

---

## **De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80)**

**Hadj MILIANI\***

---

Comment peut-on parler du local quand celui-ci s'énonce dans ce qui est par définition son exact opposé, c'est-à-dire l'exil ? C'est bien toute la charge symbolique de la musique et des chants d'être pour l'émigration l'expression d'un local (linguistique, thématique, social, toponymique, religieux) actualisé dans un ailleurs (espace géographique et repères culturels). Qu'il s'exprime sous forme de stéréotypes rassurants ou de clichés plus ou moins racistes et parodiques, le chant dans/sur l'émigration tente, durant toute une partie de son histoire, de concilier « ancrage local d'origine » et « espace d'émigration générique » sous la forme de plainte et de doléances. Peu à peu, on verra s'inverser cette confrontation puisque au fur et à mesure l'espace d'origine perdra ses repères usuels et sa proximité intime pour revêtir une configuration plus essentialiste. Le mythe s'installe au moment où le référent perd de son acuité. Alors qu'à contrario, l'espace de l'émigration va se particulariser, s'inscrire dans des pratiques, des repères topologiques et une nouvelle identité locale affirmée.

Ces réflexions tentent de tracer entre 1920 (période où commencent à se développer les premiers cafés de l'émigration algérienne dans lesquels se produisent des musiciens et chanteurs amateurs), et 1985 (au lendemain des retombées de l'effet 'beur') les scissions de l'histoire d'une expression artistique – la chanson et la musique – dans l'évolution de l'émigration algérienne en France. Ces moments privilégiés (parfois décalés de la temporalité sociale) du vécu symbolique des travailleurs émigrés algériens marquent deux tendances fortes : l'échange continu

---

\* - Université de Mostaganem, chercheur associé au CRASC.

entre l'émigration et le pays d'origine à travers une circulation des praticiens, des thématiques et des genres d'une part ; et le travail de métissage, d'emprunts et d'influences qui s'opéreront graduellement.<sup>1</sup>

## 1. Repères historiques et caractérisations sociales des pratiques musicales dans l'émigration algérienne.

“ Etre émigré  
est une punition divine  
et le frère qui te jalouse  
s'envolera, je ne sais où  
pour se retrouver seul  
pour se retrouver éloigné”  
(Slimane Azem, “Si Moh, depuis ton départ”)

C'est sous la forme de l'exposition des traditions musicales villageoises où les formes plus approximatives de la reconstitution des cafés urbains que la France connaîtra les premières prestations de musiciens algériens à l'occasion des Expositions Universelles<sup>2</sup>. Ce sont alors des prolongements illustratifs de la diversité ethnique des différentes régions de l'Empire. Ensuite, c'est au cours de la première guerre mondiale que des concerts sont organisés pour les soldats maghrébins. Il s'agit donc d'une sorte de “ fêtes divisionnaires à grand spectacle où se mime et se chante la geste de l'unité”<sup>3</sup>. Plus tard, le chanteur des Aurès Aïssa Djarmouni y participe et se produit à l'Olympia

---

<sup>1</sup>-Pour la période plus récente de cette chanson dans/de l'émigration maghrébine en France, je renvoie à deux de mes articles :

Musique des jeunes, culture d'intégration : le cas des chanteurs et musiciens 'beurs' en France.- *Ethnologies, Musiques des jeunes/Music and Youth*, vol.22/1, 2000. De la culture d'exil au syncrétisme culturel. La musique des 'beurs' en France.- In *Cultures transnationales de France : des 'beurs' aux... ?*- Paris, L'Harmattan, 2001.- Coll. Etudes transnationales, francophones et comparées.

<sup>2</sup>-Tiersot, Julien dans son ouvrage, *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889*.- Paris, Librairie Fischbacher, 1889, consacre tout un chapitre intitulé Les Arabes (pp.76-98) aux prestations des musiciens maghrébins et égyptiens. Il décrit les airs joués avec des instruments traditionnels, les marches militaires des *turcos*, les cafés maures avec danseuses et s'appesantit en particulier sur les Aïssaouas.

<sup>3</sup>-Thobie, Jacques, Meynier, Gilbert, Coquery-Vidrovitch, Catherine et Ageron, Charles-Robert : *Histoire de la France coloniale.1914-1990*.- Paris, Armand Colin, 1990.- p104

en 1937. Mais plus généralement, les chanteurs et musiciens professionnels se rendent en France au début de l'entre-deux-guerres, davantage pour enregistrer que pour se produire devant leurs compatriotes.

Deux types de musiques sont présentes, l'une savante : musique dite andalouse qui témoigne d'un substrat oriental et les musiques populaires villageoises qui accompagnent (sociologiquement parlant) les premières vagues de travailleurs immigrés (les *ttabla*, orchestres de tambourinaires) ; mais il y a peu de musique bédouine et moins encore de musique citadine (qui est à peine émergente dans les pays d'origine). En fait, l'immigration algérienne de cette période composée "d'ouvriers d'usines, (de) marchands ambulants, (de) laveurs de voitures, (de) vendeurs de maraîchers, (de) cafetiers"<sup>4</sup> est encore par trop faible et instable pour constituer déjà un public consommateur d'une production musicale. Les premiers groupes constitués sont des troupes de "*ttabla*" qui reprennent les traditionnelles prestations musicales du village kabyle dès le début des années 1920. S'il s'y chante et s'y joue de la musique, ce sont souvent des amateurs, ouvriers ou vendeurs la journée qui se produisent le soir devant leurs compatriotes dans l'un des espaces clé du vécu immigré, le café et son pendant obligé l'hôtel - garni.<sup>5</sup> Les premiers cafés nord-africains se créent dès 1908 en région parisienne.

En ces débuts du siècle, ce qui est marquant ce sont les tournées de Mahieddine Bachtarzi, figure emblématique de la renaissance musicale en Algérie et père fondateur du théâtre en langue dialectale, avec l'orchestre de musique arabo-andalouse El Moutribia. La promotion de la musique arabo-andalouse s'insère dans le mouvement d'engouement, pendant l'entre-deux-guerres, pour un Orient désincarné où l'étrangeté se mêle aux réminiscences de féeries, bouffe... Bachtarzi en est lui-même conscient puisqu'il note dans ses mémoires quarante ans plus tard :

---

<sup>4</sup>-Stora, Benjamin : Les algériens dans le Paris de l'entre-deux-guerres.- In *Le Paris des étrangers* (s/d d'André Kaspi).- Paris, Imprimerie Nationale,1990.

<sup>5</sup>-"Les chanteurs bi-professionnels faisaient la tournée hebdomadaire des cafés de compatriotes et se produisaient par groupe parmi les travailleurs réunis en grand nombre le vendredi soir, le samedi soir et le dimanche après-midi jusqu'à 22h. Cette pratique des musiciens existe encore aujourd'hui dans de nombreux cafés de la communauté immigrée algérienne des grandes villes de France, où des musiciens amateurs ou bi-professionnels se produisent régulièrement en échange de quelque argent donné par les spectateurs, clients du bar ou du restaurant.", Mahfoufi, Mehenna : La chanson kabyle en immigration: une rétrospective.- Hommes et Migrations, septembre 1994.- p.32

« Lors de mon premier voyage à Paris en mai 1924, mon exotisme était d'autant plus marqué que Yafil, passionné de tout ce qui était ancien, nous avait fait confectionner, pour lui et pour moi, deux costumes de scènes semblables, du plus pur style oriental(...) Les Parisiens en furent ébloui. Du moins nous pensions Yafil et moi, qu'ils l'étaient. Mais évidemment ce bel accoutrement des Mille et Une Nuits n'était pas fait pour rendre mes chants moins étranges et pour en faciliter la compréhension aux spectateurs. »<sup>6</sup>

Mais plus prosaïquement pour le public européen, l'Algérien en vogue à travers le disque c'est, en 1932, Aïssa, comique sabir dont les thèmes ont pour titres : « Aïssa à Paris », « Arbi rumba », « Qui veut des tapis? » – où se déclinent allusions grasses et exotisme coquin - ou encore « Arrouah j't'y aie !»

« Venant d'Algérie, de mon beau pays  
 pour gagner ma vie je vends des tapis  
 Et sur ce, sur ma route je rencontre une *fatma*  
 Pour qu'elle m'écoute, je lui dis comme ça  
 Si tu veux venir dans mon *gourbi*  
*Arroah* avec moi essayer mes tapis  
 Qui veut mes tapis madame  
 Ils sont bien jolis  
 J'te jure sur *haq rabi*  
 Que je gagne pas *khamsa soldi*  
 Si tu veux me l'acheter, je le fais à bon marché  
 Qui veut des jolis tapis, Mohamed Ben Ali(...) »  
 Aïssa Comique sabir, Qui veut des tapis ?

C'est la langue qui fournit ici l'essentiel de la configuration du stéréotype et, de fait, de l'altérité (la figure de l'émigré arabe). En même temps elle affirme son dispositif de référence locale : une femme est une *fatma*, l'habitation un *gourbi*, etc.)

Cela relevait en fait d'une vulgate de toute la culture exotique qui depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle transformait en fantasmes bigarrés et baroques les échos d'un Orient dont, plus concrètement, les impérialismes français et anglais se partagent les richesses.

« La mode est à l'exotisme. Après le couturier Paul Poiret qui crée des robes inspirées des tuniques d'odalisques, la publicité s'empare de cette vogue grandissante. Produits de toilette, maquillage, parfums se

---

<sup>6</sup>-Bachtarzi, Mahieddine : Mémoires 1919-1939.- Alger, SNED, tome 1, 1968.

*réfèrent à l'Orient mystérieux(...) Pour toute cette génération, le spahi, le légionnaire deviennent des figures mythiques. Les protagonistes cinématographiques de La Bandera (Julien Duvivier), du Grand Jeu (Jacques Feyder) ou de Gueule d'Amour (Jean Grémillon) rejoignent les héros romanesques de Pierre Mac Orlan et de Joseph Peyré.* »<sup>7</sup> Dans ce contexte, l'immigré est à ce moment une ombre fugace dont, évidemment, le vécu misérable, sous le ciel gris de l'univers urbain métropolitain, n'est guère susceptible de provoquer un quelconque intérêt anecdotique, fût-il purement occasionnel. Même si, sous le mode de la dérision, un Mohamed El Kamel, dans les années 1930 chante avec tout l'entrain primesautier d'un air de musette la froidure et le chômage (déjà) de l'émigré :

« *kunt emhani fi bladi dafi  
jit jed yemet ezafzafi  
zlat tbagalt et'araw ktafi  
echahou saha fiya(...)* »

J'étais tranquille dans mon pays au chaud  
Je suis venu dans cette damnée froidure  
Où j'ai été frigorifié, gelé, mes épaules dénudées  
C'est bien fait pour moi

Dès 1924 Mahieddine Bachtarzi chante à l'Empire et à l'Olympia. Le futur recteur de la Mosquée de Paris, Si Kaddour Benghabrit le fait passer à Radio Paris. En 1926 il chante la Marseillaise en arabe au Quai d'Orsay. Avec El Moutribia il se produit en 1927 dans la salle des fêtes du Xème arrondissement à Paris, au café maure de la Mosquée de Paris et pour un concert organisé par le journal *L'Intransigeant* auquel assistent des algériens venus de Clichy, Saint-Denis, Nanterre, Gennevilliers, Billancourt. Jusqu'à la fin des années 30, El Moutribia et Bachtarzi se produiront régulièrement pendant la période estivale à Paris, Marseille, Nice et Asnières alors que, par ailleurs, Hadj Tahar Sebah et Brahim organisent des soirées avec chants et danses au café de la Mosquée auquel le tout Paris s'y pressait jusqu'à leur suppression en 1929.

Il y a quelques algériens en ce début de siècle dans les institutions musicales les plus consacrées. Toutefois leur mode d'expression musicale est assez éloigné de leur culture d'origine. On signale un Bouziane, soprano à l'Opéra de Paris en 1928, alors que Mohamed Igherbouchen fait ses débuts de pianiste et de compositeur de musique classique dans les grandes salles de concert en Europe. Leïla Ben Sedira (1902-1982), petite fille de Belkacem Ben Sedira (un des premiers lettrés francophones algériens musulmans de la fin du siècle, auteur de dictionnaires bilingues arabe-français), fera une longue carrière d'artiste lyrique dès 1928 à

---

<sup>7</sup>-Dillaz, Serge : La chanson sous la IIIème République (1870-1940).- Paris, Tallandier, 1991

l'Opéra-Comique<sup>8</sup>. Sarriza de la bourgeoisie juive oranaise se fait accompagner par l'Orchestre de la Mosquée de Paris au début des années 30 pour enregistrer des disques.

Il n'existe pas en fait de chanteurs et musiciens d'origine algérienne qui pratiquent leur art d'une manière régulière et professionnelle jusqu'aux environs de 1937-1939. C'est à partir de cette date seulement que vont se constituer vraiment les premiers ensembles musicaux modernes.

« 1939. Les Algériens en France sont un peu plus de 100.000 dont 80% des kabyles enracinés dans la région parisienne, l'Est, le Nord, les Bouches-du-Rhône et la région lyonnaise. Peu qualifiés, au bas de l'échelle sociale, on les trouve surtout dans le bâtiment, le terrassement, la métallurgie. »<sup>9</sup>

Cheikh Amar ouvrier chez Renault est déjà dans les années 30 l'un des plus anciens chanteur des cafés immigrés avec Cheikh el Mahdi (mort en 1941 à Bobigny) connu pour son répertoire de chansons patriotiques ( "Ya el mselmine", Ô les soumis!, *Ennas blaïlem faqet* et *Yirhna lura bqina*). Ne faisant pas mystère de son engagement militant, celui-ci par exemple, dans une de ses chansons, invite ses auditeurs, en 1936, à lire 'El Ouma', (journal du Parti du Peuple Algérien de Messali Hadj)<sup>10</sup>, alors qu'une nouvelle recrue, quelques années plus tard, commence à se faire connaître dans le réseau des cafés immigrés, Cheikh Hasnaoui. Ces chanteurs de fortune sont étroitement surveillés par le Bureau Indigène à Paris qui ne manquera pas d'interdire les disques qui comptent pourtant des chansons morales contre l'alcoolisme et les jeux de hasard !

Les Rachid Ksentini, Cheikh el Hasnaoui, Allaoua Zerrouki, Mohamed el Kamal, Salim Hallali, Djamel Badri, etc.; qui sont parmi les premiers chanteurs à se produire régulièrement, cumulent la précarité du

---

<sup>8</sup>-Née à Alger en 1902, Leïla Ben Sedira est très jeune plongée dans l'univers de la musique. Camille Saint-Saens qui fait des séjours réguliers à Alger lui donne ses premières leçons de piano. Elle est admise au Conservatoire de Paris à l'âge de 17 ans. Mais c'est plus tard qu'elle choisira la voie du chant. Elle sera la vedette de Lakmé, son rôle fétiche, en 1930 qui la consacre auprès de la critique et du public. Elle remporte le Grand Prix du Disque en 1936 pour ses duos. Elle travaille avec l'ensemble 'Ars Rediviva' jusqu'à la disparition tragique du groupe en 1947 dans un accident d'avion. Elle se consacre à partir des années 60 à l'enseignement jusqu'à sa mort en 1982. Une Association La Sédira, fondée à l'initiative d'anciens élèves et admirateurs s'est chargée de rééditer certains enregistrements de l'interprète.

<sup>9</sup>-Stora, Benjamin : Aide-mémoire de l'immigration algérienne, p.54

<sup>10</sup>-En 1934, le tirage d'El Ouma passe de 12.000 à 44.000 exemplaires.

travail émigré (ouvrier, docker, éboueur, vendeur) à celui de l'activité musicale coïncée entre l'hôtel garni où les émigrés *"se sentent entre- eux, souvent chez eux. Plats du pays et couscous traditionnel sous une musique nostalgique, comblent souvent le vide des coeurs, au fond plein de tristesse"*<sup>11</sup>.

Et les premiers cabarets "orientaux" qui seront souvent les uniques salles de concert pour des générations de musiciens et de chanteurs. El Djazaïr (dès 1935) où pendant l'occupation allemande Rachid Ksentini (chansonnier et un des pionniers du théâtre algérien en arabe dialectal) assurait l'animation, El Koutoubia, Les Nuits du Liban, La Casbah, Le Soleil d'Algérie, L'Oasis, Bagdad, le cabaret Le Tam Tam, tenu par le père de celle qui deviendra plus tard Warda Djazairia, verront défiler entre les années 40 et 60 le ban et l'arrière ban des musiciens et chanteurs maghrébins qui compteront par la suite. Pour la plupart, situés dans le quartier latin, ces lieux regroupent davantage les musiciens et chanteurs pour une clientèle française ou étrangère. C'est la particularité de ces espaces, destinés avant tout aux divertissements des touristes, qui va permettre au plan musical l'adoption d'airs et de mélodies occidentales ou à la mode.

A l'"avant-garde" moderniste, des chanteurs et musiciens, qui occupent les lieux nobles ou du moins voués principalement à la distraction, s'ajoutent tous les groupes et chanteurs anonymes: chioukh et cheikhate, groupes d'amateurs qui animent périodiquement les rassemblements familiaux et communautaires...

Peu de femmes s'imposeront comme chanteuses à part entière de l'immigration. Fadila Dziria qui s'installe bien en 1936 à Paris, rencontre Abdelhamid Ababsa qui la chaperonnera et après plusieurs tentatives dans les genres kabyles, oranais et sahariens, retourne bientôt en Algérie. Fatma Zohra et Bahia Farah chanteront toutes deux avec Slimane Azem, et Aït Farida formera également un duo avec AHCEN Mezani dans les années 50. Saloua débute sous la houlette de Amraoui Missoum, mais fera l'essentiel de sa carrière en Algérie; ou encore la chanteuse kabyle H'nifa dont le même Missoum lui composera plusieurs des chansons. Il faut signaler les débuts de la jeune Warda, plus tard connue sous le nom de Warda el Djazaïria. Zaki Khraïef, compositeur juif tunisien, composera pour elle *"Ya mraouah lebled"* (Toi qui retournes au pays) ; il

---

<sup>11</sup>-Bougoussa, Kamel : Modes de vie et reproduction: la communauté algérienne en France pendant la colonisation . - In *Maghrébins en France: émigrés ou immigrés ?*- Paris, Ed. du CNRS, 1984.- p.56.

était le mari de Louisa Tounsia, autre interprète qui animera de nombreux galas en France.

A Paris les cafés *Le Bejaia*, *Le Tlemcen*, *La Favorite*, Si Mokrane à Saint-Denis; à Lyon le café Rabah Labidi, à Marseille celui de Si Rezki sont des lieux de rencontre et de repères pour des chanteurs qui tenteront en particulier dans l'émigration kabyle de formuler au-delà la nostalgie du pays, le paysage désenchanté de l'exil et l'éthique d'un quant à soi.<sup>12</sup> :

« Les cafés nord- africains de la région parisienne étaient d'abord une reconstitution du village d'origine, et socialement ils reproduisaient le microcosme de la tribu natale. Tel fut l'un des premiers cafés de la rue Stevenson à Barbès ou celui du métro Cambronne, tenu par Saïd Oukawane, où se produisit pour la première fois Cheikh El Hasnaoui. Puis vinrent les cafés de gare, ouverts 24h/24h, de la période des années soixante tels *La Favorite* ou *Le Lutèce*, dans lesquels Amraoui Missoum découvrit de nombreux talents. Le plus célèbre de ces cafés fut celui du passage Thierry, dénommé *Lqahwa n Ami Ali*, à la Bastille. »<sup>13</sup>

“Fille de la lignée des chorfa  
 et je n’ai nulle part, trouvé ton pareil  
 J’ai visité tous les pays de l’exil  
 j’aime à prononcer ton nom  
 tu as enduré tant de souffrances  
 et tu es restée digne  
 ton soleil percera les ténèbres et tu vivras”  
 Ahcène Mezani (“*Yelis N’Cherif*”)

---

<sup>12</sup>-Sur l'étude de cette thématique, outre le premier corpus publié par Ouary, Malek: chant d'exil.- Alger, *Forge* n°1, décembre 1946.- pp.29-37, il faut signaler le travail de Khellil, Mohand dans , *L'exil kabyle*.- Paris, Ed. L'Harmattan,1979 et la série d'articles de Mokhtari, Rachid dans le quotidien *Le Matin* (Algérie) sur la chanson de l'exil qui fourmille d'informations et donne de larges extraits de textes de différents chanteurs de l'immigration kabyle. Son ouvrage, *La chanson de l'exil. « Les voix natales »* est une des meilleures contributions sur ce sujet, en particulier à travers l'analyse du procès énonciatif des chansons.

<sup>13</sup>-Mokhtari, Rachid: *La chanson de l'exil. Les voix natales (1939-1969)*. - Alger, Casbah Editions, 2001.- p.157



Claude Lefébure a analysé précisément, à travers les textes de poètes chleuhs du Maroc, l'évolution du regard sur les migrations<sup>14</sup> : le spectacle de l'exil où l'emporte encore l'étonnement, voire l'admiration et l'amertume et la condamnation de l'errance et de la séparation. Aux premiers textes des *rways* et des *imdyazen* à vocation moralisante qui encouragent d'abord, tentent de maîtriser ensuite et condamnent enfin les migrations :

*« Il s'est embelli de mèches, notre émigré, le bel Européen !  
Il pue le vin comme un colporteur, les épices,  
Et sa bouche empeste la fumée autant que la gueule du fourneau;  
Au demeurant dans cette vie déjà brûlée, avant d'atteindre l'autre  
et l'ignorant (...) »*<sup>15</sup>, s'opposent sans ambiguïté et jusqu'à la malédiction, les chants anonymes des femmes esseulées, mères et épouses séparées des fils et des époux partis, dans leur recherche du mieux vivre, jouer leurs âmes dans l'univers étranger des 'roumis'.

## 2. Une thématique centrale, des expressions plurielles

“ Ney ya Sidi Rabi  
A lhanin aya maâzuz  
Tamziw truh dakurfi  
deg “mitro” daxel uderbuz  
l’”Paris” tenkem felli waqila tasâa lahruz  
A moh! A moh!”(Slimane Azem, “A moh! A moh!”)

*« La chanson de l'émigré prolétaire décrit la quotidienneté sans chercher à en faire des préceptes moraux. Elle en dit les déprimés, donne à voir tous les espaces où s'expriment des manques au quotidien. Elle dit Barbès, Pigalle, Montparnasse, les bars, lieux de désillusions et des rêves déçus, où la maigre quinzaine de Renault se crame, en moins de temps qu'il n'en a fallu pour la gagner, en tournées de Pernod, où les amours éphémères comblent, pour un temps fugitif, l'immensité du pays absent. »*<sup>16</sup>

<sup>14</sup>-Lefébure, Claude : France, terre d'écueils. Une suite d'extraits littéraires berbères, Le Maghreb, L'Europe et la France.- Paris, Extrait de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, 1990, Ed. du CNRS, 1992.

<sup>15</sup>-Lefébure, Claude : Contrat mensonger. Un chant d'amdyaz sur l'émigration.- Etudes et documents berbères, 3, 1987.- p.37

<sup>16</sup>-Mokhtari, Rachid : La chanson de l'exil.- Op.cité., p.44

L'exil fonctionne comme un thème incontournable et certains chanteurs finiront par y consacrer l'essentiel de leur répertoire (Dahmane el Harrachi ou Slimane Azem par exemple). Ahcène Mezani chante en 1957 "*Zwadj lghorva*" (le mariage de l'exil), sur les conséquences du mariage mixte; alors que l'un des grands succès de la fin des années 50 sera "*Chmin di fir vu urfane*" de Oukil Amar, adaptation de Amraoui Missoum. Chérifa chante à la radio "*Souigh Arouigh*", Djamila "*Atira mis elhor*", Farid Ali "*Deunith Thouâr*" et "*Zhar Oulach*", Hnifa "*A Sidhi Abderrahmane*", "*Nedhaq Nenouth*" et Mohamed Hilmi est l'auteur de "*Louaqt Agi*", "*Oufigh Tsjera*"; toutes ces chansons sont diffusées régulièrement en 1955-1956:

"L'exil m'a emporté  
 comme dans un rêve heureux  
 semblable à un enivrement au rhum  
 ne sachant où j'étais  
 attirant toutes les misères  
 ne réalisant qu'une fois vieillard"  
 Slimane Azem (cité par Mohand Khellil)

Les déchirures de l'éloignement du village natal, l'évocation des fiancés ou des épouses abandonnées au pays, l'hommage à la terre ancestrale pour des paysans déracinés, forment une sorte de lamento permanent qui réinscrit le lieu-propre, ce local insistant. C'est pourquoi les toponymes, les noms de santons, des prénoms anonymes et pourtant semblables ancrent d'une forte présence les souvenirs et marquent par-là même d'une densité souvent émouvante les chants de cette époque :

« La vie en France n'est guère pour eux qu'une vie factice, car leur vie antérieure les transporte constamment vers leurs montagnes où sont restés les êtres qui leur sont chers. Cette vie intérieure, ne la retrouve t-on pas dans ce poème très connu des exilés kabyles :

Voici venir la grande fête,  
 Ah ! qui aurait les ailes de l'oiseau,  
 Vers le nid voyagerait.  
 Oh ! aller auprès de ma mère,  
 Y aller et puis l'embrasser.  
 Voici venir la grande fête,  
 Pour les hommes de Dieu favorisés. »<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>-Bouguessa, Kamel : Aux sources du Nationalisme Algérien. Les pionniers du populisme révolutionnaire en marche.- Alger, Casbah Editions, 2000.- p.141

Travaillant le répertoire traditionnel des expressions propres à la culture communautaire du pays d'origine, la chanson de l'émigration, par un effet de surenchère symbolique, le sublimerà, lui fera acquérir une nouvelle dimension et, de ce fait, participera à son renouvellement. Chez Slimane Azem, la parabole animalière se nourrit autant des adages et des proverbes de la sagesse populaire kabyle que du savoir de cet univers, et ce, pour transmettre l'expérience de la double déterritorialisation : celle de l'exode d'un pays vers un autre, mais parallèlement celle d'un univers campagnard vers un univers citadin. La culture-source sert d'instrument de divulgation pour une pédagogie de survie dans la cité européenne. Les repères du local fondent une sorte de viatique pour tenir dans les méandres de l'univers symbolique de l'exil.

La dimension linguistique est essentielle dans la chanson de la première émigration car on y voit se profiler les modes de conservation et d'adaptation de l'univers vécu dans l'exil et la manière dont va se constituer une mémoire de l'univers abandonné. Dieu, la destinée formant dans cette aventure de l'être la seule issue à une interrogation angoissée :

"Ce n'est pas moi qui ai choisi  
 Mais le Mektoub et mon destin  
 Je suis en pays étranger  
 Mais ton spectre reste devant moi" (*Slimane Azem*)

Ce qui rejoint les chants anonymes des femmes au pays : chants sur l'exil des hommes, enfants trop tôt jetés dans les bras d'une marâtre, étrangère par l'éloignement, la langue et la religion. Mais aussi chants d'épouses esseulées, de mères orphelines de leur progéniture :

"Omar est parti  
 Sans manger de la récolte  
 Il va, il va pénétrant le pays du Roumi  
 Le pan du prophète sur lui  
 Ô chikh Mohand Alawni  
 O Gardien protège l'enfant chéri."

La langue qui s'énonce (en arabe ou en berbère) est bien entendu celle des échanges quotidiens, mais aussi celle des fragments discursifs les plus chargés de symbolique : expressions religieuses, adages et proverbes, toponymes et anthroponymes locaux, expressions idiomatiques. C'est en fait l'élément constant de ce local circulant, présent là où son étrangeté même le prédispose à reconstituer le monde abandonné. Véhiculés dans

des structures formelles poétiques, ces mots vont acquérir une dimension dramatique plus forte dans la mesure où ils capitalisent dans une forme ramassée un espace et ses référents, un univers et ses valeurs :

“O orfèvre des Aït Yenni  
te souviens-tu du temps passé  
du temps de l’argent pur  
où est donc passé le temps  
où nous chantions  
la broche, le bracelet et la chevillère.  
On ne sait plus quoi dire  
on ne sait plus aucun proverbe  
il n’en demeure que le chant et la danse(...)” (*Slimane Azem*).

En même temps, ces langues doivent traduire l’univers de la ville européenne et du travail en usine. La langue âpre de l’univers multiséculaire de l’espace montagnard et paysan va s’adapter à ses nouveaux contextes : environnement linguistique et pratiques sociales et culturelles:

"La quinzaine de Renault est bonne  
elle atténue l'exil  
pour qui sait l'utiliser" (*Moh Saïd Oubelaïd*)

De là l’utilisation d’images forgées pour la circonstance et qui essaieront de rendre compte de l’espace, de conduites et de mœurs totalement étrangers et radicalement nouveaux. De ce fait, la chanson dans l’immigration se révélera un vecteur de communication assez singulier puisque s’inspirant du vécu même des émigrés, elle renvoie à une re-création de ce vécu dans les termes que maîtrisent ces récepteurs, en même temps qu’elle rappelle poétiquement ou plus prosaïquement l’univers abandonné tel qu’il se cristallise dans les mémoires en nostalgies essentielles:

"Ô petite hirondelle  
je t’envoie chercher des nouvelles  
élève-toi dans les cieux, va  
ramène-moi les nouvelles du pays!"

Mais un des effets que l’on omet souvent de relever, est que la chanson de l’émigration a aussi comme récepteurs privilégiés et attentifs,

ceux qui sont restés au pays, parents, amis et candidats potentiels à l'immigration. Au point où certaines formules et expressions du chanteur Slimane Azem sont aujourd'hui utilisées par des locuteurs kabyles en Algérie comme de véritables adages (témoignages d'informateurs). Ce va- et-vient symbolique fait d'emprunts et de références qui passeront du local au niveau plus générique, celui de l'identité ethnique puis nationale, voire régionale, sera un des paradigmes permanent de la chanson de l'émigration jusqu'au début des années 80.

Comme il y a également, à travers la chanson franco-arabe, et le répertoire des maîtres du *chaabi* qui vivent entre le Maghreb et la France une vision de « la Métropole » qui illustre ce melting pot d'exils de nécessité et de rêves des villes lumières comme Paris. En 1958, Lili Labassi (Elie Moyal) dans sa chanson, "Paris-Paris" brosse un portrait d'une ville qui fascine et angoisse tout à la fois:

“(…)Baris, Baris  
 maa'k aqli ihij  
 fik el'ibed men koul jih  
 Liya'chaq Baris  
 ia'mar tazdamou belouiz  
 Bariz t'hab eli sghir  
 welli chayeb aqlou ifid  
 wel mazlout mabih maydir  
 yakhdem maykounch fenyan(…)”<sup>18</sup>

Ce double effet au plan de la réception confère indéniablement à la chanson de l'immigration une force pragmatique que peu de productions discursives auront. C'est dans ce sens que l'on comprend la structure dialogique au cœur de nombre de chansons de cette période. (un des exemples les plus aboutis est “A Madame, encore à boire” de Slimane Azem<sup>19</sup>)

« La majorité des chansons de la première génération des artistes de l'émigration a eu recours à des duos mixtes imaginés ou où c'est la voix médiat de l'artiste homme qui en assure les rôles discursifs en

<sup>18</sup>-“Paris, Paris/ Avec toi ma raison s'emballe/Tu rassembles des gens de tous horizons/ Celui qui tombe amoureux de Paris/ Dois remplir son portefeuille de louis/ Paris aime les jeunes/ Et les plus vieux , perdront l'esprit/ Le fauché n'a aucune chance/ Il lui faut travailler et ne pas être fainéant(…)”

<sup>19</sup>-Voir la traduction et la présentation qu'en donne Sayad, Abdelmalek dans: L'immigration ou les paradoxes de l'altérité.- Ed. Universitaires, De Boeck Université, 1991.- pp.171-181

*dédoublant sa voix en deux instances vocales : celle de la femme esseulée, restée au pays, et celle de l'émigré qui se plaint des affres de l'exil. »*<sup>20</sup>

L'exemple le plus spectaculaire est la chanson composée par Slimane Azem en 1949 "J'ai trop patienté" et qu'il enregistrera en duo avec Bahia Farah :

“O mon beau tu m’as trahie!  
chéri, ce n’est pas ainsi qu’il a été convenu entre nous  
Tu m’as déclaré : “je te rapporterai beaucoup de choses  
Reste seulement en paix  
et ôte de ton cœur tout souci.  
Maintenant tu t’adonnes à la boisson  
et tu me fuis  
je crois que tu as changé d’avis.”<sup>21</sup>

Cependant, la chanson en immigration est d'abord une école de la modernité, de tentatives de ruptures avec les modes et les formes musicales traditionnelles - même si ces ruptures se transforment ensuite en lieux communs et en stéréotypes. Le "asri" (contemporain ou moderne) puisera largement dans l'engouement pour la musique orientale et en particulier les chansons de Mohamed Abdel Wahab et de Farid el Atrach qui se produiront à Paris souvent dans les mêmes cabarets et des rythmes afro-cubains popularisés par les frères Baretto. C'est le cas de Cheikh Hasnaoui ainsi qu'en témoigne Ahmed N'Rdjaouna :

*“Le répertoire de Hasnaoui est composé de chansons dansantes avec une musique européenne : le slow, le tcha tcha tcha, le tango, le jerk. D'ailleurs sa préférence pour les instrumentistes de son orchestre, c'étaient les arméniens (au qanoun surtout) et les juifs réfugiés de Tunisie (au violon). Au banjo il eut deux bras droits successifs Kaddour Cherchalli dont le départ lui inspira la chanson la plus élaborée : "Ruh yahbib iw ruh" et Dahmane el Harrachi dont le répertoire peut être considéré comme une version simplifiée (mais très élaborée dans les préludes musicaux) du style de Hasnaoui.”*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>-Mokhtari, Rachid : La chanson de l'exil.- Op. cit., p.55

<sup>21</sup>-Traduction de Rahmani, Slimane (1893-1964), citée dans, Azem. Izlan, Slimane. Paris, Recueil de chants kabyles, Numidie Music, s/d, p.35.

<sup>22</sup>-Mokhtari, Rachid : La chanson de l'exil : Ahmed N'Rdjaouna et Ameziane Meziane.- Le Matin, n° 74, 13-14 dec.1991

|                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| « Bnat essohba              | Filles de compagnie       |
| bnat el ghorba              | Filles de l'exil          |
| ihabou el-bal               | Elles aiment le bal       |
| we-chtih er-rumba           | Et la danse de la rumba » |
| (Hasnaoui : 'Bnat essohba') |                           |

Quelques individualités vont se révéler comme des médiateurs actifs et des catalyseurs de la production chantée en immigration. Le tunisien Mohamed el Jamoussi parrainera les débuts d'un grand nombre d'artistes algériens et fut professeur de musique arabe au conservatoire de Paris dans les années 50. Ahmed Hachelef sera l'un des principaux découvreurs des chanteurs qui constitueront les figures emblématiques de la chanson dans l'immigration. Il organise avec son frère des galas au cinéma Le Fagon, rue de la Grange-aux-Belles. En parallèle Jean Yala montait des concerts également. Mais c'est Amraoui Missoum, chef d'orchestre dynamique et adaptateur génial qui composera et accompagnera les chanteurs kabyles ou oranais, algériens ou tunisiens, associé souvent au parolier Habib Hachelef (frère d'Ahmed). Son orchestre échappe aux règles ethniques ou nationales pour ne laisser place qu'au professionnalisme. On y trouvera des arméniens, des français, des juifs tunisiens ou des turcs.

*“Il était surtout un point d'attache, le compositeur, celui auprès duquel les artistes pouvaient travailler, donner des représentations, décrocher des galas, avoir l'exclusivité d'un “café” (animer les fêtes).”<sup>23</sup>*

Les musiciens et chanteurs juifs maghrébins seront très présents dans cette musique de l'émigration. Kakino de Paz, Zaki Khraïef ou José de Souza (qui participait à l'animation musicale d'une émission de radio: "Les chanteurs de demain") étaient de toutes les formations ; alors que les Blond Blond, Lili Labassi, Louisa Tounsia, Salim Hallali, Samy el Maghriby, Raoul Journo, Lili Boniche, El Kahlaoui Tounsi transmettaient, dans les galas, le patrimoine musical maghrébin à une communauté encore viscéralement rattachée à sa culture d'origine. Blond Blond faisait tanguer de nostalgie à travers sa chanson: "Ma guitare et mon pays":

“Moi étranger dans le pays d'autrui  
n'importe qui me voit s'écrit :”c'est un étranger.”  
J'étais argent, je suis devenu cuivre,

---

<sup>23</sup>-Témoignage de Meziane, Rachid recueilli par Mokhtari, Rachid Cheikh Amraoui Missoum : L'apothéose. - Le Matin, n°715, jeudi 5 mai 1994.

l'habit que je portais m'a dévoilé.  
Je ne sais pas si on m'a jeté un sort  
ou si c'est ma destinée,  
moi qui conseillais les gens,  
la folie a emporté ma raison...  
Chante, chante, chante, ma guitare.  
Chante, chante mon pays..."  
(traduction Hélène Hazéra)

### 3. L'ère des nostalgies défuntes

A partir des années soixante, plusieurs facteurs modifieront le paysage musical. D'une part, les indépendances verront refluer beaucoup d'artistes et musiciens qui tenteront de mener une carrière dans les pays d'origine. D'autre part, de nouvelles cohortes d'immigrés grossiront les rangs d'une communauté dont le caractère familial s'accroît au détriment de la configuration de main d'œuvre (avec pour corollaire un rajeunissement et une féminisation accrue). L'écoute des radios nationales, les échanges de plus en plus fréquents (circulation et voyage périodiques dans les deux sens) vont tendanciellement transformer chanson et musique en immigration en écho, voire en prolongement de ce qui se produit et se diffuse dans les pays d'origine. Dans beaucoup de cas, concerts, production et animation en immigration constituent un simple relais, subissant plutôt qu'impulsant la création artistique dans ce domaine.

En effet, les indépendances réactiveront à la fois un sentiment d'appartenance plus fort que confère une citoyenneté neuve, mais également développeront d'un idéal de liberté recouvrée et d'identité nationale que populariseront les chansons des débuts des années 60.

Dahmane el Harrachi, avec son premier enregistrement en 1953 chez Pathé Marconi se révèle comme le chantre incontournable de l'émigration maghrébine durant cette époque. Il chante la ville blanche (Alger) auréolée des grâces de la nostalgie:

“Comment puis-je oublier le pays de la prospérité ?  
comment mon cœur peut-il être en paix,  
comment ma jeunesse s'en va sans âme  
ma patrie m'est chère et ne peut mourir” “*Bled el kheir*”

(Le pays de la prospérité), ou, alors, il raconte inlassablement les infortunes de l'existence de cet exilé, orphelin de son histoire que les regrets accompagnent durant ses insomnies. La valeur de la parole



donnée, le sens de l'amitié vraie et les vertus de la sagesse populaire sont souvent les fondements essentiels de la personnalité pour le chanteur, une sorte de philosophie première et permanente qui sauve du désespoir.

Avec le temps, l'expérience des hommes et de l'exil, les chansons de Dahmane El Harrachi évoquent les rendez-vous manqués, les regrets sincères sur ce que l'on abandonne et les hasards de la destinée et de la chance. C'est à travers une chanson, aujourd'hui revivifiée par son succès français, 'ya rayah' (ô toi qui part!) que l'on retrouve l'essentiel de cette thématique. Il reconstitue ainsi un univers sécurisant et relie dans l'imaginaire chanté les fragments éclatés d'une éthique menacée.

Mazouni, originaire de la région de Blida reprend quant à lui chansons traditionnelles et vieux refrains des airs du pays. Il les relie à des textes légers chantonnés, sous tous les modes musicaux modernes en cours, dans lesquels il dénonce les attraits trompeurs de l'exil. Il annonce surtout la fin de l'exil, les lendemains prospères d'un pays en construction, la régénérescence d'un monde où se réincarneraient à nouveau les paradigmes fondateurs de la communauté.

|  |   |
|--|---|
| « Eh ya Mohand, a-madame serbi latay (bis) | Eh Mohand, madame<br>sert le thé  |
| way way cla hadek way                      | way way fais gaffe way  |
| khouna Moh rah lel pari                    | Notre frère Moh s'en est<br>allé à Paris                                |
| bech yakhdem ela wladou                    | pour qu'il puisse travailler<br>pour ses enfants                        |
| lakin tлага b-Marie                        | Mais il a rencontré Marie   |
| hiya tayebblou djeldou                     | C'est elle qui lui a fait<br>passer                                     |
| khala fel blad poupiya                     | de mauvais moments  |
| rahi sabra testena fih                     | Il a laissé au pays une<br>beauté                                       |
| houwa tebae erroumiya                      | Elle est patiente, elle<br>l'attend                                     |
| mayerbah maytoul calih(...) »              | Lui a suivi l'européenne<br>Il ne réussira pas et cela ne<br>durera pas |

Quel est alors dans ce contexte le paysage musical de cette émigration en temps de crise ? En fait, il ne connaît guère de bouleversements

vraiment profonds. Il y a si l'on peut dire des chansons *transgénérationnelles* qui se constituent peu à peu avec le temps en classiques du genre. Ce sont bien souvent des chansons et des chanteurs liés directement à l'histoire de l'immigration, Hasnaoui, Slimane Azem ou Dahmane el Harrachi, ou au référent régional, générique et/ou linguistique (chanson kabyle en particulier, bédouin, chaâbi).

Il y a pour la période d'autres chansons ou genres musicaux qui traduisent un investissement politico-symbolique. Ainsi la variété égyptienne (qui correspond autant aux attentes d'une modernité instrumentale qu'au vieux fonds symbolique nationaliste), la variété franco-arabe, le rock, la chanson militante d'Amérique Latine, d'Égypte, le reggae, le rap, etc.

Par contre, peu de courants musicaux issus des pays d'origine connaissent un véritable investissement et un élargissement au plan aussi bien formel que thématique. Les groupes qui circulent dans les concerts (*Afrak, Amele, Djurdjura, Khamsa, Imesdurar*) ou les chanteurs comme Djamal Allam sont plus liés à la mobilisation militante de la fin des années 70 qu'au réseau communautaire proprement dit ; même si les intérêts se rejoignent dans des communions épisodiques.

Toute une série de chansons sera consacrée au lourd tribut que paiera la communauté maghrébine au racisme ; assassinats, bavures policières, donneront lieu à des témoignages chantés. Meziane Rachid, en 1972, chantera Malika, à propos d'une fillette de huit ans tuée d'une gifle par un policier à Ivry. Dans les années 80, les Amis d'Abdenbi, Hamou Cheheb, Lounis Lounès entrent avant tout leur discours sur la mise à l'index de l'immigré devenu, en temps de crise, l'exutoire des haines et des ressentiments. Mais en fait, bien plus que la chanson ou la musique, ce sont les initiatives théâtrales qui caractériseront la parole citoyenne de l'immigration maghrébine entre 1970 et 1980.

La musique, en dehors de son avant-garde, militante et "conscientisante", se partage en refrains nostalgiques pour les bientôt retraités de la première immigration et en chants à danser des pays d'origine pour tous à l'occasion de cérémonies festives familiales ou communautaires. C'est par le biais de la réception, qu'en feront en France quelques médias, que certains genres connaissent un écho et susciteront des épigones (style Ghiwan dans les années 70, chanson kabyle moderne qui anticipe sur le printemps berbère de 1980 et chanson raï à la fin des années 80). Ainsi si le raï a une existence connue même dans les milieux de l'immigration dès la fin des années 70, il ne devient un véritable genre admis comme style musical qu'à partir de 1986 au

lendemain du Festival de Bobigny qui intronisera les principales vedettes de ce genre musical.

En fait, "classiques", genres conjoncturels étrangers et modes musicales des pays d'origine constituent à la fois le bain musical de l'ensemble des musiciens et chanteurs potentiels de l'immigration, mais également une sorte d'estampille (une composante surdéterminée du capital culturel) qu'impose la structure du champ musical en France. Pour le reste, *"ces musiques se développent sur d'autres registres ; 'bonnes à penser' ou non, elles sont essentiellement "commentées" gestuellement, utilisées judicieusement, on leur fait faire ce pour quoi elles n'étaient pas faites, en un mot si on ne transforme pas on manipule."*<sup>24</sup>

#### **4. La fin du mythe du retour et naissance de la nébuleuse 'beur'**

Au début des années 80, le bilan semble des plus contrastés au regard de l'évolution des chants et musiques dans l'immigration. H'nifa, chanteuse kabyle qui avait été l'une des voix féminines les plus présentes dans l'immigration dans les années 50, meurt seule dans un hôtel de la Goutte d'Or, alors que Dahmane El Harrachi, autre héraut de l'immigration algérienne succombe en Algérie au cours d'un accident de la circulation.

Quelques années auparavant, Cheikh Hasnaoui avait déjà décroché et s'était retiré de la vie artistique, et Slimane Azem qui fut l'une des valeurs les plus constantes meurt en 1983. Tous ces symboles de la vie musicale en immigration disparaissent au moment où les enfants de la deuxième et bientôt troisième génération de l'immigration algérienne font l'actualité sur la scène de la vie politique et sociale française.

Pour l'essentiel ceux qui ont accompagné les premiers pas de l'émigration à travers l'écho de leurs musiques et de leurs chants n'existent plus pour les jeunes générations qu'à travers quelques noms et quelques refrains. Cette période commence à se sédimenter comme histoire dans la mesure où elle représente un des termes de la construction d'une véritable mémoire dynamique et féconde.

La transition militante des années 70 avait petit à petit marginalisé le répertoire nostalgique et identitaire des chants des parents pour lui substituer des hymnes offensifs et revendicateurs dans la langue du pays d'accueil. Mais cette musique considérée comme une arme et un

---

<sup>24</sup>-Pedler, Emmanuel : Musique d'emprunt, culture d'exil. La musique chez les émigrés du Maghreb à Marseille. - R.O.M.M., 47, 1988-1, p.48.

instrument de lutte générale, de ce fait, rarement de véritables artistes pour constituer ainsi un courant musical original et fécond.

Cependant, le début des années quatre vingt permettra d'opérer une première jonction entre l'expression d'une génération vieillie dans la mémoire de l'exil et celle dont l'univers de référence est la société française. Les *Karim Kacel*, *Carte de Séjour*, *Djurdjura* travailleront dans ce mixte, assumant les contradictions des uns et des autres, avant que leurs épigones ne définissent, dès la seconde moitié des années 80, d'autres modes d'expression au plan musical, immergeant la culture musicale des précédentes générations dans le moule polyforme des musiques du monde. La longue litanie de la fracture migrante se déploie dans les sons métissés d'une nouvelle quête identitaire.

Si les premières générations parlaient de racisme et de dureté de l'existence, c'est avant tout sous le mode de la destinée, du mauvais sort, voire des aléas de la providence. Car l'espoir demeurerait même sous la forme de vœux, dans le retour prochain au pays. A partir des années 70, les mêmes constats sont faits mais formulés à travers la doléance, la revendication ou la contestation violente. L'intention manifestée étant bien le changement d'une situation précaire, et une juste reconnaissance d'un statut de citoyen à part entière de la patrie d'accueil.

Cette inflexion de l'horizon immigré trouve sa résonance par le passage de plus en plus fréquent de la langue maternelle à la langue d'adoption. De l'arabe ou du berbère au français, les choses et les vécus prennent une autre tonalité, profilent d'autres impératifs ; même si, ici et là, resurgissent comme un écho ou une ultime provocation les "mots de la tribu".

C'est déjà une nouvelle histoire, celle des petits enfants de l'émigré maghrébin que l'on appelle couramment aujourd'hui les '*beurs*'...

### **Mots clés :**

Chanson – Emigration – Algérie – Kabylie – Local.