VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 1 | 2015

Avec ma gueule de mètèque

Bouziane DAOUDI & Hadj MILIANI, *Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrées du blues berbère au rap beur*

Rémi Boivin

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/volume/4684>

DOI: 10.4000/volume.4684

ISSN: 1950-568X

Publisher

Association Mélanie Seteun

Printed version

Date of publication: 30 November 2015

Number of pages: 181-183

ISBN: 978-2-913169-28-8

ISSN: 1634-5495

Electronic reference

Rémi Boivin, "Bouziane DAOUDI & Hadj MILIANI, *Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrées du blues berbère au rap beur*", *Volume !* [Online], 12 : 1 | 2015, Online since 30 November 2015, connection on 13 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/volume/4684> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.4684>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

precisely because of its assumed importance to the creation of specific communities. The linguistic and cultural foreignness of UK punk made it doubly hard to define a punk authenticity in France and Briggs carefully unpicks such issues in an illuminating way.

The book ends with a "coda" that spoofs forward to the success of Daft Punk's *Random Access Memories* in 2014. The author convincingly argues that, although the band's international triumph since the late 1990s suggests that the problem of reconciling global musics with French exceptionalism has been resolved, Daft Punk's global success nonetheless hinges in part on their Frenchness. In this, he leaves us with the thought that notions of national community and belonging have not yet been entirely swept away by globalisation in the French case. The concern to define a Frenchness alongside a universality in the very act of appropriating a

global popular-musical style runs through the history of French popular music to the present day.

Briggs writes knowledgeably, confidently, and always accessibly. There is, it is true, an obtrusive degree of minor error in the text ("l'école est fini", "tête du bois", Procol Harem, "Amorican" instead of "Armorican", "La valise à mille temps"), which ought to have been picked up in the proof-reading. But there are also some agreeably original touches, like the opening of each chapter with the description of a concert, or the provision of a companion website (www.oup.com/us/soundsfrench) with useful links enabling the reader to hear and sometimes see the texts being discussed. This is a book that should remain useful for both teaching and research purposes for a long time.

David LOOSELEY

Bouziane Daoudi & Hadj Miliani, *Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrées du blues berbère au rap beur*, Éditions Séguier, 2003.

Dans leur ouvrage paru en 2003, Bouziane Daoudi et Hadj Miliani proposent de se pencher, par le biais d'une perspective historique, sur un univers musical bien spécifique, en tant qu'il est activé par des processus d'immigration, comme nous l'indique son sous-titre : « Cent ans de chansons immigrées du blues berbère au rap beur. » C'est à l'aune d'une histoire « convulsive » que l'on est invité à découvrir des trajectoires musicales d'immigrés maghrébins, pris en permanence dans une tension entre leurs appartenances culturelles, leurs attachements à

la « communauté » d'origine et la culture « d'accueil ». Cette tension fait apparaître à partir des années 1980 l'émergence et le maintien de ce que les auteurs appellent une « culture beur », associée à la fois à la « question immigrée » ou au « fameux problème d'intégration » au sein du paysage social et politique français et à la fois aux difficultés posées par des formes de stigmatisation et de discrimination persistantes.

Après avoir procédé à un historique des principaux faits relatifs aux mouvements migratoires

de population en provenance du Maghreb vers la France, les auteurs introduisent directement un concept central au fil du livre : le(s) « beur(s) ». Cette appellation endogène – en ce qu'elle aurait été inventée par « ceux-là même qu'elle désigne », contrairement au terme générique d'« arabe(s) » stigmatisant et « chargé de tous les aprioris négatifs » – que les français ont découvert lors de la marche pour l'égalité des droits en décembre 1984, serait reçue de manière ambivalente par les concerné(e)s : alors qu'une partie des « enfants d'immigrés maghrébins » se sentirait valorisée et la brandirait « fièrement comme un slogan vindicatif », une autre la rejetterait catégoriquement, quand une majorité s'en conviendrait.

Dans la logique de l'approche diachronique, les auteurs nous proposent alors de suivre l'itinéraire de migrants-musiciens maghrébins – alors majoritairement Algériens – en « exil » et qui vont dès lors se rendre en France pour

s'enregistrer, plutôt que pour « s'y produire devant leurs compatriotes », dès 1908 (Cheikh Mohamed Snoussi de Mostaganem et Cheikh Zaoui, premiers musiciens à enregistrer de la « musique maghrébine en France »). Le thème de l'exil tient une place centrale dans les répertoires des chanteurs « de l'immigration ». Les auteurs proposent une explication bien documentée de sa co-construction qui, apparaissant comme un point de rencontre entre des modes de conservation et des procédés d'adaptation – produits par leurs trajectoires individuelles et collectives – permet à ces musiciens de communiquer de « nouvelles images façonnés par les circonstances de l'exil ». Si la question de l'identité d'« immigré(e)s maghrébin(e)s » est abordée en plaçant statut artistique et statut social sur un même continuum et en interrogeant leurs motivations, leurs revendications, et les représentations qu'ils peuvent cristalliser, c'est bien l'idée de la singularité de leur « empreinte » musicale, exprimée au sein du « paysage musical français », qui fait l'objet de la réflexion.

Les auteurs s'attachent ensuite à mettre en relief les circuits et les réseaux dans lesquels ces musiciens déploient leurs activités autour des années 1940-1960, en évoquant les lieux privilégiés (des cafés, hôtels garnis pour travailleurs nord-africains et les « premiers cabarets et restaurants orientaux ») qui sont souvent les seuls espaces de diffusion de leurs musiques, mais également l'émergence d'un réseau de diffusion de disques des « musiques moyen-orientales et maghrébine » à Paris, à Marseille et à Lyon, et enfin les programmes radiophoniques en langues arabe et berbère qui développent leurs audiences à cette période (la radio joue alors un rôle important en permettant de toucher

« un public plus large, plus familial, plus féminin que celui des cabarets ou des cafés. ». Suscités par un intérêt croissant des français (dont certains sont alors issus de la troisième génération de l'immigration) pour les musiques maghrébines, les auteurs montrent que des nouveaux genres (la « nouvelle chanson kabyle », le *rai*, etc.) et des personnalités (notamment Khaled, Cheb Mami, Rachid Taha) vont émerger, ainsi qu'un circuit de diffusion « grand public » s'ajoutant aux nombreux espaces de diffusion et de production discographique spécialisés qui composent le circuit traditionnel de la chanson et des musiques du Maghreb.

On apprend par ailleurs que c'est à partir des années 1980 que l'expression de « beurs génération » forgée par les médias (plus tard appuyée par celle de « multi culturalité ») va cristalliser tout un processus de mise en perspective de réussites issues de cette population, et cette période historique est décrite comme celle d'un « Beur is beautiful qui ne dit pas son nom ». La « culture beur » apparaît comme le produit d'un relativisme culturel et semble donc prise dans une ambivalence sans perspective sociale ou culturelle – les éléments témoignant d'un processus d'intégration et d'insertion reposant alors souvent sur des symboles « spectaculaires » issus des sphères les plus légitimes – et dès lors, l'idée selon laquelle l'exclusion sociale serait l'unique moteur du déploiement de leurs activités musicales est rejetée. Se posent alors les problématiques posées par un processus au sein duquel, en plus de la sphère politique,

les acteurs médiatiques jouent un rôle central : la réduction de ces individus-musiciens à leurs origines culturelles ou à la thématique de la « banlieue », représentation « spectaculaire et agressive » qui cristallise de manière exemplaire « tous les laissés-pour-compte », « les classes dangereuses, version fin de siècle¹ ».

Les auteurs concluent ainsi sur une note désenchantée, les pratiques musicales chez les jeunes générations analysées dans l'ouvrage, loin de s'inscrire dans un monde homogène ou dans un « véritable réseau et un courant musical notable », subissent l'appréciation du marché musical et celle des publics potentiels qui n'y retrouvent pas toujours les stéréotypes consensuels, et ainsi les opérations cycliques de reclassement – le temps d'un « engouement politico-culturel passager » – et de déclassement finissent bien souvent par les reléguer aux positions les plus dominées dans le milieu musical.

Rémi BOVIN

Note

1. Les auteurs finissant par admettre que, bien qu'elle soit encore considérée comme l'illustration par excellence de la marginalisation urbaine, la thématique de la banlieue aura permis de cristalliser des expressions ludiques ou artistiques aujourd'hui largement popularisées dans la culture et le vécu des jeunes en général et d'origine immigrée en particulier.