banlieue et la cité, occupe une place centrale.

MUSIQUE DES JEUNES, CULTURE D'INTÉGRATION

Le cas des chanteurs et musiciens « beurs » en France¹

Hadj Miliani

Université de Mostaganem

Chercheur associé au CRASC

Au début de 1999 et pendant toute l'année, ce sont les refrains « Tombe la chemise », du groupe Zebda, et « Tonton du bled », du groupe 113, qui ont fait danser et chanter la France. Les premiers avec l'accent du Sud-Ouest, les seconds avec cette langue métisse des banlieues parisiennes. Le point commun de ces deux groupes est qu'ils sont composés en majorité d'enfants d'immigrés maghrébins². Ils ne sont pas les seuls, puisque ces dernières années en France, des chanteurs, des groupes, où dominent ceux que l'on appelle communément les « Beurs » émergent dans le champ musical français³.

Aujourd'hui, entre le flou de leurs motivations et l'explicite de leurs revendications, les chanteurs, musiciens, paroliers, compositeurs, fils et filles d'immigrés maghrébins portent quelque chose de particulier et expriment une différence ; ils sont singuliers dans le paysage musical français. Ce ne sont pas des artistes comme les « autres » — comme d'ailleurs l'immigration maghrébine

-
1. Cette étude s'inspire en grande partie d'un ouvrage en voie de parution, écrit en collaboration avec Bouziane Daoudi et intitulé provisoirement : « *Beurs* » *melodies. La musique des enfants d'immigrés maghrébins de France*. Je remercie la Maison des sciences de l'Homme (Paris) dont le soutien financier m'a permis, en 1994, d'entreprendre les premières investigations sur ce sujet.
 2. Ces deux groupes ont été récompensés en février 2000 par les Victoires de la musique (l'un pour le meilleur album de groupe de l'année et le second pour meilleur groupe révélation de l'année).
 3. Lors des récentes assises sur l'intégration en France (février 2000), les participants d'origine maghrébine ont été unanimes pour rejeter la désignation « beur ». Le refus reflète moins le rejet d'un qualificatif discriminatoire que l'évolution qu'a connue la communauté et les individus depuis le début des années 1980.

n'est pas une immigration comme les autres. Il n'est pas question ici d'égrener la longue litanie des contraintes et des frustrations qui ont façonné leur imaginaire, mais de dire la mémoire fugace et profonde qui anime les chants d'une génération issus de la longue marche de l'exil des Maghrébins depuis un siècle.

Les musiciens beurs constituent, souvent à leur corps défendant, des symboles, diffus ou édifiants, appréciés ou honnis, de bien des convulsions qui agitent la France. Qu'ils l'assument ou s'en défendent, les chanteurs et musiciens beurs restent, souvent, intimement rattachés à leur « communauté d'origine », alors que parallèlement, ils sont sommés de rendre compte de l'intégration sociale, si fantasmée, de leurs semblables.

La naissance médiatique de « la culture beur » au début des années 1980 (provoquée par la marche des Beurs sur Paris le 3 décembre en 1984, comme un écho à une célèbre marche pour les droits civiques menée sur Washington par le révérend Martin Luther King le 28 août 1963) donnera lieu à l'émergence de chants et de musiques qui se réclament autant de la tradition culturelle française que de celle du Maghreb, notamment avec l'apparition du raï en France dès 1986. Plus qu'un véritable mouvement de fond, les chants de cette période permettent de lire les espoirs avérés ou déçus d'une nouvelle génération née sur le sol français et le reflet déformé du regard de la société française sur l'immigration en général et maghrébine en particulier.

L'histoire de ces chants et de ces musiques en immigration manque de ce fait de repères établis. Il y a ça et là des continuités et des ruptures plus ou moins décelables. C'est rétrospectivement parce que le phénomène « immigré maghrébin » est devenu en France une composante intrinsèque du paysage social et politique que ces chants et musiques, jusque-là marqués par la relation de deux espaces de référence distincts en même temps qu'indissociables (ici/là-bas), prennent une dimension nouvelle et se trouvent convoqués dans les conduites sociales et culturelles des individus et des groupes. Ces musiques innovent-elles dans le champ musical moderne français ? Annoncent-elles un monde nouveau, une France définitivement métisse (aux sens culturel et symbolique) ? Indiquent-elles une France en voie d'« américanisation » irréversible ?

Aujourd'hui, alors que le monde beur est traversé par les émeutes de cité, les bavures policières, les discours xénophobes, on voit surtout des jeunes Franco-Maghrébins s'investir dans des groupes « interethniques » (*Black*, *Blanc*,

Beur) pour décliner leurs musiques dans des genres pour la plupart anglo-saxons (rap, *ragga*, rock). Quand cette enquête cherche à savoir ce qu'ils sont et d'où ils viennent, c'est pour trouver, au-delà de leur trajectoire sociale, ce qui forme leur *background* éthique et esthétique. Ce qu'ils disent dans leurs chansons « recadre » plus précisément leurs revendications communes et permet de recenser la diversité des thématiques et des modes de dire, sans pour autant singulariser outre mesure leur expression qui, fondamentalement, participe sans distinction avérée au courant musical des jeunes générations en France et ailleurs. Et, en dehors de tout discours de vérité, il faut voir comment se formule, aujourd'hui, au plan de l'imaginaire, le travail de construction identitaire et d'intégration sociale chez les jeunes Français d'origine maghrébine.

L'immigration maghrébine et sa culture en France : une méconnaissance

Il a fallu plusieurs décennies pour que la société française découvre que l'immigration maghrébine avait, en dehors de la culture du « marteau-piqueur », ses modes d'expression, parfois « exotiques », rarement harmonieux pour la sensibilité artistique européenne. Une enquête menée dans les années 1930 et portant sur les loisirs des travailleurs nord-africains concluait le plus sérieusement du monde qu'en dehors de la « sieste », cette communauté n'avait guère d'intérêt pour les activités d'ordre culturel.

Avec l'émergence de ce que l'on a appelé la « seconde génération », au milieu des années 1970, la lisibilité sociale des manifestations culturelles, encore essentiellement musicales, de l'immigration maghrébine est indéniable. Dans leur version sympathique et militante, ces manifestations charriaient, dans la même foulée, couscous, merguez, *derbouka* et robes kabyles ; pour le reste, elles participaient, encore, du « bruit et de l'odeur ».

C'est à partir du début des années 1980 que l'on verra se constituer, autour du phénomène que les médias ont appelé la « beur génération », tout un mouvement de mise en perspective de « réussites exemplaires » : mannequins, acteurs et actrices, plasticiens, metteurs en scènes, réalisateurs, couturiers, coiffeurs branchés, etc. Sorties de l'anonymat des guettos des cités, débarrassées des stéréotypes stigmatisants du travailleur immigré soumis aux tâches les plus rebutantes ou les plus communes, ces trajectoires positives, en même temps que rassurantes, pour leurs promoteurs, passé l'éphémère engouement médiatique parisien, signalent l'investissement obscur et persévérant de ces jeunes qui ont choisi souvent de se dire et de s'en sortir par la culture.

Concurremment, on voit, dans ce contexte, se manifester plusieurs réseaux d'expression culturelle. Ceux qui sont liés aux circuits traditionnels de légitimation : littérature, cinéma d'auteur, arts plastiques, promeuvent aussi bien la production des pays du Maghreb que celle d'artistes issus de l'immigration proprement dite. Si, pour les œuvres produites dans les pays d'origine, il s'agit souvent d'une illustration de réalités nationales en devenir (le cas du cinéma algérien des années 1970 et 1980, des tendances picturales marocaines ou des écrivains maghrébins de langue française), pour la production « immigrée », ce sont davantage des cas d'émergence individuels qui sont singularisés (au plan cinématographique, littérature ou pictural).

Dans tous les cas, l'effet métonymique (les individualités pour le groupe) a une fonction intégrative modèle : les trajectoires individuelles annoncent un processus d'intégration réussie dans la société française dans les sphères les plus légitimes et les plus sélectives du champ social, ceux de la culture et des médias (c'est lisible dans les figures médiatiques de Rachid Arhab, Smaïn, Mehdi Charef, Azouz Begag, Souad Amidou ou encore de Karim Kacel et Carte de Séjour).

Paradoxalement, ces figures-modèles vont jouer à la fois le rôle de précurseurs pour les jeunes artistes qui se lancent dans l'aventure culturelle et de cas-limites dans le paysage culturel français. Même s'il est rarement reconnu, « le seuil de tolérance » d'une représentation équilibrée de la composante communautaire en France est dès lors atteint à la fois quant au nombre mais aussi quant au rôle qui est imparti à ces individualités.

Dans le champ associatif de la politique locale (Geisser 1997) ou de la culture, les « élus » de l'immigration maghrébine sont sommés, à la fois, de donner les signes les plus lisibles de leur intégration à la société française (culture républicaine, conscience civique et inscription dans le patrimoine symbolique culturel français) et, en même temps, de « représenter » leur communauté dont ils médiatiseraient les attentes, les doléances et les espoirs. Or, c'est cette dualité incertaine qui, au moins au plan culturel, a semblé confiner ces figures-modèles de la « culture beur » dans une sorte d'ambivalence sans perspective autant sociale que culturelle. Le relativisme culturel : « le petit Beur » qui raconte au plan littéraire ou cinématographique le vécu des siens dans les banlieues sans âme marque dans les codes implicites de la culture légitime française une évidente démonétisation du fait artistique quand il est considéré comme une mission sociale et a permis, à peu de frais, de suggérer une sorte de grandeur d'âme, d'une culture qui consent à associer des produits sinon exotiques, du moins colorés.

C'est avec la Guerre du Golfe en 1991, comme véritable révélateur de la crise identitaire de la communauté immigrée maghrébine, mais bien auparavant dans le système et les circuits culturels, que ces limites deviennent évidentes. La littérature beur affiche sa diversité plus que son image rassurante de témoignages « tranche-de-vie ». Mehdi Charef, qui avait osé sortir du triptyque « beur-banlieue-baston », se fait fermement sermonner pour amateurisme cinématographique ; Rachid Arhab, journaliste de la chaîne de télévision publique, est mis au placard discrètement pendant plusieurs années ; et Carte de Séjour, après avoir chanté « Douce France », arrête l'aventure musicale après avoir fait l'expérience la plus constante du « désir » de reconnaissance de cette composante « métisse » de la société française. « Mosaïque », une émission télévisée qui tient lieu d'alibi de cette fameuse « diversité culturelle » et ethnique, rend bientôt l'âme dans l'indifférence générale.

Débarrassés de modèles contraignants et calibrés, « échaudés » par le syndrome « croisade » de la Guerre du Golfe et l'expérience des quotas de « l'Arabe de service », les artistes d'origine maghrébine vont dès lors reconstruire leur itinéraire artistique. La médiatisation du raï et la culture *hip-hop* constitueront leur principaux terrains d'investigation au plan musical, même si d'aventure quelques météores « médiatiquement corrects » viennent titiller le paysage culturel officiel. Cette « offensive » culturelle se manifeste avec sa légion de danseurs (Akrorap, Division Alpha), ses comiques (les Intégrés de Mantes-La-Jolie, Ramzy du duo Eric et Ramzy qui officiait sur M6 ou Djamel Debbouz sur Canal+) ou, moins médiatiques, les initiateurs de « Prose Combat » de l'Association Droit de cité qui popularisent le rap à Paris, Marseille, Lyon, Toulouse, ou l'activité journalistique à Cergy, La Défense, Nancy et Nantes.

Des identités musicales multiples

Ils se font appeler Amar Sundy, Momo Roots, Human Spirit, Freeman, Blue Valentine, Jungle Hala, Dazibao, quand ils lorgnent vers d'autres horizons musicaux que ceux de la tradition hexagonale ; plus ironiquement Zebda [Beurre] ou Nemla [Fourmi], Kafia [Abondance], Rockin' Babouches, Mad In Paris [Fou à Paris], DJ Cut Killer, Kader l'Aktiviste ; ou alors brandissent une identité emblématique, Sawt el Atlas [Voix de l'Atlas], Raï Kum [Votre Raï], Alliance Ethnik, Mafia Maghrébine, Cœur de Raï ; ou encore se désignent par de simple prénoms, Mounsi, Saliha, Melaaz, Faudel. Leur point commun est d'être un ou plusieurs musiciens, chanteurs, enfants d'immigrés maghrébins.

La plupart d'entre eux sont de nationalité française, et, comme d'autres jeunes concitoyens, ils font une musique de leur temps, qui se décline parfois en appellations « consensuellement » reconnues (rock, *funk*, reggae, *ragga*, rap) ou plus souvent en dénominations plurielles (*ragga-raï*, *trance-raï*, *rock-habile*, *funky-blues*, *rap-raï*, etc.) qui attestent de la recherche de la symbiose et du mixte :

[...] Je suis un Beur amère
 Qui glisse sans repères
 Entre les droits de cette société
 Qui prône l'égalité
 La justice et l'équité
 Chômeur agresseur (*bad boy*)/voleur
 envahisseur (*bad boy*)
 Ils m'ont assimilé à toutes les peurs
 On a fait de moi le raccourci de tous les maux
 Mais que porte en elle la France de guettos (*bis*)
 Dans ce roman noir qui est ma vie
 En plein désespoir (*bis*)
 J'ai envie de satisfaire mes envies
 (Momo Roots 1994 : « Qu'est-ce qui se passe »).

Si beaucoup ne sortent pas du circuit de province ou de banlieues des « tribus musicales », quelques-uns commencent à apparaître sur les scènes consacrées, à « faire » les festivals qui comptent, à exister enfin dans le marché musical à travers des productions de disques enregistrés sous des labels reconnus. S'ils ne constituent pas une exception parmi les milliers de groupes ou de chanteurs qui travaillent à émerger et à exister sur le marché de la musique française et internationale, ils révèlent, par leur trajectoire individuelle ou collective, le devenir d'une communauté, ses modes d'adaptation à l'environnement socioculturel qu'elle influence et refaçonne, par ailleurs, à l'exemple de la production du verlan et des ses usages dans le cinéma, la pub, la presse, outre, bien sûr, la chanson.

Alors que les différents univers (familial, scolaire ou socioculturel) énoncent une sorte d'alternative semblant sans compromis possible (culture d'origine, culture d'accueil), les enfants de l'immigration maghrébine choisissent d'inventer, par leur musique, d'autres possibilités : le mixte au lieu du singulier, l'ailleurs au lieu de l'ici. C'est comme si, pour exorciser une fois pour toutes le trauma de l'exil des parents, ils reproduisaient l'acte de migration essentiel, celui du sens. En réitérant la quête au moment où, par l'acquisition du statut de citoyen à part entière, leurs parents achevaient la leur, ces musiciens et

chanteurs substituent à un exil de nécessité une migration d'essence, à un dépaysement subi un étranger familier. Si l'utopie n'est pas absente de cette recherche, il n'en demeure pas moins vrai que cette démarche anticipe beaucoup sur des questionnements à venir. Et si l'intégration devait commencer par s'exercer à l'échelle de ce qui singularise les cultures du monde ?

Kader l'Aktiviste, dit « Flèche bleue » : une trajectoire

[...] je rappe pour une bonne cause car la vie est loin d'être rose
autodidacte, je préfère passer à l'acte
j'ai fréquenté les facs et les FNAC sans *come back* ni le bac
voilà mon impact, tel le diplomate avec tact je te claque
(L'Aktiviste 1996).

Je suis né le 3 janvier 1973 à Saint-Denis. Mes parents viennent de la région de Tanger. Ils sont arabophones. J'ai grandi à Saint-Denis et j'ai vécu dans la même cité Paul-Langevin, normalement c'est Pierrefitte, mais il suffit de traverser une rue pour que ça soit Saint-Denis. Dix frères et sœurs, je suis au milieu. Mon père était salarié, usine, barman, des petits boulots, des boulots d'immigré. J'ai fait ma scolarité jusqu'au collège, où je m'étais aperçu d'une forte élection : soit ils te foutent en parking, soit tu passes en secondaire. Apparemment, je ne devais pas avoir le profil ou l'intelligence que demandaient les professeurs, donc j'ai fait un LEP, la plus grosse erreur de ma vie. On m'avait dit « ouais vous pouvez retourner en seconde ». C'était faux, cela arrivait à 1/100. Alors j'ai suivi la filiale électro-technique, mais j'ai pas eu mon BEP au bout des deux années. Alors un mec perdu, comme la plupart des mecs perdus des cités, rien, aucun diplôme, aucune formation.

On m'a appelé pour le service en France, j'étais le premier de la famille à le faire, cela étonnait pas mal de monde. Je devais aller en Allemagne, j'ai reporté avec des petites magouilles, comme d'habitude. J'ai cherché un piston, je l'ai trouvé. Quand on se débrouille, on trouve. Finalement, j'ai fait mon armée à Paris. J'ai expliqué à mon piston que je n'avais aucune formation, ça serait bien que je puisse avoir une petite formation à l'armée étant donné que vous allez me gratter dix mois de ma vie, j'aimerais bien vous gratter quelques chose, quoi. Hop, j'ai passé tous mes permis de conduire. Autrement, je n'aurais jamais fait l'armée, dans ma tête ça ne fonctionnait pas. Déjà le coup de l'école, de l'Éducation nationale, j'étais antisocial. En sortant de l'armée, j'ai travaillé avec mes permis. Finalement, je me suis rendu compte qu'avec mes permis et ma situation, je n'étais pas intégré, ça me plaisait pas.

J'étais encore jeune. Avant de me sacrifier à quelque chose, je préférais faire quelque chose qui me plaise, même si je ne dois manger que du pain pendant

quelques années, que me prendre la tête, avoir des problèmes de sous au bout de cinq années comme cela se passe dans le système des transports. J'ai préféré être mon propre patron, avec toutes les embrouilles que cela amène, que de me faire emmerder par un patron pour être payé au lance-pierres.

Quand j'étais à l'école, vers mes 11 ans, j'étais déjà entré dans le *hip-hop*. Il me fallait un hobby, sinon on cassait les voitures. Cela ne m'intéressait pas, par rapport à l'éducation que m'ont donné les parents, je ne pouvais pas me permettre qu'ils ne soient pas fiers de moi. Ils m'ont suffisamment raconté leur vie en me disant le bled c'est comme ça, si tu étais là-bas tu serais mort de faim. Je ne voulais pas leur prendre la tête. Ils n'avaient pas d'argent, ils ne pouvaient pas me payer une guitare donc je ne pouvais pas faire de rock. Il y avait une toute nouvelle culture américaine qui débarquait en France. Des gens qui dansent, ils n'ont besoin de rien, un petit poste et cela suffisait. C'était à la portée de tout le monde, ça étonnait tout le monde. Dans les banlieues, c'était on n'a pas d'argent, on essaye ça. Les États-Unis nous donnent ça. C'est du *hip-hop*, c'est gratuit, ça ne coûte rien, c'est de la bombe. On regardait les trucs à la télé parce que cela commençait à être médiatisé déjà à l'époque. Cela nous impressionnait. C'était impressionnant, cela sort quand même des ghettos. C'est la même chose qu'ici, sauf qu'ils avaient dix ans d'avance.

Y'a pas que ça, j'étais danseur, je commence à « tagger », je bombais. Y'a encore plus subtil, ce sont les textes, on écoute les textes, l'émission « Dynastie ». En 1988, on a rencontré des gens à la fac, moi je traînais à la fac de Saint Denis, je zonais. On rencontre un vieux qui s'intéresse à ça [Lapassade], on a eu une salle. Nous on l'appelait la salle *hip-hop* [1991-1993]. Ils nous donnaient du matériel, et là on avait un groupe FTV [Fais Ta Vie]. Eux s'intéressaient à nous et nous ils nous débrouillaient du matériel, c'était comme le Père Noël, c'était le « kif »!. On était une dizaine, avec Mohamed Dani [Tunisien], Franck, Christinaune portugaise, c'était un groupe qui venait de différentes cités. On a tourné. J'écoutais tout le rap français et celui des « States », de la Côte-Ouest⁴.

Quelques repères pour une histoire de la musique beur

À partir de la fin des années 1970, la « culture » immigrée maghrébine, jusqu'alors astreinte aux réseaux communautaires, entre de plain-pied dans le débat politique et social. Le militantisme politique rencontre une nouvelle fois l'expression de la « mal-vie » que différents événements politiques et sociaux mettront à la une de la vie politique française. L'arrêt de l'immigration officielle,

4. Propos recueillis par Bouziane Daoudi.

la question des « papiers » et la multiplication d'actes racistes se traduiront par exemple par une focalisation de la chanson immigrée sur une revendication de l'identité de cette communauté et de sa place dans la société française. Si les anciens musiciens reflètent bien cette situation (Slimane Azem et Cheikh Nouridine traiteront en 1977-1978 de la carte de résidence), ce sont les enfants de cette immigration qui l'exprimeront d'une manière à la fois plus offensive et différente. Il sont au cœur d'une actualité sociale et politique en France qui a pour emblème la banlieue et pour signes forts la musique (avec le rap comme forme exemplaire), une manière de parler (dont le verlan est le mode le plus manifeste), un *look* caractéristique (vêtements, gestuelle, modes de consommation) et une violence contenue ou soudaine qui fait régulièrement l'actualité (Aïchoune 1992).

D'une manière plus générale, des changements profonds dans les comportements et les manières de vivre caractérisent cette génération. Les groupes, les bandes deviennent de plus en plus intercommunautaires et se définissent à travers des modes d'expression empruntés ou adaptés. Dans la chanson rock, reggae, *funk*, rap, etc., l'ethnicité devient alors une construction idéologique plus qu'un fondement sociologique. C'est au nom de cette revendication que Mounsi et Mahamed créent, en 1986, le « Kous Kous Klan » pour organiser des rencontres « *patchwork* » qui illustrent cette symbiose des cultures. Plus tard, dans les banlieues en crise, le profil ethnique cède le pas devant les rassemblements en bande. La musique est le ciment de ce qui constitue avant tout une manière de survivre en comptant sur soi, plus que sur des institutions incapables souvent d'offrir autre chose que des promesses d'avenir.

Rapidement cependant, beaucoup d'entre eux tentent de s'insérer dans le monde musical français à part entière sans référer pour autant à leur origine. Ce fut le cas de Rachid Bahri (en tant qu'interprète, musicien et parolier) ou de Karim Kacel, par exemple. Mais généralement, ce refus d'être propulsé comme porte-parole d'une communauté et de revendiquer la seule qualité artistique constituera souvent, pour eux, passé le prurit médiatique, une marginalisation de fait. On le constate dans les années 1980-1985 ; il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus : Mounsi, Shams Dinn, Ettika, Jauk Armal, Carte de Séjour, Zone Masqué (sans e !), Asif, Rockin' Babouches et Karim Kacel restent pour l'essentiel des groupes et des chanteurs marqués par leur origine (qu'ils la revendiquent ou non) et se voient dès lors astreints aux réseaux des collectifs, des associations communautaires et des organisations antiracistes.

Dans les années 1970, les jeunes de banlieue se nourrissaient de peu de mots mais de beaucoup de *soul* et de *Rhythm and Blues*, ainsi qu'en témoigne Karim Kacel : « Je suis un enfant du Kiss Club [sanctuaire parisien de la musique noire américaine]. J'y ai découvert le *rhythm 'n blues*, les Temptations, etc. Otis Redding était mon Dieu à l'époque. On allait en bande à Barbès voir Shaft avec la musique d'Issac Hayes ». C'est souvent dans les groupes musicaux dans lesquels ils figurent ou qu'ils animent que les chanteurs issus de l'immigration maghrébine sont, plus que les autres jeunes, appelés à revendiquer explicitement une culture métissée :

Nous qui vivons
de raï, de rock et de musette
à la périphérie des succès cathodiques
(Zebda 1996 : « Toulouse »).

Toutes les modes sont bonnes à expérimenter parce qu'elles initient à l'activité musicale, rapprochent des horizons musicaux distincts. Cette déculturation tous azimuts est une sorte de passage obligé pour s'exercer aux rythmes du monde. Ces jeunes semblent s'identifier à des courants musicaux, voire à des modes de vie qui ne correspondent nullement ni à leur culture maternelle ni à leur culture d'adoption. Ce qui apparaît, en tous les cas, c'est la volonté manifeste de procéder à des mélanges, de concevoir des syncrétismes où dominent les genres les plus emblématiques de la contestation sociale. Le référent culturel urbain s'affirme alors explicitement : « Je suis de la banlieue et le *rhythm 'n blues* est assez lié à notre culture. Le blues, les guettos, c'est assez proche. C'est peut-être pour cela que les gens appellent ma musique *funky-blues* » (Amar Saadallah, dit Amar Sundy).

Si l'effet de mode ou plus exactement l'air du temps détermine le plus souvent les appartenances, les acteurs reconnaissent néanmoins les marques formelles de leur itinéraire. Elles sont spatiales avec les cités et leurs excroissances modernes (banlieues, cités nouvelles) : « Moi quand je "smurfe" ou quand je "tagge", j'oublie tout. Toute mon énergie y passe. Je m'éclate ! Sinon, je serais en zonzon à Fleury » (Ahmed, 20 ans, du groupe Esprit criminel) (Aïchoune 1992 : 82). Ces marques sont également musicales avec le reggae, le rap, le « raggamuffin » et plus généralement la musique afro-américaine. Il est rare que la culture et la musique du pays des parents soient explicitement assumées, sinon sous ses formes contestataires (raï, chanson politique kabyle, *ghiwan*). Le *melting-pot* est de rigueur si l'on peut dire, car il fonde à la fois les grandes lignes de cette identité musicale, comme il exprime la recherche d'une ligne esthétique en devenir sans que soit pour autant édulcoré le souffle premier qui

l'a généré, ainsi que le constate Jauk Armal : « Les gens en ont marre de se considérer 100% *Black*, Arabe ou Européen. Des passerelles sont jetées. Les concessions sont le prix à payer. Mais il ne faudrait pas que certaines formes musicales originales disparaissent pour des raisons commerciales ». Parmi les genres, le rap a pu constituer le « genre-phare » pour la plupart des apprentis chanteurs comme pour les consommateurs.

La banlieue : topos immigré et espace identitaire

Pur produit de cette infamie
 Appelée la banlieue de Paris
 Depuis tout jeune je gravite
 Avec le but unique d'imposer ma présence
 Trop instable pour travailler
 Trop fier pour faire la charité
 Je préfère la facilité
 Considérant que le boulot
 M'emmènera plus vite au bout du rouleau
 Alors réfléchissez bien
 Combien sont dans mon cas
 Aux abords de mon toit
 (NJM 1994).

Sous le terme générique de banlieue, on entend souvent, en fait, cités, quartiers ou zones d'habitation défavorisés, tant au plan des structures socioculturelles que des conditions de vie de ses habitants. La banlieue a particulièrement nourri les fantasmes et reflète souvent les avatars des sociétés développées : « Banlieue de hargne toujours vaguement mijotante d'une espèce de révolution que personne ne pousse ni n'achève, malade à mourir et ne mourant pas ». Selon Louis Ferdinand Céline, la banlieue est l'emblème des déviances du développement des grandes agglomérations urbaines, participe pour l'essentiel des modalités de constitution d'une nouvelle culture urbaine et donne lieu régulièrement à de grandes opérations politico-médiatiques de ravalement et d'encadrement socioculturel à travers des actions structurelles et des appellations variées. Ces dispositifs de rattrapage social et de réhabilitation urbaine sont porteurs d'un des plus importants stigmates liés à ces espaces, celui de la symbolique et des repères liés au vécu immigré.

On parlait de cité provisoire
 maintenant c'est plus que dérisoire
 elle a vu naître deux générations
 et l'on se demande même s'ils changeront

Toit de tôle ondulée
 terrains vagues accidentés
 de carcasses de voitures
 qui servent à jouer aux enfants
 en attendant le printemps
 (Les amis d'Abdenbi : « Nanterre, ville bidon »).

Mais au-delà de quelques chansons « tranche de vie », l'immigré cumule les attributs du quart-monde sans être véritablement reconnu dans sa spécificité. Qu'elle soit française d'inspiration ou qu'elle appartienne à la longue litanie des chants d'immigration, la chanson sur l'immigration maghrébine ou celle qui émane de cette communauté n'échappe pas, tout comme les individus, à la fracture de l'exil et aux aléas du quotidien. Ce constat ne peut s'énoncer, mis à part pour ceux qui en subissent les effets, qu'à travers quelques allusions mesurées ou que dans une poésie désenchantée marquée par un humanisme désespéré qui n'engendre, en fait, qu'une profonde pitié. C'est dans ce contexte que se situe l'histoire d'un chanteur comme Karim Kacel, qui fut, à ses débuts, propulsé par les médias, dans la mesure où il correspondait le mieux à ces médiateurs issus des banlieues, favorables à un dialogue mesuré et respectueux des institutions.

Il ouvre ses grands yeux
 et regarde sa banlieue
 le chômage à son âge ne le rend pas heureux
 cet horizon de tours
 qui l'entoure l'asphyxie
 (Karim Kacel 1993).

Face à l'échec patent de ce type de médiation et devant l'ampleur de la violence et du désarroi des banlieues, au tournant des années 1990, le discours des uns et l'image médiatique des autres privilégieront une représentation de la banlieue (devenue ainsi la désignation euphémisée de tous les laissés-pour-compte dangereux) spectaculaire et agressive. Cette image prend forme dans la chanson tant par une sorte de nomenclature des « stigmates » de la banlieue devenue stéréotypée,

Le fric, le crack
 Déprime, détresse, défonce, mensonge
 Espoir, caresse
 Le fric, le crack
 Déprime, détresse, espoir, caresse
 Lumière, tendresse
 (Jimmy Oihid 1995 : « Contest »)

qu' à travers son envers, tout aussi attendu, rageur et sans concession, de la dénonciation :

On dit que la banlieue brûle
 j'arrive et mets le feu
 je refuse les valeurs des politiques
 qui nous ont ruiné
 vous êtes tous étrangers
 voilà le problème de mon quartier
 Inch Allah, seulement un jour
 devant chez vous ça va pêter
 (Jungle Hala 1993 : « Number one arbi, number one hakma »).

Ainsi, entre deux émeutes, ce sont la musique et le cinéma qui projettent la réalité de ces territoires marqués du sceau des fantômes sécuritaires ou de l'infamie sociale. Depuis 1995, IAM, Suprême NTM, MCSolar, Alliance Ethnik, d'un côté, et les films comme *Hexagone*, (1993), *La Haine*, *Rai*, *Krim* et *État des lieux*, de l'autre, ont donné la vedette à cette espèce de planète méconnue qu'est la périphérie urbaine à fortes composantes immigrées qui cumulent l'ensemble des handicaps sociaux (chômage, délinquance, drogue, échec scolaire, racisme) :

L'émergence d'une culture spécifique dans les banlieues qui se manifeste par le langage, la musique, des codes vestimentaires, et, aujourd'hui, des identifications « ethniques », nous semble caractéristique d'une volonté d'autodéfense, d'un désir de se soustraire à la stigmatisation (tout en adoptant, par imprégnation et mimétisme, certains stéréotypes qui caractérisent les populations immigrées), en se déclarant effectivement « autre », mais différent des fantômes qui ont cours sur les populations immigrées. Cette revendication d'une différence culturelle assumée — explicite ou non — nous semble être l'expression caractéristique d'une « identité de combat » ; comme au temps des luttes culturelles et politiques au sein des ex-empires coloniaux (tant en France qu'en Belgique) (Bancel et Blanchard 1997 : 112-113).

De ce fait même, la chanson montre du doigt l'exploitation médiatique qui s'est développée autour de la banlieue et de la cité, devenues des sujets accrocheurs et par conséquence vendeurs :

Ainsi vous saurez ce qu'est
 en réalité la cité
 La cité sait que
 Vous l'exploitez dès que
 ça se corse

Mais que ça n'est que
 pour étancher sa soif d'image forte
 Que le média paraît aux portes de la cité
 C'est-à-dire qu'il est frappé de cécité
 surtout lorsqu'il s'agit de cité
 (Yazid 1996 : « La cité c'est »).

Si la banlieue reste, pour longtemps encore, l'illustration de la marginalisation urbaine, il faut reconnaître qu'au plan symbolique, elle a permis de cristalliser des expressions ludiques ou artistiques qui sont aujourd'hui largement popularisées dans la culture et le vécu des jeunes en général et de ceux d'origines immigrées en particulier. Par défi et avec humour, les jeunes Beurs se désignent sous le terme de la « Principauté » : « Moi je suis la principauté. [...] Nous, on est nous-mêmes notre Principauté qu'on a toujours sur nous et qu'on emmène partout » (Pierre-Adolphe *et al.* 1995 : 85).

Quand tu es à la rue tu vois l'indifférence
 Tu vois la supercherie tu vois la fausse transparence
 D'une société de gaspillage des très grosses carences
 Sur les moquettes de Babylone s'entasse la pourriture
 Pendant que des enfants n'ont pas de nourriture
 Il y a dans ce pays un clivage, une cassure
 entre le fond et la forme, la forme a plus d'importance
 au pays de l'abondance, il y a une drôle d'ambiance.
 Alors on esthétique on soigne les apparences
 tous les jours pour nous
 camer on invente
 de nouvelles défonces.
In a fric fashion, fric fashion
 (Gnawa Diffusion 1997 : « Fric Fashion »).

Car il y a une culture de la banlieue qui relève de deux ordres. Une culture de nécessité, faite de désir de dire l'urgence, de provocation têtue et de singularité affichée, dont, pêle-mêle, *tags*, rap, boxe thaïlandaise ou verlan forment les manifestations les plus connues ; et une culture d'institution qui, à travers le réseau associatif M.J.C., les salles municipales et les festivals locaux, canalise, ordonne et tente de fondre cette même culture de nécessité dans une perspective d'intégration et de moralisation sociales. Ce fut le cas par exemple du festival de Bondy, « Y'a de la banlieue dans l'air », qui, depuis la fin des années 1980, avait essayé de concilier initiative associative et espace de promotion et d'intervention culturelle, en particulier pour les groupes de musiciens issus des réseaux de banlieue. Tout cela afin de contrebalancer la tendance au

stéréotype et à la simplification dans les médias de la représentation des singularités culturelles des banlieues françaises :

Quant aux formes émergentes, le *smurf*, le *break* ou le rock, autour desquelles se joue une nouvelle identité de jeunes générations — celles des galériens dont les racines sont dans le béton —, elles sont subtilement niées. Parfois elles font peur : on craint que le concert de rock ne soit un lieu de prise de drogue et ne se transforme en baston banlieusarde, alors que le bal de campagne intègre rituellement des saouleries et des bagarres qui n'effrayent personne (Bachmann et Basier 1989 : 117).

La cité m'a cité le nom des gens à respecter
 éduqué comme un livre qu'on a oublié de corriger
 le quartier, ce quartier où j'en ai assez d'habiter
 voir les jeunes dégradés s'euthanasier
 (L'Aktivist 1996 : « Prison »).

Dans ce sens, il s'est développé une sorte d'imaginaire culturel « basique » de la banlieue à usage médiatique où *break-dance*, rap et *tags* forment une sorte de préalable obligé pour comprendre et identifier les spécificités esthétiques d'un espace aussi chargé de préjugés⁵ :

Ceux qui ont essayé de nous placer dans des concerts de banlieue ont échoué, les gens se demandaient parfois ce que c'était cette musique. Moi ça m'intéresse des choses, mais si actuellement on parle de culture de banlieue (rap, raï, *funk*), c'est parce que pendant toute la décennie 1980, on imposait cet espèce de cliché et on entendait que c'était la musique qu'il fallait faire. Ceux qui arrivaient devaient se sentir un peu obligés de faire cette musique-là ! (Nass, du groupe Tonylara).

-
5. Même au plan institutionnel, on reconnaît le caractère volontiers réducteur d'une telle symbolique. Dans son rapport de juin 1995, le Haut Conseil de l'intégration souligne cet aspect : « Ainsi a-t-on souvent poussé, dans les meilleures intentions du monde, à l'enfermement dans une culture de portée restreinte, d'invention récente et aux ambitions réduites. En contribuant à leur faire une place à part, elle risque de conforter l'image des jeunes immigrés comme étant peu portés à réfléchir ou à apprendre, plus soucieux de facilité et de distraction que d'approfondissement. Ainsi, on a voulu successivement leur affecter, à titre de culture picturale, les *tags* ; à titre de culture musicale, le rap ; à titre de loisirs, le basket-ball de rue. Or ces pratiques risquent, dès lors qu'elles leur sont essentiellement affectées et qu'elles tendent à exclure d'autres possibilités, d'être une des voies de la marginalisation. Les jeunes Maghrébins et les jeunes Africains sont ainsi identifiés à une image parfois sympathique mais résolument peu ambitieuse » (Haut Conseil de l'intégration 1995 : 64).

Plus que les autres acteurs sociaux de la banlieue, les chanteurs et musiciens sont régulièrement sommés implicitement de témoigner de leur fidélité à leur origine ou sont jugés à partir de celle-ci. Beaucoup contestent très souvent ce genre de procès. Kamel, du groupe Alliance Ethnik, l'explicite sans détours :

[...] les médias ne viennent pas de banlieue. Ils n'ont pas à nous donner des conseils, à nous qui venons de la banlieue. Produire un album où les gens s'amuse ne veut pas dire ne pas être conscients des problèmes en France. Je peux parler avec n'importe quel homme politique des problèmes de banlieue ; mais dans mon quartier, ils n'ont pas forcément envie qu'on leur raconte leur vie. Ça me saoule, les groupes qui ne voient qu'eux-mêmes. Je n'ai pas envie de faire du clonage américain, du *gangsta rap*, si on ne vit pas dans un environnement gangster, c'est ridicule (Kamel).

Des mots et des thèmes

L'espace où se forge une identité est *de facto* duel. On est d'ici et de là-bas continûment, même si l'on tente d'occulter l'un ou l'autre pôle de cette dimension : « Je ne chante pas de la même façon en français qu'en arabe. Enfant, je ne voulais pas parler arabe, c'est une langue que j'ai refoulée, je ne chantais qu'en français » (Zakia Bellouti). Il reste à vivre cette double appartenance comme une richesse et non comme un handicap :

C'est ta vie
C'est ta chance
l'Algérie et la France
Et du rêve en galère
tu nages
ou tu te perds
(Leïla Chalane 1994 : « Enfer et paradis »).

Et le pays d'où l'on vient se pare alors de la couleur, de la poésie, que seules les nostalgies fondatrices peuvent encore développer,

Je suis né une nuit d'hiver
dans un lointain pays chaud
là où tout se fend dans la terre
pour devenir un long ruisseau
(Najib Bengounia 1991 : « Une nuit d'hiver »).

sans que les drames et les troubles de la patrie vouée aux deuils et aux déchirures ne soient pour autant tus :

Mes yeux ont pleuré mon pays
qui s'est détruit et qui
s'est transformé en miettes
Mes yeux ont pleuré le passé
le passé déjà mort dont il ne
reste que des souvenirs
Comment va la vie là-bas
dans mon pays, oh ! voisine ?
Comment vont les amis
et les proches, oh ! voisine ?
Mon pays, mon pays, le pays
de mes grands-pères et arrière-
grands-pères et celui de mes proches
(Nadim 1997 : « Bladi/Bladi »).

Cela n'exclut pas pour autant le regard critique qui évite souvent la nostalgie larmoyante ou l'indulgence distancée. C'est le cas de cette chanson du groupe Nemla qui raconte l'épopée quasi annuelle de l'immigré maghrébin partant en vacances au pays. C'est, derrière un humour attendri et ironique à la fois, un regard lucide qui n'empêche pas pour autant la complicité :

Ma mère a fait hier chez Tati un braquage
elle a acheté des tas de cadeaux pour offrir
voilà pourquoi l'auto est remplie de bagages
Maintenant c'est prêt, faut espérer que ça va tenir [...]
La 504 chargée à ras bord va partir
la mère prie pour éloigner le mauvais sort
elle a posé sur le rétro une main en cuir [...]
Paris-Alger, la famille est à l'arrivée
Le soleil tape, même lui ma parole il est jaloux
Ici aussi les cons nous traitent d'émigrés
(Nemla 1996 : « Retour au bled »).

Le discours que contiennent souvent ces chansons est avant tout un discours marqué par une territorialité fondatrice : à la fois espace de vie et espaces symboliques propres, l'immeuble, la cité, le quartier : « Dans mon quartier, dans ma cité/c'est épicé et moi j'aime ça » (Zebda 1996 : « Toulouse »). Il y a d'ailleurs une véritable culture du lieu chez les jeunes Français d'origine maghrébine que l'on constate souvent à travers l'ancrage des chanteurs et des musiciens aux endroits où ils vivent et se sentent le mieux en adéquation avec leur environnement. Cela relativise en quelque sorte les discours misérabilistes sur la précarité de ces espaces, même si, souvent, le stéréotype est de mise pour servir la bonne cause :

Samedi. Midi Barbès
 Ma tignasse se mêle
 Aux frisailles aux fesses
 La banlieue descend
 Pour un peu de chaleur
 Et quelques odeurs
 Les nouvelles du pays
 Ne sont pas jolies
 Vaut mieux rester ici
 (Hamou et Zadig 1996 : « Samedi. Midi Barbès »)⁶.

Cela se traduit également, et sur un autre plan, par une surenchère sur les distinctions socialement et médiatiquement admises (« *black* », « beur ») qui convoquent les racines (*roots*) africaines (*black*) et culturelles (beurs) musulmanes.

L'islam, même s'il est dans la plupart des cas rarement évoqué, est de plus en plus affirmé dans l'identité beur. Depuis le réveil de l'islam politique, la Guerre du Golfe, l'affaire du « foulard islamique » et les attentats islamistes en France, l'amalgame autour de l'islam suscite, chez les jeunes Français d'origine maghrébine, une réaction d'appropriation identitaire en opposition aux visions réductrices et racistes qui ont proliféré à l'occasion de ces événements tragiques. La méfiance provoque, même chez les moins pratiquants d'entre eux, un prosélytisme de circonstance qui leur permet d'assumer la religion de leurs pères conçue comme une donnée constitutive de leur univers. Car derrière la dénonciation des actes les plus ignobles commis au nom de l'islam, beaucoup voient se redéployer les vieux démons de l'exclusion :

L'islam culturel musicalise la religion musulmane selon une expressivité directement accessible aux jeunes des banlieues musulmans ou non. C'est l'invention, souvent malhabile et inexpérimentée, mais quelquefois originale, d'un mysticisme à fleur de peau qui tente de faire de son mal — être un principe de communication avec autrui par le recours à la musique [...] Ce syncrétisme islamique est la forme moderne mais marginale de l'islam dans les banlieues, celle où l'on peut, avec un peu de chance, surmonter l'exclusion, la musique devenant alors non seulement le véhicule de l'âme, mais aussi le

-
6. Le Barbès que chante également, dans une veine plus poétique, Rachid Bahri, pour concilier vérité du guetto et convivialité de nécessité : « Soleil des bagues en or / et des anneaux d'oreilles / bergers venus du Sud / Et que le Nord surveille / Regards où l'inquiétude / Interdit le sommeil / Un port près d'un métro / Dans l'eau qui vient du ciel / Byzance à bon marché / pour des princes en exil / Sourires colonisés / Cherchant des filles faciles / rouge à lèvres à trois francs / Et cheveux paillasson / Ils font l'amour payant / En cachant leur prénom [...] ».

pourvoyeur d'un emploi et un moyen de communication culturelle avec les autres jeunes (Khosrokhavar 1997 : 205).

Yazid (ex-NTM), en condamnant tous les fanatismes, s'ancre dans la morale positive du message coranique,

Islam, religion
que le monde repousse et blâme
blasphémé par des simples d'esprit
dénudés d'âme [...]

Islam,
On te juge et
on te condamne
(Yazid 1996 : « Islam »).

alors qu'à l'autre pôle, la référence à Jah, par exemple, puisée dans l'univers symbolique jamaïcain, implique précisément une autre filiation fondatrice, celle de la musique reggae :

Black beur couleur originale
originale/original
respect culture originale
sont des racines africaines
Wahabibie racine number one
black beur je suis *black* beur
africain musulman avant tout
Wahabibie courageux et intelligent
prêt pour aller en avant
avec ma dignité et la force que Jah m'a donné
(Momo Roots 1994 : « Black Beur »).

On retrouve d'ailleurs cette référence à un autre territoire, l'Afrique, non plus uniquement fondé comme un marqueur d'une identité récusée, mais comme une sorte de métaphore des exclusions, des violences et d'une identité originelle profonde et omniprésente :

Oh terre d'Afrique du Centre du Nord du Sud
Racine du monde poumon d'une terre immonde
Tachée de sang pour une étude de race, de masse, de trace, de classe
Ton passé était rude
Tu as tout donné homme faune et forêt
Destruction en retour, rien de bon, tout de mauvais
Tant besoin de toi de ton cœur de ton sang,
3 hommes sur 4 dans ce monde meurent de faim franchement
et me poussent à lancer ces mots de vérité

Le passé ne meurt jamais il est toujours gravé
(Saliha 1995 : « Détresse »).

Rapporté à l'univers immigré, l'espace du territoire imaginaire, celui du vécu et, enfin, celui de l'espace d'origine tissent une sorte d'immense toile d'araignée dans laquelle il n'est pas évident de retrouver le fil d'Ariane pouvant conduire à la sérénité. Cette déterritorialisation que chantent beaucoup de groupes n'est pas à lire comme un simple effet de mode ou d'inculcation médiatique, mais comme la résolution symbolique d'une contradiction insoluble. Pour sortir du dilemme certains, comme Sawt el Atlas, proposent de regarder plutôt vers l'avant :

Je n'en veux pas car c'est
l'histoire qui veut ça
Mais ta nouvelle histoire
s'écrira sous nos pas
Alors marchons ensemble,
Il est temps il me semble
Arrêtons ce ping-pong et ce triste boomerang
(Sawt el Atlas 1996 : « Ragga Rai »).

Une tradition du « parler vrai » est constamment présente dans cette production chantée. C'est à la fois une marque de sincérité et une mise en cause de tous les autres discours plus construits, donc plus institutionnels : « Je suis tenu par les liens de contrat de confiance » dit une chanson de rap⁷ :

Les soucis y en a
les problèmes y en a
la patience y en a
les solutions y en a
La souffrance en ce monde !
aï mon Dieu
Guide ces nouveaux pauvres
(Rafik et les Dupui'z 1997 : « Je suis passé »).

Chanter la banlieue, les bavures ou la galère constitue d'abord, pour les auteurs-interprètes, une manière de récuser ceux qui en parlent d'ailleurs,

7. « Il y a là toute une mouvance qui, dans ses ramifications diverses et complexes, participe à la production de formes de socialisation avec ses valeurs et ses règles, ses procédés de symbolisation et de stylisation de l'expérience fortement — mais pas exclusivement — enracinés dans les banlieues proliférantes (de la plaine Saint-Denis à Vénissieux) » (Kokoreffe 1991 : 35).

autrement dit ceux qui n'appartiennent pas au territoire. Lapassade montre bien que c'est : « une culture fondée sur le défi et la compétition visant à trouver "entre soi" le respect qui vous est refusé par une société ambiante pratiquant l'exclusion et le mépris » (Lapassade 1993 : 47). C'est ce que résume, à sa façon, le groupe de Saint-Denis, Suprême NTM, en rappelant l'éternelle discrimination qui sépare ceux qui sont exclus des richesses et ceux qui en profitent sans compter. Car le monde est bien fondé sur la marginalisation du plus grand nombre. L'argent est la grande affaire de ces chansons :

Les histoires d'argent faut pas blaguer
 Avec la monnaie faut pas blaguer
 Les histoires de pognon faut pas blaguer
 Avec la *netu* faut pas joker
 (Human Spirit 1997 : « Les yeux fermés »).

Si l'argent est, comme nous l'avons vu, le principe moteur sur lequel est bâti une société de l'exclusion, la conception qui en découle est loin de se situer dans une vision idéaliste et romantique⁸. C'est plutôt sa répartition inégale et sa rareté chez les plus démunis qui est ici en cause. Le « pognon », la « thune », le « blé » demeure une quête pour une autre vie, un vecteur nécessaire pour rompre avec la fatalité de la misère et l'horizon morne de la « mal-vie » :

Sans grand moyen, oui je suis né
 Et pourtant prêt à affronter
 Cette injuste réalité
 Pré-réglée par le pognon
 Car sur ma face
 Il est écrit que je suis à l'écart
 De la grande répartition monétaire
 (« Authentik »).

Rock against Police, au milieu des années 1980, avait inauguré une sorte de convergence entre l'effervescence musicale rock chez les jeunes immigrés des banlieues et la mobilisation associative et militante contre les fréquentes bavures policières :

-
8. Pour le rap américain, Schusterman résume ainsi le rapport assigné à la richesse : « Pour les rappers *underground*, le succès commercial et le luxe qui l'accompagne fonctionnent essentiellement comme signes d'une dépendance économique qui garantit la liberté d'expression artistique et politique et qui, en sens inverse, est permise par la liberté d'expression » (Schusterman 1992 : 199).

Et dans ta cité qu'est-ce qu'il y a ?
 Y'a des policiers, y'a des condés
 Qui viennent te chambrer
 Je peux les narguer, les auticher, ah, ah !
 Carte d'identité, montrez, montrez !
 (Zebda 1996 : « France 2 »).

Le « flic » devient ainsi socialement l'exemple même, l'emblème, de ce qui fait impasse à toute perspective dans cet univers orphelin d'espérance. C'est ce que traduisait, à sa manière, Carte de Séjour dont l'accent de dérision vient de la contiguïté d'expressions arabes :

Partout où tu vas
 ils sont là
el hmouchas
 partout où tu vas
 Aïe Aïe *ya yai*
 devant moi
 derrière moi
Khamsa fi aynihoum
 (Carte de Séjour 1987 : « Khamsa »).

Alors que se multiplient les récits de type « tranche de vie » sur les opérations coup de poing, les chansons des années 1990 font montre, autour du thème de la police, d'une réaction épidermique puisque le policier est souvent l'unique présence, certes musclée, de l'État dans le quotidien des cités, ainsi qu'en témoigne cette chanson de Gnawa Diffusion :

Bleu blanc gyrophare *in action* tous les soirs
 Ils vont faire un tour dans les cités dortoirs
 Opération coup de poing toujours dans le noir
 Ouverture de la chasse aux jeunes et aux traîneurs
 Et si y'a pas d vrais coupables y'a toujours des zonards
 Si tu parles de bavures, ils perdent la mémoire
 (Gnawa Diffusion 1997 : « Bleu blanc gyrophare »).

La chanson de ces groupes des années 1990 se distingue tout particulièrement par un discours qui condamne, accuse, moralise, provoque, propose ou ordonne une démarche défensive, une éthique solidaire, un sens du monde où se confrontent démunis et privilégiés. C'est souvent un énoncé qui revendique l'affect :

Ce doux cheval blanc qui est synonyme de haine
 T'attire le plus souvent que ton envie est soudaine

Tu ne sais comment te sortir du système
 Tu es le seul pourtant qui pourrait y mettre un terme
 (Jungle Hala 1993 : « Influence »).

Cette chanson est donc profondément aux prises avec son vécu, mais qui en appelle moins à une revendication sociopolitique qu'à la mise en évidence d'un état de fait. Il est assez frappant de noter que la plupart des textes des chansons s'efforcent de s'adresser à la fois à leur public potentiel (jeunes des banlieues, exclus de tous horizons) et aux autres, c'est-à-dire aussi bien aux mieux nantis qu'aux décideurs institutionnels, d'où cette variation d'intensité entre le constat amer et finalement mesuré et la tonalité cinglante souvent sans concessions que l'on retrouve ici et là dans les productions chantées :

Je suis de ceux qui contestent
 Ce monde que l'on détruit
 Mon cœur en peine, plein de tristesse
 Je veux faire entendre mon cri
 Je veux vivre et vivre longtemps
 Entendre le rire des enfants
 Stopper ! La haine et la rancune
 Stopper ! La drogue et l'amertume
 (Jimmy Oihid 1995 : « Contest »).

Mais il ne s'agit plus pour autant d'une dualité de circonstance ou de situations particulières. Cette alternance de propos passionnés et de commentaires plus consensuels indique précisément l'instabilité de statuts sociaux précaires, de perspectives limitées. Cette double variation des discours est le corollaire de trajectoires perturbées, de projections sociales incertaines.

Partisan multiracial
 Humain emmerde le Front National
 De Ouidah à Amsterdam
 On fait *groover* les *dancehall*
 La jeunesse est multiraciale
 On fait bouger les salles
 On fait *groover* les *dancehall*
 Ça ne plaît pas au Front National
 Nos arguments musicaux sont une arme létale
 Contre la bêtise et la haine il faut être radical
 (Human Spirit 1997 : « Partisan »).

S'il reste très méfiant vis-à-vis des discours institutionnels, ce type de discours privilégie les catégories de l'expression qui sont celles des humeurs,

ou des « tripes » : « Derrière le mal, j'ai une attitude sévère: le "gen-ar", la caillasse, nous avons tous le même instinct... Mais la misère et la crasse, peut-être tous le même destin » (Jungle Hala, « Number one Arbi »). Ce pessimisme lucide de Jungle Hala rejoint exactement la litanie des sans grades et sans ressources, de ceux qui, dépossédés de toute initiative, restent soumis à l'implacable logique de la société de consommation ainsi que le chante Gnawa Diffusion :

C'est toi qui choisis, et moi qui subis
 c'est moi qui choisis, parmi tous tes produits
 J'consume à ton prix avec ou sans bon de garantie
 On est abrutis, par les multiprix
 Par les prix soldés et les prix d'amis
 (Gnawa Diffusion 1997 : « Le blues des 1001 nuits »).

En tout état de cause, marginalisation sociale et territoriale, racisme au quotidien sont au cœur d'un devoir témoigner qui est, au demeurant, permanent au nom de la dignité et du respect, ainsi que le dit avec beaucoup de poésie et d'ironie discrète cette chanson de Zebda :

Si je suis tombé à terre
 c'est pas la faute à Voltaire,
 le nez dans le ruisseau
 y'avait pas Dolto
 Si y'a pas plus d'anges
 dans le ciel et sur la terre
 Pourquoi faut-il qu'on crève
 dans le guetto ?
 Plutôt que d'être issu
 d'un peuple qui a trop souffert
 j'aime mieux élaborer une thèse
 qui est de ne pas laisser
 à ces messieurs qui légifèrent,
 le soin de me balancer des ancêtres
 On a beau être né
 rive gauche de la Garonne
 converser avec l'accent des cigales
 Y sont pas des kilos
 dans la cité gascogne
 à faire qu'elle soit pas qu'une escale
 On peut mourir au front
 et faire toutes les guerres
 et beau défendre un si joli drapeau

Il en faut toujours plus
 pourtant y'a un hommage à faire
 à ceux tombés à Monté Cassino
 Le bruit et l'odeur (*bis*)
 le bruit du marteau piqueur !
 (Zebda 1996 : « Le bruit et l'odeur »).

Il y a, résumés dans cette chanson, les ingrédients qui nous semblent singulariser ce courant musical français d'aujourd'hui, né des métissages culturels et ethniques et à travers lesquels les « Beurs » se reconnaissent comme public ou dans lesquels ils puisent comme créateurs. S'affirme ici une parole qui revendique son ancrage dans le paysage français, en référant au territoire, à l'accent mais aussi à l'héritage culturel : Voltaire, Rousseau, Dolto ; le sang versé dans l'histoire commune (Monté Cassino) ou encore la « mise en boîte » d'un chanteur de ces banlieues, vite récupéré par le *showbusiness* de la chanson.

Conclusion

Les premières générations de l'immigration avait préservé, à travers leur musique et leurs chants, une improbable patrie de chairs, de terres ingrates et de soleil têtù. Mais peu à peu, comme une sorte de fil d'Ariane dans le labyrinthe des métropoles urbaines, ces musiques ont construit des repères, exorcisé l'étrangeté de l'exil, pour amener peu à peu la parole enfouie et apeurée de ces soutiers de la prospérité à balbutier leurs frustrations, à rajuster leur dignité, à revendiquer enfin leur place dans la « grande humanité ».

Dans cette rue y avait
 Des Espagnols qui n'osaient pas montrer
 Qu'ils étaient de vieux réfugiés
 Qu'avaient fuis les cons et les rois.

Dans cette rue y avait
 des Français qui n'avaient pas de chance
 Ils ont écrit « Vive la France »
 Au fronton de leur maison
 (Zebda 1996 : « Ma rue »).

Loin de constituer un véritable réseau et un courant musical notable, les pratiques musicales chez les jeunes générations issues de l'immigration maghrébine ont à subir la sanction du marché musical lui-même et celui de leur public potentiel qui n'y retrouve pas toujours les stéréotypes consensuels. Cependant, à travers les étapes de son histoire, l'immigration maghrébine,

identique à elle-même par son déracinement et si profondément différente par ses modes d'existence, passe aujourd'hui du travail du deuil au travail d'invention d'une parole qui soit sienne. Les musiques et les chants qu'élaborent les petits enfants des anciens « soutiers » de la France sont la part impérieuse de l'imaginaire artistique, une revanche possible contre le mauvais sort et les multiples exclusions.

Références

- 113, 1999, *Les princes de la ville*. SMALL Records.
- Aïchoune, Farid, 1992, *Nés en banlieue*. Paris, Ramsay.
- Amar Sundy, 1991, *Hoggar-Chicago-Paris*. Vogue.
- Bachmann, Christian, et Luc Basier, 1989, *Mise en images d'une banlieue ordinaire*. Collection « Alternatives sociales », Paris, Syros/Alternatives.
- Bancel, Nicolas, et Pascal Blanchard, 1997, « De l'indigène à l'immiré, images, messages et réalités », *Hommes et Migrations*, 1207, mai-juin : 112.
- Carte de Séjour, 1987, *Douce France*. Barclay.
- Geisser, Vincent, 1997, *Ethnicité républicaine. Les élites d'origine maghrébine dans le système politique français*. Paris, Presses des sciences politiques.
- Gnawa Diffusion, 1997, *Algeria*. G.D.O Records et Lakanal.
- Hamou et Zadig, 1996, *Caméra*. Musiques et couleurs.
- Haut Conseil de l'intégration, 1995, *Liens culturels et intégration*. La Documentation Française, Juin.
- Human Spirit, 1997, *Partisan*. Salam Aleikum/Musicdisc.
- Jimmy Oihid, 1995, *One, 2 Free*. CNR Music.
- Jungle Hala, 1993, *Number One Arbi/Number One Hakma*. Fromage Productions.
- Karim Kacel, 1993, *Ruses de Sioux*. Record Epsilon, Distribution Polygram.
- Khosrokhavar, Farhad, 1997, *L'islam des jeunes*. Paris, Flammarion.
- Kokoreffe, Michel, 1991, « Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, février : 35.
- L'Aktiviste Kader, 1996, *Hostile*. Labels/Virgin.
- Lapassade, G., 1993, *Le défi, la compétition dans le hip hop : du stade au quartier. Le rôle du sport dans l'intégration sociale des jeunes*. Paris, Syros, Institut de l'Enfance et de la Famille.
- Leila Chalane, 1994, *Enfer et paradis*. Bascarelle.
- Momo Roots, 1994, *Qu'est-ce qui se passe ?* Black Sound Production.
- N.J.M., 1994, *NJM*. Management/Séméantic distribution.
- Nadim, 1997, *Tout l'temps nerveuse*. NBI Production.
- Najib/ Mag'Soumine, 1991, *Une nuit d'hiver/Donia*. Autoproduction.
- Nemla, 1996, *Petits contes du désert de France*. Autoproduction.
- Pierre-Adolphe, Philippe, Max Mamoud et Georges-Olivier Tzanos, 1995, *Le Dico de la banlieue. 1000 définitions pour tchatcher mortel*. Paris, La Sirène.
- Rafik et les Dupuiz, 1997, *Ah, s'il y avait une chance!?!* Banlieue Production.
- Saliha, 1991, *Unique*. Virgin.
- Sawt el Atlas, 1996, *Généraliser*. CNR Music.

Shusterman, Richard, 1992, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Minuit.

Yazid, 1996, *Je suis l'Arabe*. PIAS France.

Zebda, 1996, *Le bruit et l'odeur*. Barclay.